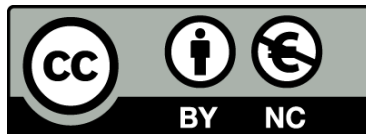


# La poesía de Basilio Fernández: El esplendor y la amargura

Eduardo Moga



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial 3.0. Espanya de Creative Commons**.

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial 3.0. España de Creative Commons**.

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial 3.0. Spain License**.

**LA POESÍA DE BASILIO FERNÁNDEZ: EL ESPLENDOR Y LA AMARGURA**

Tesis doctoral de **EDUARDO MOGA**

Dirigida por la Dra. Virginia Trueba

Programa de Doctorado «Història i invenció dels textos literaris hispànics»

(bienio acadèmic 2007-2009)

Departamento de Filología Hispánica

Facultad de Filología

Universidad de Barcelona

Barcelona, abril de 2011

Mis agradecimientos son para:

María Ángeles Montero, la más paciente, la que me regaló la idea, la amada.

Antonio Gamoneda, que me descubrió al poeta.

Virginia Trueba, que me ha guiado con delicadeza e inteligencia, y de la que me enorgullezco de ser, ya, amigo.

Pureza Canelo, que me estimuló y me apoyó, y me abrió los fondos de la Fundación Gerardo Diego; y Elena Diego, que autorizó generosamente su uso.

Jordi Doce y Tomás Sánchez Santiago, que me han facilitado libros, artículos, ánimo y, sobre todo, su amistad fraternal.

*Solo se ama  
lo que se pudre a nuestro lado*  
BASILIO FERNÁNDEZ

*La literatura es mentir bien la verdad*  
JUAN CARLOS ONETTI

*Un libro es la vida secreta de su autor, el mellizo oscuro de un hombre; no se los puede reconciliar*  
WILLIAM FAULKNER

*El mundo exterior existe como un actor en un escenario: está allí, pero es otra cosa*  
FERNANDO PESSOA

*Para amarte en silencio  
la carne no es indispensable*  
JUAN LARREA

*Vivir es despedirse largamente  
de un lugar donde nunca hemos estado*  
LUIS ÁLVAREZ PIÑER

## ÍNDICE

1. Introducción: el descubrimiento de alguien muy cercano	7
2. El método de análisis: la crítica estilística	13
3. Un poeta con biografía	21
4. La estética de Basilio Fernández: creacionismo y existencialismo	72
4. 1 Ultraísmo y creacionismo	76
4. 2 El creacionismo en Basilio Fernández	88
4. 2. 1 La importancia de la imagen y otros recursos expresivos	88
4. 2. 2 Motivos y léxico de vanguardia	97
4. 2. 2. 1 Deportes, medios de locomoción, cine y música	98
4. 2. 2. 2 Palabras y expresiones en otros idiomas	120
4. 2. 2. 3 El lenguaje jurídico-mercantil	125
4. 2. 3 Una nota sobre métrica	139
4. 3 La transición al existencialismo	144
4. 4 La inmersión existencial	168
4. 4. 1 El tiempo y su transcurso	174
4. 4. 1. 1 La fugacidad	175
4. 4. 1. 2 Pasado, presente y futuro	178
4. 4. 1. 3 Concreciones cronológicas: la medida del tiempo	198
a) Los siglos	198
b) Los años	199
c) Las estaciones	201
c. 1) La primavera	202
c. 2) El verano	212
c. 3) El otoño	218
c. 4) El invierno	230
d) Los meses	231
e) Los días	234
f) Las horas	246
4. 4. 1. 4 Las edades de la vida	251
a) Infancia, adolescencia y juventud	251
b) La vejez	252
c) La muerte	257

4. 4. 1. 5 Tópicos reiterados en relación con el paso del tiempo y la muerte	262
a) El <i>ubi sunt</i>	262
b) El agua estancada	276
c) El río	286
d) La torre inclinada	312
e) Las hojas secas	326
4. 4. 2. La elevación y la caída	334
4. 4. 2. 1 El predominio de lo elevado	334
a) El cielo	341
b) Las nubes	346
c) Los astros	354
d) La luz y la oscuridad	364
e) El aire	383
f) Los pájaros	394
g) Edificios y construcciones	404
h) Elevaciones naturales	410
4. 4. 2. 2 La caída	415
a) Motivos y metáforas	416
b) Orfeo y Eurídice	434
4. 4. 3 Otros motivos de significación existencial	446
4. 4. 3. 1 El error	446
4. 4. 3. 2 El hastío	454
4. 4. 3. 3 La consunción	462
4. 4. 3. 4 Los disparos y las armas	481
4. 4. 3. 5 El olvido	487
4. 4. 3. 6 La soledad	494
4. 4. 3. 7 Unión y separación	501
4. 4. 3. 8 La falsedad	510
a) La ilusión	510
b) Lo irreal	511
c) Lo vano	514
d) Lo falso	517
4. 4. 3. 9 La huida	521

4. 5 La proyección social del existencialismo de Basilio Fernández	524
4. 6 Esperanza frente a desesperación: la respuesta a la angustia existencial	539
4. 6. 1 Dios y la poesía religiosa	539
4. 6. 2 Venus y la poesía amorosa	561
5. Conclusiones	589
6. Anexo	596
6. 1 La obra poética de Basilio Fernández	596
6. 2 Poemas de Basilio Fernández	617
7. Bibliografía	831
7. 1 Obra de Basilio Fernández	831
7. 2 Obras de consulta general	831
7. 3 Obra sobre Basilio Fernández	843

## **1. INTRODUCCIÓN: EL DESCUBRIMIENTO DE ALGUIEN MUY CERCANO**

El primero que me habló de Basilio Fernández fue Antonio Gamoneda. En realidad, no me habló de él, sino que me lo regaló: un día encontré en el buzón un sobre con un libro desconocido, *Poemas (1927-1987)*, de un autor desconocido, Basilio, publicado por una editorial desconocida, *Libros del Peixe*, que hoy, cuando escribo estas líneas, ya ha desaparecido. Al volumen acompañaba una lacónica nota: «Léete esto», me ordenaba. No me sorprendió ni su obsequio ni su mandato: Gamoneda difunde a los poetas que le gustan, como ya había hecho, en mi caso, con José Vega Merino, al que él define como «uno de sus suicidas», y como volvería a hacer con el iraquí Faik Husein, otro desconocido, del que me enviaría, años después, las fotocopias de su único poemario publicado en España, *Las escamas del corazón*, que había visto la luz en la benemérita colección «Provincia», de León, dirigida por el propio Gamoneda. Y esa promoción es, no solo una prueba de su sincero amor por la poesía, sino también de su humilde y constante contribución al placer compartido de la palabra, algo que, paradójicamente, se observa en muy pocos grandes autores, quizá porque están demasiado absortos en su propia grandeza. Pero vuelvo a Basilio, cuyo libro empecé a leer enseguida. Y, al hacerlo, caí en la cuenta de que no me era tan desconocido como yo creía. Recordaba vagamente que, algunos años atrás, había oído hablar de un poeta secreto, inédito en vida, al que habían otorgado el Premio Nacional de Poesía, aunque no me acordaba de su nombre. Recordaba también, incluso con más claridad que el propio hecho narrado, el deje de incredulidad en la voz de quien me lo refería, como si la vida literaria española estuviese llena de hechos absurdos como aquel, o de arcanos inexplicables. Los poemas de Basilio me revelaron enseguida que, por el contrario, el Premio —y el aprecio de Gamoneda— estaban justificados. Su obra es deslumbrante, aunque ese deslumbramiento no se imponga desde el principio, sino que crezca gradualmente, desde el creacionismo lúdico y, por imitado, radical de su juventud, hasta un existencialismo virulento y deshilachado, que se va nutriendo de sucesivas experiencias vitales y mutaciones ideológicas. El resultado es una poesía única, en la que el metaforismo audaz, el martilleo aliterativo y la libertad asociativa del irracionalismo se alían para expresar un pensamiento poseído por la convicción de que se ha renunciado al propio destino y, en consecuencia, por la melancolía, amarga y desengañada, por lo que se ha perdido, o, dicho con más justeza, por lo que se habría podido vivir y no se ha vivido. En efecto, la obra de Basilio constituye el reflejo o la sublimación de su renuncia personal al destino de poeta, y del dolor que esa renuncia le inflige. Tiene, pues, una fuerte impronta biográfica, porque los hechos y las decisiones de su vida determinan la inflexión y el contenido de su poesía, y porque sus circunstancias personales se transparentan en un amplio abanico de símbolos y analogías, e incluso de opciones léxicas. De él se ha escrito que es un autor sin biografía, quizá porque no se ha



comprendido que su biografía era su poesía. Basilio nace en las montañas de León en los albores del siglo XX, el seno de una familia de la pequeña burguesía rural, que le transmite una visión tradicional del mundo. Recibe una educación diligente y, tras licenciarse en Derecho y sobrevivir a la guerra, abraza la seguridad del negocio familiar de alimentación en Gijón, que gestionará, con uno de sus hermanos, hasta su jubilación, en los años 80, poco antes de morir. Sin embargo, bajo las anodinas prácticas del comercio, Basilio conserva la pasión por la poesía, aunque sumergida en el flujo de unos días siempre iguales a sí mismos, caedizos e insustanciales. Y en esa poesía se plasma el sufrimiento por haber abandonado un proyecto de vida como escritor y los ideales de la juventud: la literatura, el amor y la libertad. Lo extraordinario de la obra de Basilio, y lo que la hace única en la literatura española del siglo XX, no es este reconocimiento, este desgarró, aunque sea sobresaliente, sino su capacidad para fundir la jocundia vanguardista y la gravedad existencial, para reconciliar lo festivo del creacionismo con la negrura de la orfandad trascendente. Basilio se mantiene fiel siempre a los procedimientos expresivos de la vanguardia y a su permanente busca del encantamiento y la sorpresa, y los practica en su poesía más honda, en la más luctuosa, zarandeada por la analogía perturbadora y la subversión elocutiva, por los espasmos del juego y las andanadas de la música. La intersección de ambos planos genera una literatura acalamburada, antitética, que sacude los estratos más profundos de la conciencia, pero sin dejar de acariciarnos, ni de arrastrarnos a su baile sensorial, ni de encendernos los ojos. Por eso me he atrevido a titular este trabajo *La poesía de Basilio Fernández: el esplendor y la amargura*, porque esta dualidad recoge los aspectos esenciales de su propuesta: el deslumbramiento de la forma, la crepitación exultante del lenguaje y, al mismo tiempo, la oscuridad superlativa de la angustia. Por eso mismo la poesía de Basilio merece el calificativo de órfica: porque cree en la naturaleza vivificadora de la palabra, con cuya música arranca destellos de sentido al absurdo de la existencia, y porque permite un auténtico descenso a los infiernos —a los infiernos de su intimidad—, que descubre su insatisfacción, su experiencia de la pérdida y su muerte en vida. Este estudio quiere hacer transitable ese *descensus ad inferos*, con su constante recuerdo de la amada y los mitos de la juventud, y el ideal de libertad, erradicado, que representan.

Los versos de Basilio Fernández, decía, me deslumbraron, pero no habrían constituido más que una gratificante experiencia de lectura, si no hubieran concurrido otras circunstancias, que me confirmaron en la sospecha de que había un nexo muy profundo entre Basilio y yo, y que necesitaba investigarlo. A veces, se observan algunas coincidencias que revelan una extraña afinidad, sensible y conceptual, con un escritor. Así sucedió en mi caso, en el curso de la lectura de Basilio. En «Habitantes de una naranja», de *Solitude, optional april*, me llamaron poderosamente la atención estos versos: «construimos pirámides,/ nos embriagamos de amor», y, a continuación, los que cierran la

pieza, donde aparece uno de los motivos centrales de su poesía, el error: «somos (...) personajes/nacidos al error para borrarse». Asombrosamente, yo había escrito en *La luz oída*, un libro compuesto en 1994 y publicado en 1996, cuando apenas había oído hablar, ni leído una sola línea, del poeta leonés: «somos error, error/ que camina y construye pirámides...»<sup>1</sup>. La similitud de las imágenes me hizo sentir muy cerca de Basilio, o, más propiamente, afincado en un territorio común, con un acervo compartido de gustos e inclinaciones. Más adelante, cuando ya me había embarcado en su estudio, descubrí otra coincidencia, esta biográfica, y aún más azarosa, que me resultó todavía más sorprendente. Entre los papeles de Basilio conservados en el archivo personal de Gerardo Diego, copia de los cuales me había proporcionado la Fundación homónima, gracias a la amable mediación de Pureza Canelo y Elena Diego, consta una carta manuscrita de aquel, con el membrete de su domicilio en Barcelona, ciudad a la que había llegado con el ejército de Franco al final de la Guerra Civil y donde había abierto un despacho para sus negocios. Ese domicilio se encontraba en la entonces llamada Avenida de José Antonio, 423, principal 2ª, es decir, la Granvía barcelonesa, en su esquina con la calle Entenza, a cuatro travesías de distancia de la casa donde yo me había criado y en la que aún vive mi madre. Lo cual significaba que, siendo yo niño, habíamos sido vecinos y hasta nos habíamos cruzado por la calle; quizá, incluso, algunos de los versos que estaba leyendo, y que tan intensamente percutían en mi ánimo, hubiesen sido escritos allí: me sentí atravesado por una punzada de excitación. La casa correspondiente a la dirección indicada ha sobrevivido a la especulación urbanística: es un inmueble de hechuras nobles y color entre crema y marfil, cuya fachada recorren columnas y balcones desde el suelo hasta la azotea, y rematado por sendas cúpulas a cada uno de sus lados, que ocupa la esquina entera y delimita el chaflán. Es obvio que fue construido según los patrones de la burguesía mercantil que colonizaba el Ensanche barcelonés. Me acerqué un día para escrutarlo: siendo un edificio que había formado parte tantos años de mi cotidianidad, nunca había reparado en él, como no reparamos casi nunca en lo más cercano. La entrada aparece entallada por la terraza de la brasería *Galicia*, un local moderadamente proletario, pero todavía alberga la despejada penumbra de un vestíbulo amplio, con un ascensor de madera al fondo y bruñidos espejos a ambos lados. La puerta alta y acañonada, los sucintos escalones que conducen al elevador, las paredes y techos, marmóreos: todo en la entrada revela la holgada dignidad de los comerciantes de antaño, que cifraban en los espacios regios, aunque sin excesos suntuarios, la respetabilidad de sus actividades y la confianza de sus clientes. Me conmovió pensar que, por aquel mismo sitio que yo ahora contemplaba discretamente desde la calle, había pasado Basilio muchas veces, camino de sus ocupaciones y acaso de sus versos, y que, de algún modo, lo seguía haciendo en mi mirada y en mi recuerdo, aunque nunca lo hubiera visto.

---

<sup>1</sup> Eduardo Moga, *La luz oída*, Madrid, Rialp, 1996, p. 37.

Mi admiración por la poesía de Basilio y esta sucesión de proximidades personales me indujeron a estudiarla, con la intención de sistematizarla y comprenderla; una intención que sentí reforzada al constatar el carácter casi secreto de su creación y, a pesar del Premio Nacional obtenido, la escasa bibliografía que había suscitado su obra, y que se ceñía, casi exclusivamente, a diferentes reseñas de prensa, nacidas, con urgencia y a menudo con torpeza, al calor de la concesión del Premio o de la aparición, después, de las antologías de sus poemas. Mi interés por su poesía se ha plasmado en varios artículos de prensa: el titulado «Póker de penumbras en la poesía española del siglo XX», publicado en la revista mexicana *Movimiento Actual*, en el que daba una visión sintética de su figura y su obra, así como de las de otros autores españoles menos conocidos de lo que debieran —José Luis Hidalgo, Julio Garcés y José María Fonollosa—, e incluía sus poemas «Junto a la azucena inoxidable» y «Hombre erguido»<sup>2</sup>; y la reseña «Solo se ama lo que se pudre a nuestro lado», aparecida en *Letras Libres*, donde daba cuenta de la publicación de *Antología. 1927-1987*<sup>3</sup>, la más reciente selección de su obra. Pero se trata, obviamente, de breves pinceladas. Con este ensayo pretendo, ahora, en primer lugar, aportar una biografía del poeta lo más amplia y detallada posible, pese a la escasez de datos sobre su vida. La principal fuente de información a este respecto serán los trabajos firmados por Emiliano Fernández, sobrino carnal de Basilio, que ha prologado, hasta el momento, todas las ediciones y antologías de su obra, y realizado una meritoria labor de difusión de la poesía de su tío en diversos foros culturales y medios literarios. El trabajo atenderá, sobre todo, a los hechos de su juventud y primera madurez, hasta principios de la década de los 40, que son los más relevantes en la configuración de su fibra moral, su sensibilidad estética y su proyecto literario. Entre ellos destaca su relación con Gerardo Diego, que fue profesor suyo en el Instituto Jovellanos de Gijón, y con Luis Álvarez Piñer, compañero de estudios y alumno, asimismo, de Diego.

Este trabajo aspira también a fijar el *corpus* poético de Basilio, integrado por 127 poemas, entre los que se cuentan los publicados en las revistas *Carmen* y *Meseta*, así como en *Il Mare*, el periódico italiano cuya sección de poesía extranjera coordinaba Ezra Pound, y los manuscritos e inéditos que dejó a su muerte. Las dos ediciones de su poesía completa, publicadas en 1991 —la merecedora del Premio Nacional— y 1992 —que siguió a la concesión del galardón, e idéntica a la anterior—, y las dos antologías aparecidas en la «Biblioteca Leonesa de Escritores», en 2007, y en Trea, heredera del fondo editorial de *Libros del Peixe*, en 2009, respectivamente, ambas a cargo de

---

<sup>2</sup> Eduardo Moga, «Póker de penumbras en la poesía española del siglo XX», *Movimiento Actual*, año XIII, n° 128, septiembre, 2002, pp. 47-53.

<sup>3</sup> Eduardo Moga, «Solo se ama lo que se pudre a nuestro lado», *Letras Libres*, año IX, n° 105, junio, 2010, pp. 64-65.

Emiliano Fernández, no incluyen todos los poemas escritos por Basilio, algunos de los cuales permanecen, inéditos, en el archivo personal de Gerardo Diego. El trabajo procurará, asimismo, depurar las numerosas erratas de los trabajos indicados y realizar, en la medida de lo posible, dado que no se nos ha permitido acceder a los manuscritos originales, la preceptiva crítica textual.

En tanto que poesía creacionista, me propongo estudiar con especial detenimiento la primera fase de su producción, singularmente vinculada, gracias a la influencia de Gerardo Diego —y, a través de él, de Juan Larrea y del maestro de ambos, Vicente Huidobro—, a los procedimientos y propósitos de este ismo de vanguardia, y, en particular, a su creencia en el carácter fundacional de la metáfora y en el poder genésico de la imaginación errabunda. En un sentido más general, aspiro a sistematizar los mecanismos irracionales que mueven la poesía de Basilio y sus efectos estéticos. El espíritu vanguardista y, en concreto, la libre asociación del surrealismo, que le acompaña en toda su obra, serán también objeto de un análisis pormenorizado.

El trabajo atenderá asimismo, y de manera fundamental, al carácter existencial de su poesía, inspirado por los movimientos romántico y barroco, pero acendrado con el nihilismo de la posguerra española y mundial, y que se refleja en la evocación constante del pasado, la preocupación por el transcurso del tiempo, el tedio de los días y el sinsentido de la vida. La obra de Basilio recurre con frecuencia a ciertos motivos, consagrados por la tradición literaria y simbólica, que plasman su angustia vital: el *ubi sunt*, el agua estancada, el río que pasa y la caída, que se divide, a su vez, en los tópicos de la hoja seca y la torre que se derrumba. Esta caída, metáfora de la sumisión a las injurias del tiempo y las servidumbres mundanas, le sirve para elaborar con su opuesto, la elevación, signo del deseo de liberarse de las ataduras cotidianas y de la opresión cronológica, una dicotomía que revela también el sentido existencial de su obra, que se proyecta asimismo en la sociedad de su tiempo y que Basilio considera corrompida e inane. Frente al oprobio de la vida, sus únicos consuelos, además del ejercicio de la literatura, son el amor y Dios. El primero, no obstante, es solo un recuerdo, cada vez más pálido y evanescente. La evocación de la amada y de las experiencias compartidas consigue despertar en el autor algún sentimiento de placer, aunque diluido de inmediato en el flujo monótono e irrefrenable del hoy, en el caminar inexorable hacia la muerte. El amor a Dios, por su parte, explícito en un puñado de composiciones, lo arranca asimismo de la tristeza, y le ofrece la esperanza de una existencia jubilosa y eterna, alejada de las miserias cotidianas.

Los propósitos anunciados se plasmarán en un detallado análisis del aparato simbólico, de los mecanismos estructurales, de los recursos estilísticos y, en último término, del cuerpo de

pensamiento que integran su poesía. Prestaré una atención especial a las figuras retóricas por las que el poeta leonés siente predilección, como la metáfora, la aliteración, la paradoja y la personificación, que le permiten materializar el sesgo existencial —la lucha entre el recuerdo y el olvido, entre la creación y la destrucción, entre el amor y la muerte— que informa su poesía. También expondré, en el comentario de los poemas, algunas claves de su formación, clásica y moderna, visibles en el recurso a la métrica y en múltiples alusiones intertextuales, en la que fue fundamental el magisterio de Gerardo Diego, cuya obra se desdobra en dos grandes bloques, uno clásico y otro de creación, pero que apenas se mezclan, a diferencia de la poesía de Basilio, cuya característica esencial es, precisamente, la fusión de ambos. También examinaré de cerca, por su importancia específica, todos aquellos motivos o expresiones que den cuenta de su conflicto existencial: la angustia por el paso del tiempo, el recuerdo de lo perdido o nunca realizado, el ascenso y la caída, la noción de que las cosas y los seres están sujetos unos a otros, o las metáforas obsesivas que identifican, por ejemplo, la rosa con la pureza, y la oxidación y el error con la corrupción. Por último, subrayaré la dimensión paradójicamente vitalista de la poesía de Basilio, que opone a su sentido de la decadencia y la disolución una palabra muy visual, cromática y luminosa, en la que destacan las referencias al cuerpo y a la naturaleza, con abundantes menciones de animales y plantas, en una constante eclosión barroca de colores y formas, y una permanente celebración de la materia. Para ello emplearé, como método fundamental, aunque no único, la crítica estilística. Basilio es un poeta idóneo para este tipo de análisis, por cuanto demuestra una especial percepción simbólica de la realidad, que siempre transforma en otra cosa, o en la que siempre reconoce otra cosa. Ello le permite elegir, en todo momento, la forma que mejor revela o que resulta más coherente con los impulsos de su conciencia. Así, su vocabulario y sus imágenes traslucen, con singular relieve, sus rasgos psicológicos, sus estados de ánimo y su dolorida interpretación del mundo. Para aplicar los mecanismos de la crítica estilística, de notable arraigo en España, tendré especialmente en cuenta los trabajos sobre poesía española clásica y contemporánea de Dámaso Alonso —un poeta, por otra parte, fuertemente existencial, al que Basilio leyó y admiró— y *Teoría de la expresión poética*, de Carlos Bousoño. Y también, dado el dilatado bagaje simbólico de la poesía de Basilio, y para un mejor análisis de sus alegorías, atenderé a los contenidos del *Diccionario de símbolos*, de Juan-Eduardo Cirlot —otro poeta de inclinación existencial—, y a los reconocidos trabajos de Gaston Bachelard *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia* y *El aire y los sueños: ensayo sobre la imaginación del movimiento*.

Con todo ello espero aproximarme, con alguna cabalidad, a uno de los más silenciosos, y mejores, poetas españoles del siglo XX.

## 2. EL MÉTODO DE ANÁLISIS: LA CRÍTICA ESTILÍSTICA

Consideramos la crítica estilística una herramienta interpretativa idónea para el análisis de la poesía de Basilio Fernández, por cuanto atiende a la conexión entre sus manifestaciones formales y la vibración espiritual, las exigencias psicológicas o los rasgos biográficos que las determinan. Además, algunas literaturas son más adecuadas que otras para el ejercicio de este instrumento crítico<sup>4</sup>. La de Basilio es óptima, por su carácter sensorial y su riqueza retórica, que despliega una apretada red de mecanismos expresivos, en la que intervienen la música y los ritmos, las imágenes visionaria, de corte onírico, la dicción exuberante y abstracta, la naturaleza corpórea e inmaterial de los referentes, y una amplia batería de contraposiciones, compuesta por paradojas, antítesis y oxímoros. La poesía basiliense es una llama elocutiva que corresponde a una llama emocional: ambas están unidas por un vínculo creador, que es el que la crítica estilística aspira a desvelar.

El entramado de rasgos e influencias que sustenta la poesía de Basilio Fernández opera en sus poemas como un cuerpo vivo. Nada más lejos de sus composiciones que la simpleza, la unidimensionalidad o la acumulación inane de ecos. Lo que les da su solidez y su dinámico equilibrio, pese al carácter inacabado de no pocas de sus composiciones, es, precisamente, la trabazón de todos los elementos expresivos, y su plena adaptación al paisaje emocional que pretenden describir. Sumergirse en la poesía de Basilio es descubrir una vasta red sináptica, un múltiple edificio o laberinto, en cuyo centro late, lacerado pero inacallable, el corazón humano. Porque el oficio, las técnicas empleadas, en ningún momento empañan la autenticidad de la palabra: los versos son sudor espiritual, exudación de un hombre que vive con intensidad, y con dolor, su quebradiza condición humana. Como ha afirmado Manuel Álvarez Ortega —un poeta con cuya obra Basilio presenta significativas coincidencias, como veremos—, homenajando a Antonio Machado, «el alma del verso es el alma del hombre que lo va componiendo, y el poeta, si expresa verdad, lo que deja en el poema es un sedimento de su vivir»<sup>5</sup>, lo cual evoca, asimismo, la célebre

---

<sup>4</sup> Es preciso subrayar que dicha crítica es un método de análisis, descripción e interpretación de las obras literarias, un modo de investigación de los procedimientos expresivos, no una ciencia del estilo, como recuerda José M<sup>a</sup> Paz Gago: «la estilística (...) no debe confundirse con una ciencia del arte de escribir ni con una ciencia del estilo, como correspondería a su origen etimológico y a ciertas concepciones tradicionales que se remontarían a la Retórica Antigua, sino que ha tomado una fisonomía epistemológica característica en el seno de la ciencia literaria del siglo XX» (*La estilística*, Madrid, Síntesis, 1993, p. 14).

<sup>5</sup> Manuel Álvarez Ortega, *Intratexto*, Madrid, Devenir, 1997, p. 53. En este conjunto de reflexiones sobre la poesía y la creación poética, encontramos otras entradas en el mismo sentido. Escribe Álvarez Ortega: «La poesía (...) es la sintaxis del alma de quien la escribe» (*ibid.*, p. 56).

sentencia del conde de Buffon en el *Discurso sobre el estilo*: «El estilo es el hombre mismo»<sup>6</sup>. Ello autoriza a creer en la pertinencia del método estilístico para el análisis de la poesía de Basilio, que es tributaria de sus avatares espirituales. La crítica estilística considera los rasgos formales de un autor reflejo de sus pulsiones anímicas —y de su visión del mundo particular—, y, a la vez, instrumento elegido por este para reproducirlas en la conciencia del lector.

El complejo tapiz de recurrencias y conexiones que es la poesía basiliana es lo que este trabajo se propone desvelar, porque, frente a una crítica impresionista, poco dada a explicar la palabra por la palabra misma, a descubrir los resortes activados para suscitar la emoción, es preciso analizar. Así lo creía Roger Caillois en sus estudios sobre Saint-John Perse. Escribe Caillois: «No me asomo a los abismos. Reflexiono acerca del empleo del artículo, del adverbio. Esta actitud es más modesta y, por ende, más segura, aunque pueda llevarnos suavemente a los abismos»<sup>7</sup>. Igualmente, T. S. Eliot reclama una consideración minuciosa, incluso verso por verso, de aciertos y errores expresivos. El gran poeta anglo-americano, adalid del *new criticism*, desearía que se prestase

más atención a la propiedad expresiva, a la claridad u oscuridad, a la precisión o imprecisión gramatical, a la palabra justa o inadecuada, levantada o vulgar, en nuestro verso; en fin, a la buena o mala crianza de nuestros poetas<sup>8</sup>.

La crítica estilística tiene un notable arraigo en las letras hispánicas<sup>9</sup>, y a eso se debe que aparezca con tanta frecuencia en las páginas de este trabajo el nombre de Dámaso Alonso, el principal representante de lo que se ha dado en llamar, dentro del método seleccionado, la «Escuela Española». Nuestro análisis recaerá sobre lo mismo que constituye el principal interés del método propugnado por Dámaso: «el vértice mismo donde se concentra el misterio de la forma poética: el

---

<sup>6</sup> Georges-Louis Leclerc de Buffon pronunció su célebre discurso en 1753, con ocasión de su ingreso en la Academia Francesa: «Los hechos y los descubrimientos se arrebatan fácilmente, se transfieren e incluso mejoran cuando son empleados por manos más hábiles. Estos son exteriores al hombre; en cambio, el estilo es el hombre mismo. El estilo no puede, pues, ni arrebatarse, ni transferirse, ni alterarse» (*Discurso sobre el estilo*, traducción de Alí Chumacero, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, p. 29).

<sup>7</sup> Roger Caillois, *Poética de Saint-John Perse*, traducción de M<sup>a</sup> Luisa Bastos y Enrique Pezzoni, Buenos Aires, Sur, 1954, p. 9.

<sup>8</sup> T. S. Eliot, *Función de la poesía y función de la crítica*, traducción de Jaime Gil de Biedma, Barcelona, Tusquets, 1999, p. 54.

<sup>9</sup> Aunque también cuenta con detractores notables, como Jorge Luis Borges, que define el estudio filológico del poema como «una discusión melancólica sobre la palabra *contra* o *contramilla*, más adecuada a la infinita duración del Infierno que al plazo relativamente efímero de nuestra vida...» («La poesía gauchesca», *Discusión*, Madrid, Alianza, 1976, p. 29).

punto de unión del significante y el significado»<sup>10</sup>. Ello nos permitirá comprobar que dicho punto de unión se encuentra extraordinariamente reforzado —casi soldado— en la poesía de Basilio; esto es, que no hay en ella rasgo formal —fónico, sintáctico o semántico— que no responda a la voluntad de comunicar un determinado contenido de conciencia, de transmitir una emoción singular.

La crítica estilística encuentra sus más remotos antecedentes en el pensamiento idealista post-hegeliano del siglo XIX y, especialmente, en el filósofo alemán Wilhelm Dilthey, que aspiraba a encontrar un nexo causal entre el estado de ánimo de quien componía una obra literaria y la forma específica que adoptaba dicha obra. En esa aspiración alentaba la fenomenología de Hegel, según la cual la mejor expresión del espíritu —de un hombre o de un pueblo— son sus formas artísticas. El reputado crítico italiano Benedetto Croce, a quien se considera el autor de la primera obra de estilística, *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general* (1902), acotó el concepto: para él, el arte era la expresión de un espíritu individual, no del espíritu de una época, como sostenía Hegel. Finalmente, otro filósofo alemán, Edmund Husserl, subrayó esta concepción del lenguaje como expresión de la conciencia o del espíritu individual, antes que como medio social de comunicación.

Tras los cimientos filosóficos de la crítica estilística, el suizo Charles Bally, discípulo de Ferdinand de Saussure, ambos profesores de la universidad de Ginebra, la desarrolló en el ámbito de la lingüística, bajo la denominación de estilística descriptiva, centrada en investigar los recursos lingüísticos dotados de una función afectiva o emocional en el habla y la elección de las palabras, así como su combinación y ordenación en la frase. Según Bally, «para ser expresivo, el lenguaje tiene que estar continuamente deformando ideas, abultándolas o achicándolas, trasponiéndolas a otra tonalidad»<sup>11</sup>. Al afirmar que la lengua literaria, para ser más eficaz, ha de manipular la forma de los mensajes, esto es, que utiliza recursos subjetivos con una finalidad estética, Bally sentó las bases para que naciera una estilística dedicada al estudio de los instrumentos retóricos y, en un sentido más amplio, de los mecanismos expresivos del habla de los escritores.

La estilística idealista o genética —cuyas figuras principales son Karl Vossler, Leo Spitzer, Helmut Hatzfeld y Erich Auerbach: la denominada «Escuela Alemana», asentada en la Universidad de Múnich— recoge esa propuesta y la aplica, por fin, en exclusiva, a la literatura. Muy influida por

---

<sup>10</sup> Dámaso Alonso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1957, p. 121.

<sup>11</sup> Citado por Rafael Morales en «Entre la palpitación humana y la cálida tensión amorosa», *Córdoba*, 8 de mayo de 1986, y también publicado en «Dossier: Manuel Álvarez Ortega», coordinado por Francisco Ruiz Soriano, *Barcarola. Revista de Creación Literaria*, nº 58-59, noviembre de 1999, p. 372.



Gustav Gröber y Sigmund Freud, un fuerte componente psicológico late en sus primeras producciones:

La estilística idealista acude a los aspectos formales de la obra como vía de acceso a la psicología (o el «alma»...) de su creador y, especialmente, a la experiencia que había motivado la creación literaria. La noción de *desvío*, introducida por Leo Spitzer, se mostró especialmente fecunda en este sentido. Los desvíos [vocabulario inusual, construcciones anómalas, flujos rítmicos intensamente pautados, etc.] indicaban «las particularidades de estilo de un escritor» [y, por ende, su psicología]<sup>12</sup>.

La Escuela Alemana, prolongando la tradición idealista de Vico y del Romanticismo — Herder, Humboldt—, establece otro concepto fundamental de la estilística: el de la intuición, un concepto que resulta clave en la obra crítica de Dámaso Alonso. Para este,

el primer conocimiento de la obra poética es (...) el del lector, y consiste en una intuición totalizadora, que, iluminada por la lectura, viene como a reproducir la intuición totalizadora que dio origen a la obra misma, es decir, la de su autor. Este conocimiento intuitivo que adquiere el lector de una obra literaria es inmediato...<sup>13</sup>

Asimismo, Dámaso entiende que no hay una técnica generalizable, universal, para el análisis estilístico, y que cada autor requiere una aproximación distinta, adecuada a sus peculiaridades. Si el estilo es, como sostiene el polígrafo español, «lo que individualiza un habla particular. Lo que en un habla no es reducible al habla común, lo que señala la última diferencia de la personalidad»<sup>14</sup> — reflejando, de nuevo, la visión psicologista de la Escuela Alemana—, su análisis deberá ser de tal naturaleza que respete esa delicada malla de características singulares. Y, para elegir el método óptimo, el crítico no puede sino dejarse llevar por la intuición:

El ataque estilístico es siempre un problema de los que los matemáticos llaman «de feliz idea». Es decir, que la única manera de entrar al recinto es un afortunado salto, una intuición. Toda intuición es querenciosa, es acto de amor, o que supone el amor<sup>15</sup>.

---

<sup>12</sup> David Viñas Piquer, *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel, 2007, p. 386.

<sup>13</sup> Dámaso Alonso, *Poesía española, op. cit.*, p. 38.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 584.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 11.

A la estilística idealista sucedió, entre finales de los años 50 y principios de los 60 del siglo pasado, la estructuralista, que sustituyó la perspectiva psicologista por otra formal-estructural: el estilo ya no se concibe como la manifestación de la personalidad del autor, sino como una serie de desvíos encadenados en un *continuum* lingüístico, el texto, que obedecen a un propósito estético, y que el crítico ha de identificar y analizar. Como se ve, el desvío —el alejamiento por parte de la lengua literaria de la norma vigente, tanto extratextual, es decir, referido al habla común, como intratextual, respecto a su contexto inmediato— sigue siendo importante para esta crítica, pero, hay que subrayarlo, ya no como revelación de la psique del autor, sino como resultado de una intención estética por su parte, que aspira a producir un efecto determinado en el lector.

El francés Michael Riffaterre, principal representante de la estilística estructuralista, centró su atención en dos procedimientos fundamentales para el análisis estilístico. En primer lugar, observó que, cuanto más previsibles sean los elementos que integran un mensaje, menor será la información que aporte. El lector reconoce el contexto y anticipa ya la información del mensaje: su decodificación es automática o elíptica. Para evitarlo, el emisor ha de recurrir a elementos imprevisibles —vehículos desautomatizadores— que despierten la atención del receptor. En esta oposición entre previsibilidad e imprevisibilidad reside la clave de los rasgos singularizadores del estilo y, en consecuencia, también ahí debemos buscar la originalidad —o no— del escritor.

Carlos Bousoño, discípulo de Dámaso Alonso y asimismo destacado representante de la estilística española, ha ilustrado este principio de desautomatización con el hermoso ejemplo de la caricia, que recoge en su obra central *Teoría de la expresión poética*. En las palabras previas con las que afirma que la poesía es el resultado de una percepción saturada o plena, resuenan las de Ezra Pound, cuando, en *El abc de la lectura*, define la poesía como «lenguaje cargado de sentido hasta el grado máximo que sea posible»<sup>16</sup>. Escribe Bousoño:

Todo hábito disminuye y hasta anula la percepción: si amorosamente cogemos la mano al alguien y, durante un largo rato, las manos así unidas permanecen inmóviles, llega un momento en que la percepción táctil desaparece. Para hacerla reaparecer es necesario hacer transitar una mano sobre la otra, modificando de este modo la zona de contacto en una caricia. (...) El instante poético, para existir, debe ser fruto de la modificación del hábito verbal; debe ser fruto de una caricia «lingüística»<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> Ezra Pound, *El ABC de la lectura*, traducción de Miguel Martínez-Lage, Madrid, Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, 2000, p. 35.

<sup>17</sup> Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1985, vol. I, pp. 112-113.

El segundo procedimiento subrayado por Riffaterre, y que resulta especialmente relevante en el análisis de la obra de Basilio, es el denominado «fenómeno de convergencia», que consiste en la acumulación de rasgos estilísticos y en su actuación simultánea: así, reunidos, cada procedimiento estilístico añade su expresividad a la de los demás, y todos resultan potenciados. Se trata de un mecanismo nítidamente barroco —un estilo que se caracteriza por su hiperplasia formal, y aun por lo grotesco y deformante de dicha acumulación—, y no es casual que se observe en la lírica del poeta leonés, lector y conocedor de los clásicos castellanos.

Tras la estilística estructuralista, la generativista, que parte de la lingüística de Noam Chomsky, y cuyo máximo representante es Richard Ohmann, además del propio Chomsky, sostiene que el estilo es la forma particular que tiene un escritor de utilizar el aparato transformacional de la lengua para pasar de la estructura profunda a la superficial. En su intento de establecer una suerte de gramática de la poesía, algunos practicantes de la estilística generativista han intentado fijar algunas de las leyes subyacentes en las construcciones líricas. El caso más conocido es, seguramente, el de Samuel R. Levin y su *Estructuras sintácticas en la poesía*, donde establece la teoría del *coupling* o emparejamiento, con la que pretende demostrar que las equivalencias semánticas y fonéticas se corresponden con equivalencias sintácticas. Levin se inspira, para formular su teoría, en la noción de *isotopía* de Algirdas J. Greimas: «“una iteración de una unidad lingüística” que produce un conjunto de categorías redundantes, que permite la lectura uniforme de un texto, una vez sumadas las lecturas parciales de los enunciados y resueltas sus posibles ambigüedades»<sup>18</sup>.

La Escuela Española, finalmente, ha prosperado gracias a la diligencia intelectual y a la perseverante labor de algunos filólogos eminentes, como los ya mencionados Dámaso Alonso y Carlos Bousoño, o Amado Alonso, Fernando Lázaro Carreter, José María Pozuelo Yvancos y Antonio García Berrio, entre otros<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> Núria Perpinyà, *Las criptas de la crítica. Veinte interpretaciones de la Odisea*, Madrid, Gredos, 2007, p. 109.

<sup>19</sup> Dámaso Alonso, además de su *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, entregó otros importantes trabajos de crítica estilística, como *La lengua poética de Góngora* (1935) y *Poetas españoles contemporáneos* (1952). También Carlos Bousoño realizó otras aportaciones notables, como *La poesía de Vicente Aleixandre* (1950), *El irracionalismo poético. El Símbolo* (1977) o *Superrealismo poético y simbolización* (1979). Amado Alonso es autor de dos volúmenes clásicos: *Poesía y estilo de Pablo Neruda* (1940) y *Materia y forma en poesía* (1955). Lázaro Carreter firmó *Estilo barroco y personalidad creadora* (1966) y *Estudios de poética (la obra en sí)* (1976); Pozuelo Yvancos, *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo* (1979); y García Berrio, *Teoría de la literatura (la construcción del significado poético)* (1989).

Para analizar el punto de unión del significante y el significado, ese «vértice» en el que radica el misterio de la forma poética, al que aludíamos **antes**, Dámaso Alonso se aparta de la teoría clásica de Saussure, para quien el signo lingüístico se dividía en dos planos, el del significante (imagen acústica) y el del significado (concepto), y el primero «transportaba» o encerraba al segundo. Para Dámaso, en cambio,

los «significantes» no transmiten «conceptos», sino delicados complejos funcionales. Un «significante» (una imagen acústica) emana en el hablante de una carga psíquica de tipo complejo, formada generalmente por un concepto (...), por súbitas querencias, por oscuras, profundas sinestesias (...): correspondientemente, ese solo «significante» moviliza innumerables vetas del entramado psíquico del oyente: a través de ellas percibe esta la carga contenida en la imagen acústica. «Significado» es esa carga compleja. De ningún modo podemos considerar el «significado» en un sentido meramente conceptual, sino atentos a todas esas vetas. Diremos, pues, que un significado es siempre complejo, y que dentro de él se pueden distinguir una serie de «significantes parciales»<sup>20</sup>.

En la enumeración que hace Dámaso de los diversos factores que integran el significante, subraya algunos que considera más destacados:

el tono fundamental (grave o agudo), su variación a lo largo de la frase (entonación), la velocidad (acelerada o retardada), los altibajos de la velocidad (...), la prolongación de una o varias sílabas, las alteraciones de cerrazón o abertura de vocales, la intensidad media de la frase, los cambios de intensidad (tensión articulatoria) de determinadas partes, etc<sup>21</sup>.

El poema es, pues, una enorme sucesión articulada de signos lingüísticos donde confluyen tres planos significativos inseparables: el afectivo, que moviliza los estratos volitivos del lector; el imaginativo, en el que «reside la capacidad de la obra literaria de suscitar en nosotros representaciones sensoriales»<sup>22</sup>; y el lógico o conceptual, que recoge el pensamiento del autor.

La relación entre el significante y el significado no es, pues, para Dámaso, como lo fue para Saussure, completamente arbitraria: entre ambos hay una vinculación motivada, que la estilística hispana trata de precisar. El significante —la forma— es el reflejo de los sentimientos y el

<sup>20</sup> Dámaso Alonso, *Poesía española, op. cit.*, pp. 22-23.

<sup>21</sup> *Ibid.*, pp. 24-25.

<sup>22</sup> *Ibid.*, pp. 484-485.

pensamiento del escritor —el significado—, y su análisis nos permite remontar el curso de estos, y, en último término, reconstruirlos. La reiteración de determinados mecanismos formales —cuya detección y aislamiento constituye la tarea de la crítica— permite sospechar la existencia de una vibración emocional, o de cierto *corpus* conceptual, que el autor quiere transmitir al lector, o, mejor dicho, recrear en él, para lo cual ha elegido, precisamente, esos recursos expresivos, que reproducen, por sus características intelectuales, pero también plásticas, rítmicas o musicales, su contenido o su textura.

Amado Alonso, otro de los más sobresalientes representantes de la crítica estilística, como se ha dicho, ha sintetizado muy bien —aun que la cita sea larga— el principal propósito de su método:

la estilística tiene por tarea el estudiar el sistema expresivo de un autor. Todo cuanto tenga un valor en la sugestión y el contagio, ha de ser estudiado por la estilística (...): la marcha misma del poema como construcción objetiva, o sea, lo que corrientemente se suele llamar forma del poema; la realidad representada en el poema, puesto que es una realidad preparada especialmente para servir de expresión al fondo intuitivo-sentimental; los pensamientos racionales; el modo particular de operar la fantasía en sus invenciones, su secreta regla entre los aparentes caprichos; el uso que el poeta hace de las posibilidades de su idioma: las intenciones expresivas con que llena fórmulas sintácticas normales o desarrolla innovaciones; las intenciones expresivas con que emplea las palabras y sus significaciones, y, por último, el ritmo, entendiendo por ritmo la construcción estético-sugestiva que el poeta hace con la materia físico-fisiológica del lenguaje...<sup>23</sup>

En cualquier caso, tendremos muy en cuenta, como recuerda David Viñas Piquer, que

un riguroso análisis estilístico no debe limitarse (...) a la simple enumeración acrítica de recursos, sino que hay que detectar la función que desempeñan esos recursos en el texto y señalar su grado de importancia. Y es que no interesan los significantes por sí solos, sino para ponerlos en relación con el significado, lo que implica que el significado es el factor dominante en este tipo de análisis y lo único que justifica que se busquen los efectos expresivos atribuidos al significante. Por tanto, no basta con señalar —por ejemplo— una aliteración en el texto, sino que hay que decir qué relación mantienen las repeticiones aliterantes con el significado textual<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> Amado Alonso, *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1977, pp. 93-94.

<sup>24</sup> David Viñas Piquer, *Historia de la crítica literaria*, *op. cit.*, p. 384.

### **3. UN POETA CON BIOGRAFÍA**

Cuando los teletipos escupieron el 2 de junio de 1992 que alguien llamado Basilio Fernández acababa de ganar el Premio Nacional de Poesía a título póstumo, por primera vez en la historia del galardón, las redacciones de los periódicos reaccionaron con estupor. ¿Quién?, se preguntaban los responsables de cultura. ¿Basilio Fernández? Los periodistas empezaron a rebuscar en los archivos y las bases de datos, y descubrieron que la poesía del autor galardonado había sido publicada en 1991, con el lacónico título de *Poemas (1927-1987)*, por una pequeña editorial asturiana, Llibros del Pexe<sup>25</sup>, en una edición al cuidado de Emiliano Fernández, sobrino carnal del poeta<sup>26</sup>. Los artículos que dieron cuenta de la noticia y las reseñas que se ocuparon de su obra subrayaban sin excepción que se trataba de una poesía desconocida, escrita por un autor más desconocido todavía. Javier Cuartas, en *El País*, la iniciaba transcribiendo unas declaraciones del propio Emiliano Fernández, en las que destacaba la condición de escritor secreto de su tío: «Aunque conviví [con él] desde niño, yo no empecé a conocer su obra hasta que falleció en 1987. Así era de reservado»<sup>27</sup>. Más adelante, considera la recuperación de la poesía de Basilio

un hallazgo impensado incluso por su familia que, aunque conocedora de sus aficiones y desvelos literarios, y de sus relaciones literarias con Gerardo Diego, Luis Álvarez Piñer, Gonzalo Torrente Ballester (...) o con el poeta italiano (*visé*) Basil Bunting, nunca llegaron a sospechar la calidad y la riqueza de su legado poético. «Aunque mantenía relaciones esporádicas con algunos autores, vivió siempre al margen del mundo literario y siempre negó su condición de escritor (...)», recuerda ahora su sobrino<sup>28</sup>.

---

<sup>25</sup> Basilio Fernández, *Poemas (1927-1987)*, Gijón, Llibros del Pexe, 1991, edición e introducción de Emiliano Fernández y epílogo de Gonzalo Torrente Ballester, titulado «Basilio: recuerdo y sorpresa». Esta es la edición utilizada para la redacción de este ensayo: todas las citas a los poemas de Basilio se refieren a sus páginas. Hay una segunda edición, de 1992, que solo difiere de la primera en el diseño e ilustración de las cubiertas: los textos y la paginación son idénticos. La primera fue impresa, según su colofón, el 16 de abril de 1991, y la segunda, según el suyo, el 30 de junio de 1992.

<sup>26</sup> Emiliano Fernández Prado, hijo de Emiliano Fernández López, hermano de Basilio, ha sido profesor de Lengua y Literatura Española en el Instituto de Bachillerato El Coto de Gijón, diputado regional socialista y ex director regional de Cultura del Principado de Asturias. Es el responsable de las diversas ediciones de la poesía de su tío, y ha escrito numerosos artículos sobre la vida y la producción de Basilio.

<sup>27</sup> Javier Cuartas, «Basilio Fernández, fallecido en 1987, obtiene el Premio Nacional de Poesía», *El País*, 3 de junio, 1992.

<sup>28</sup> *Ibid.* Basil Bunting no era italiano, sino inglés, aunque Basilio lo conociera en su viaje a Italia, en 1929.

En la crítica de Andrés Trapiello, aparecida ese mismo día en *El País*, se insistía en la condición de «ínsula extraña»<sup>29</sup> de la poesía de Basilio, una condición que defendida por el propio poeta con su silencio. Añade luego Trapiello: «Basilio Fernández parece que luchó por que una y otra [su biografía y su poesía] no rebasaran los límites de su propia sombra. “Nadie sabe de ti/ ni de tu nombre en cifra”, dijo de sí mismo con esa seguridad que solo tienen los poetas»<sup>30</sup>.

Por su parte, Miguel Ángel Tenas, en *La Vanguardia*, consideraba que «la decisión del jurado [había venido] a reconocer el trabajo de un autor prácticamente desconocido, “pero de una extraordinaria calidad”...»<sup>31</sup>. La nota recogía las declaraciones de Emiliano Fernández, según las cuales Basilio no había publicado ningún libro en vida, porque «vivía muy aislado del mundo intelectual (...) [y] porque era muy reservado y muy exigente con su trabajo»<sup>32</sup>.

En *ABC*, un periodista identificado como «L. M. B.» se limita a consignar —y así titula su artículo— que «el Nacional de Poesía premia a un autor que solo publicó cinco poemas en vida»<sup>33</sup>, y considera muy probable que fuera el propio Gerardo Diego quien seleccionase y enviase las obras a las revistas en que aparecieron. A la noticia sigue un faldón crítico, firmado por Florencio Martínez Ruiz, en el que subraya que Basilio reina después de muerto y que «avanza sobre la conspiración de silencio que se abatía sobre su nombre de poeta inédito y secreto»<sup>34</sup>.

Otra de las reseñas que siguió a la concesión del Premio Nacional de Poesía, firmada por Juan Carlos Suñén en *Cambio 16*, hace hincapié en que Basilio se mantuvo completamente alejado de los ambientes literarios, y que «ni el interés que el círculo de Ezra Pound demostrara por su poesía ni la insistencia de Gerardo Diego llegaron nunca a pesar lo suficiente en su ánimo como para que se impusiera la publicación de un libro»<sup>35</sup>. Según el crítico, Basilio no quiso nunca condescender a esa publicación, porque era tan perfeccionista que desconfiaba de la calidad de muchos de sus poemas. Suñén comparte el supuesto juicio negativo del poeta al valorar su obra creacionista primeriza, las

---

<sup>29</sup> Andrés Trapiello, «Cifra de un poeta», *El País*, 3 de junio, 1992.

<sup>30</sup> *Ibid.* Los heptasílabos citados pertenecen a «Ya no hay buenas razones...», uno de los últimos poemas de Basilio, fechado el 2 de febrero de 1987.

<sup>31</sup> Miguel Ángel Tenas, «Un autor leonés, ya fallecido, obtiene el Nacional de Poesía», *La Vanguardia*, 3 de junio, 1992.

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> L. M. B., «El Nacional de Poesía premia a un autor que solo publicó cinco poemas en vida», *ABC*, 3 de junio, 1992, p. 66.

<sup>34</sup> Florencio Martínez Ruiz, «Conspiración de silencio», *ABC*, 3 de junio, 1992, p. 66.

<sup>35</sup> Juan Carlos Suñén, «Hable alto el olvido», suplemento «Letras de Cambio», *Cambio 16*, nº 1076, junio-julio 1992, p. VI.

*Canciones a María Luisa* —«circunstanciales» y, «a ratos, peor que malas»<sup>36</sup>, especifica— y los poemas de *Hay un mayo cualquiera*, inacabados y sosos, pero luego subraya que otros libros, como *Solitude, optional april*, revelan a un autor «atento, investigador del lenguaje y del hecho poético, culto y conocedor de su actualidad (...) un verdadero temperamento poético»<sup>37</sup>. Y concluye, combativo:

Este premio parecerá mal a casi todos, pero no es peor ni más arbitrario que muchos de los otorgados en años anteriores. Basilio Fernández es mejor poeta que algunos jovencitos que andan ya en programas de lectura obligatoria (...) o que más de un venerable homenajeado<sup>38</sup>.

A muchas personas el otorgamiento del galardón a Basilio Fernández les descubrió una dimensión completamente ignorada de la personalidad de aquel almacenista y tratante de productos de alimentación, atildado y discreto, con el que llevaban años relacionándose, sin sospechar que tuviese la menor inclinación artística. Una de esas personas fue el gallego Xosé María Gómez Vilabella, que, en un pintoresco artículo publicado en *El Progreso*, de Lugo, expresó su asombro al conocer el destinatario del premio y sus recónditas actividades poéticas:

*¿Quién é capaz, así de primeiras, de imaxinarse que un almacenista de viños, co seu gardapó pringado de morapio, abrindo e pechando billas naquelas fervenzas afroitadas da rúa Langreo, de Gijón, tiña nos beizos un cantar, no corazón un arpa, e na alma mil soños de infinitude? ¿Ninguén? ¿Pois non vos culpo, que a min pasoume o mesmo?*<sup>39</sup>

El pasmado y entusiasta Gómez Vilabella da fe después del obstinado silencio que siempre mantuvo Basilio sobre su labor de creación:

*Nas diversas ocasións en que estivemos reunidos, fose por motivos financeiros ou por relación social, amigable, temos falado de todo o divino e de todo o humano, particularmente das súas viaxes aos Estados Unidos, pero*

---

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. VII.

<sup>39</sup> «¿Quién es capaz, así de primeras, de imaginarse que un almacenista de vinos, con su guardapolvo pringado de morapio, abriendo y cerrando grifos en aquellas cascadas con sabor a fruta de la calle Langreo, de Gijón, tenga en los labios un cantar, en el corazón un arpa, y en el alma mil sueños de infinitud? ¿Nadie? Pues no os culpo, porque a mí me ha pasado lo mismo» (Xosé María Gómez Vilabella, «Basilio Fernández. Premio Nacional de Poesía 1992», suplemento «Táboa Redonda», *El Progreso*, 26 de agosto, 1992) (la traducción es mía).



*nunca fixo alusión aos seus pecados secretos, á súa poesía, pois ao parecer non a consideraba suficientemente perfeccionada. Agora demostrouse que se condenou ao silencio, ¡por un exceso de sabedoría!*<sup>40</sup>.

La concesión del premio, por último, suscitó algunas preguntas en algunos lectores avezados, suscitadas por el hecho de que nunca se hubiera hablado de Basilio, de que yaciese bajo un manto de silencio que había imposibilitado que se le conociera. En «*Carmen, Luis y Basilio*», Manuel Lombardero Suárez, tras recordar la historia de la revista *Carmen*, dirigida por Gerardo Diego en Santander entre 1927 y 1928, y en la que participaron muy activamente Basilio y su amigo y compañero de instituto, el también poeta Luis Álvarez Piñer, se pregunta, con alguna malicia:

¿Por qué Gerardo nos habló tan poco de Basilio y de Piñer, sus tan aventajados discípulos?  
¿Por qué Piñer no nos cantó las excelencias de Basilio cuando el año pasado le concedieron el Premio Nacional de Literatura? (...) ¿Por qué Piñer y Basilio mantuvieron, a partir de la guerra, unas relaciones tan aparentemente frías con su maestro? ¿Quién ha cobrado los dos millones y medio de pesetas que corresponden al premio obtenido? ¿Contra quién se ha otorgado ese premio?<sup>41</sup>

El Premio Nacional de Poesía a Basilio Fernández extendió, pues, no ya su consideración, que era casi inexistente, sino su mero conocimiento. Su poesía se había publicado en abril de 1991, pero la modestia de la editorial y la exigüidad de la tirada<sup>42</sup>, junto a la aparente complejidad de la poesía de Basilio, habían reducido, si no anulado, su proyección pública. El premio fue el resultado directo, según Emiliano Fernández, «del interés que sintieron por su obra no más de cinco o seis personas»<sup>43</sup>, entre los que identifica al poeta Antonio Gamoneda y a José Enrique Martínez, profesor

---

<sup>40</sup> «En las diversas ocasiones en que nos reunimos, ya fuese por motivos financieros o por relación social, amistosa, hablamos de todo lo divino y lo humano, particularmente de sus viajes a los Estados Unidos, pero nunca hizo alusión a sus pecados secretos, a su poesía, pues, al parecer, no la consideraba suficientemente perfecta. Ahora se ha demostrado que se condenó al silencio ¡por un exceso de sabiduría!» (*ibid.*) (la traducción es mía).

<sup>41</sup> Manuel Lombardero Suárez, «*Carmen, Luis y Basilio*», *Asturias y los poetas*, Oviedo, Nóbél, 1996, p. 225.

<sup>42</sup> 500 ejemplares, de los que apenas se habían vendido la mitad cuando se dio a conocer el fallo del jurado, según la Fundación Saber.es.Biblioteca Leonesa Digital, «Heterodoxos de las letras y otras artes» (<http://www.saber.es/web/biblioteca/libros/personajes-leoneses/html/heterodoxos.asp>); 800, de los que aún quedaban 200 en los almacenes, según Fulgencio Fernández («El fallecido “poeta del silencio” gritó», suplemento «Dominical», *La Crónica 16 de León*, 21 de junio, 1992, p. III), que también indica que la primera editorial que había aceptado la publicación de los poemas de Basilio —aunque no especifica cuál— había quebrado antes de darlos a la luz.

<sup>43</sup> Emiliano Fernández, «Presentación», en Basilio Fernández, *Antología poética*, «Biblioteca Leonesa de Escritores», León, Edilesa, 2007, p. 9.

de la Universidad de León y crítico literario. «Fue el primero de ellos —continúa Emiliano Fernández— quien hizo llegar personalmente su libro al jurado del Premio Nacional de Poesía, del que formaba parte»<sup>44</sup>. Antonio Gamoneda se ha significado por ser uno de los principales valedores de Basilio Fernández, y no solo por su empeño personal en que le fuera concedido el Premio Nacional, sino también por la insólita atención crítica que le ha dispensado. Así, en *El cuerpo de los símbolos*, su luminoso compendio de ensayos sobre literatura y arte, incluye un artículo titulado «Basilio Fernández», en el que señala que «entre 1927 y 1987 (...) escribió poesía de alta graduación (poesía para la Historia, aunque él no hiciera nada por entrar en ella)»<sup>45</sup>. También en su prólogo a *Pequeñas cosas para el agua*, de Luis Sáenz de la Calzada, cita a Basilio, para establecer una correlación entre ambos, por su compartida condición de escritores secretos:

Es verdad que nadie (...) supo nunca que Calzada escribiera poesía. Yo pienso en una especie de pudorosa elegancia, próxima a la de otro leonés, Basilio Fernández, algunos años mayor que Calzada, que, durante sesenta, mantuvo secreta una escritura en la órbita ultraísta (...), escritura que, en los primeros noventa, alcanzó edición póstuma y, con ella, el Premio Nacional de Literatura. El paralelismo personal me parece más que notable. Puede que alguna sustancia secretamente leonesa tenga algo que ver con todo ello<sup>46</sup>.

Entre quienes promovieron la concesión del Premio Nacional a Basilio Fernández y, en general, entre los valedores de su poesía, no figura José Luis García Martín, que considera sus versos faltos de unidad y avejentados<sup>47</sup>, y que escribe en uno de sus diarios:

Junio, 2. La concesión del Premio Nacional de Poesía, sin sorpresas para quienes conocían [a] los finalistas. Los jurados de los premios literarios (...) suelen tener los gustos muy sencillos: prefieren siempre lo peor. Otros méritos, en el caso de los grandes premios institucionales, son que el autor sea muy viejo o que esté agonizante (...). Basilio (...), quien

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>45</sup> Antonio Gamoneda, *El cuerpo de los símbolos*, Madrid, Huerga & Fierro, 1997, p. 150. Gamoneda ya había publicado este artículo, con el título de «El estremecedor silencio de un poeta olvidado», en el suplemento «Libros» de *Diario 16*, 20 de junio, 1991, p. XII; y también, extractado, con el de «La resurrección de un poeta olvidado», en el suplemento «Dominical» de *La Crónica 16 de León*, 21 de junio, 1992, p. VI.

<sup>46</sup> Antonio Gamoneda, prólogo a Luis Sáenz de la Calzada, *Pequeñas cosas para el agua*, Madrid, Ave del Paraíso, 1996, p. 12.

<sup>47</sup> Así lo sostiene en «Las sombras recobradas», *La Nueva España*, 10 de mayo, 1991, una visión que José Enrique Martínez reputa «desajustada» en «Un leonés fallecido y desconocido, Premio Nacional de Poesía», *Diario de León*, 3 de junio, 1992, p. 27.

competía con Claudio Rodríguez, Cesar Simón, Gastón Baquero y no sé quién más, lo tenía todo: había nacido antes que nadie, era un aburrido epígono del 27 y además llevaba muchos años muerto. Como su editor es también el mío, Carlos González Espina, podré saber exactamente qué repercusión tiene en la venta del libro un Premio Nacional. Supongo que escasa, lo que no deja de ser un punto importante a favor de la inteligencia de los lectores<sup>48</sup>.

Suscita cierta perplejidad que se considere «epígono del 27» a alguien que había empezado a escribir antes de que el grupo del 27 se constituyera como tal, y que dejó de hacerlo sesenta años después; o que se juzgue al 27 —donde conviven el neopopularismo de Lorca y el surrealismo de Aleixandre, la poesía pura de Guillén y la lírica amorosa de Pedro Salinas, el simbolismo de Altolaguirre y el existencialismo de Dámaso Alonso, entre muchas otras corrientes— un bloque único, del que se pueda ser «epígono» *in toto*<sup>49</sup>.

En otra entrega de sus profusas confesiones, el crítico extremeño abunda en la nula estima que siente por Basilio:

Noviembre, 15. Se sorprende Miguel García-Posada, en *El País*, de la concesión del Premio Nacional de Literatura a Rafael Guillén. La verdad es que el Premio (...) siempre sorprende, y casi nunca positivamente. Yo creo que acierta bastante menos que el de Narrativa. Muñoz Molina, Landero o Martín Garzo eran autores aplaudidos, ya antes del premio, por la mayoría de los críticos; de Piñer, Basilio (...) o el último Bousoño apenas se había ocupado nadie antes del galardón y apenas se ocuparía nadie después, salvo por razones de cortesía<sup>50</sup>.

Tiene razón, en parte, el crítico extremeño: casi nadie se había ocupado de la obra de Basilio antes de recibir el Premio Nacional, porque, para hacerlo, el reseñista habría tenido que tener,

---

<sup>48</sup> José Luis García Martín, *Colección de días*, Sevilla, Renacimiento, 1993, p. 51.

<sup>49</sup> No obstante, comparten la opinión generacional de García Martín Gonzalo Torrente Ballester [«Basilio perteneció a mi generación, es decir, a la de los epígonos del 27...», «Basilio: recuerdo y sorpresa», en Basilio Fernández, *Poemas (1927-1987)*, *op. cit.*, p. 248] y el propio Emiliano Fernández, aunque, en este caso, la creo motivada más por un deseo de adscribir a Basilio a la prestigiosa generación poética que por un análisis cuidadoso de sus circunstancias personales y sus características estéticas. Hay que tener en cuenta, en primer lugar, que, por su fecha de nacimiento, Basilio coincidía con los autores de la Generación del 36, o primera generación de posguerra: Luis Rosales, Leopoldo Panero y Dionisio Ridruejo, por los que sintió, además, una gran admiración; y, en segundo, que su formación en el creacionismo no lo vincula automáticamente a la Generación de la República, sino solo a uno de sus aspectos, y no el más extendido.

<sup>50</sup> José Luis García Martín, *Dicho y hecho*, Sevilla, Renacimiento, 1995, p. 72.

además de las aptitudes críticas que se suponen, el don de la clarividencia o facultades mediúnicas, dado que el autor la había mantenido en secreto hasta su muerte, cinco años antes.

Al margen de la implicación personal de unos pocos pero cualificados lectores en el reconocimiento póstumo de Basilio, *Poemas (1927-1987)* había merecido, al publicarse, algunas reseñas críticas. La más significativa es la firmada por Florencio Martínez Ruiz en «ABC Literario» el 13 de julio de 1991, que considera «la edición de la poesía completa de Basilio Fernández (...) todo un acontecimiento». Luego, el crítico señala: «surge ahora su obra póstuma con una propensión casi fantasmal, propia de un “topo” lírico, de esos que figuran en los reportajes de Torbado-Leguineche o en *Luna de Lobos* de Llamazares»<sup>51</sup>. También Miguel Galanes había publicado una reseña en «Los libros de *El Sob*» el 13 de septiembre de 1991, de menor interés crítico, pero atenta igualmente al carácter silencioso y subterráneo de la poesía de Basilio. Escribe Galanes: «[su edición nos ayuda] a conocer la personalidad de un hombre que, en unas circunstancias muy concretas, decidió exiliarse en la ocultación de su obra, en la intimidad de sus 140 poemas inéditos»<sup>52</sup>. El propio Emiliano Fernández había empezado a publicar noticias sobre la vida y la poesía de Basilio en revistas literarias y suplementos culturales, como la que apareció en *Cuadernos del Sur* el 26 de septiembre de 1991, donde consigna la amistad que lo había unido con Gerardo Diego y Luis Álvarez Piñer, maestro y compañero suyo, respectivamente, en el Instituto Jovellanos de Gijón. Y concluye:

Se apartó [Basilio] de todo tipo de círculos literarios, aunque continuó manteniendo durante toda su vida una relación estrecha con Gerardo Diego. No abandonó, sin embargo, la poesía. Al fallecer, en 1987, dejó una obra que incluye unos ciento cuarenta poemas, en los cuales hay una historia literaria y vital de un interés excepcional<sup>53</sup>.

Pese al Premio Nacional y los fastos consiguientes, la poesía de Basilio se sigue considerando borrosa y escondida. «Clandestina», la ha llamado Tomás Sánchez Santiago, que ha precisado que esa clandestinidad constituye «un esfuerzo voluntario, una exigencia ética que no [responde] a más

---

<sup>51</sup> Florencio Martínez Ruiz, «*Poemas (1927-1987)*. Basilio Fernández», suplemento «ABC Literario», *ABC*, 13 de julio, 1991, p. IV.

<sup>52</sup> Miguel Galanes, «Pesquisas de unos guantes», suplemento «Los libros de *El Sob*», *El Sol*, 13 de septiembre, 1991, p. 7. Conviene recordar que Basilio no es autor de 140, sino de 127 poemas.

<sup>53</sup> Emiliano Fernández, «Diego, Álvarez y Fernández, una amistad literaria», *Cuadernos del Sur*, 26 de septiembre, 1991, p. VI/28.

prohibición que la de no traspasar los límites de la dignidad del propio discurso»<sup>54</sup>. En este sentido, añade Sánchez Santiago, Basilio «fue un poeta secreto y escaso, (...) uno de esos escritores que buscan el margen sombrío y no la luz del foco para depositar su obra»<sup>55</sup>.

Muy elocuente resulta también la noticia publicada en el *Diario de León* por M. Pérez el 18 de mayo de 2007 —es decir, dieciséis años después de la aparición de la poesía de Basilio y casi quince desde la concesión del Premio Nacional—, significativamente titulada «Un arcano poético», bajo el rótulo «Un inédito de la poesía», que daba cuenta de que la «Biblioteca Leonesa de Escritores» ofrecía «la primera antología poética de Basilio Fernández»<sup>56</sup>, una selección que, según Pérez,

devuelve a la vida a uno de los poetas más desconocidos en lengua española. Desconocida es su poesía (...) e inédito parece seguir siendo su nombre. Se trata de Basilio Fernández, una de las voces líricas más importantes del siglo pasado. (...) Su sobrino, Emiliano Fernández, destaca que la publicación de su poesía fue fortuita y añade que su obra, a pesar del reconocimiento, sigue sin ser leída. Conserva, por lo tanto, el valor de un pequeño tesoro; de alguna manera podría ser definido como arcano de sorpresas poéticas desconocidas<sup>57</sup>.

Más aún: a finales de 2009, con ocasión del centenario del nacimiento de Basilio, se le rindió un homenaje en Gijón —que sirvió para presentar *Antología. 1927-1987*, la última recopilación de sus versos<sup>58</sup>, y la exposición virtual sobre su figura en la nueva página web [www.gijoncultura.es](http://www.gijoncultura.es) del ayuntamiento de la ciudad—, y el artículo que dio cuenta de la noticia en *La Voz de Asturias*, firmado por N. Morán, se titulaba «El poeta secreto»<sup>59</sup>, y abundaba, como su título hacía presagiar, en la ocultación de su actividad lírica.

---

<sup>54</sup> Tomás Sánchez Santiago, «Basilio Fernández: historia de una ocultación», artículo inédito leído en las Jornadas en Homenaje a Francisco Pino, I Jornadas de Poesía Iberoamericana, Valladolid, noviembre de 1999.

<sup>55</sup> *Ibid.*

<sup>56</sup> Se trata de *Antología poética*, de Basilio Fernández, la primera de las selecciones de su poesía preparadas por Emiliano Fernández (*op. cit.*).

<sup>57</sup> M. Pérez, «Un arcano poético», *Diario de León*, 18 de mayo, 2007.

<sup>58</sup> Basilio Fernández, *Antología. 1927-1987*, Gijón, Trea, 2009, con selección, introducción y notas a los poemas de Emiliano Fernández.

<sup>59</sup> N. Morán, «El poeta secreto», *La Voz de Asturias*, 16 de diciembre, 2009. Al calor del homenaje apareció también, entre otras notas de prensa, «Basilio Fernández, el poeta póstumo», de José Luis Argüelles, en el suplemento «Cultura», *La Nueva España*, 17 de diciembre, 2009, donde el cronista resaltaba la «actitud de apartamiento, de no querer contar, de mantenerse al margen», de Basilio.

Tampoco a nivel académico ha tenido Basilio mejor suerte. Aunque su nombre sí aparece en algunos diccionarios o compendios bibliográficos<sup>60</sup>, es significativo que Juan Manuel Díaz de Guereñu no incluyera ningún capítulo sobre él en *Poetas creacionistas españoles*, el mejor ensayo sobre el creacionismo hispano publicado en nuestro país —en 1999, actualizado en 2001—, en el que realiza certeros y detallados análisis de la obra creacionista de Gerardo Diego, Juan Larrea y Luis Álvarez Piñer. A Basilio, sin embargo, solo lo menciona al final del capítulo introductorio, al considerarlo, junto a Piñer, «la segunda generación del creacionismo»<sup>61</sup>. Antes ha precisado:

Tras un estreno prometedor en las páginas de *Carmen*, ambos se desvanecieron a partir de la Guerra Civil, para reaparecer casi a un tiempo medio siglo más tarde con sendas recopilaciones de sus poemas —póstuma la de Fernández— que de inmediato merecieron el reconocimiento a su talento. Ambos se nutrieron en los días de su maduración con el ejemplo personal y los poemas de los creacionistas de la primera hora, que el propio Diego les transmitió<sup>62</sup>.

Aparte de estas consideraciones, Basilio solo aparece en el capítulo dedicado a Gerardo Diego, al hablar de *Carmen* y su nómina de colaboradores<sup>63</sup>; y en el que tiene por protagonista a Álvarez Piñer, al relatar la anécdota que dio pie a la composición de los poemas «La ascensión de la rosa», de Gerardo, y, probablemente, «Ascensión a la rosa», de Basilio<sup>64</sup>, y por su condición de «arreístas furibundos», según comunicó Gerardo a Larrea en una carta de 22 de enero de 1928<sup>65</sup>.

---

<sup>60</sup> Cito tres: en el *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*, Juan Manuel Bonet hace una acertada síntesis biográfica de Basilio y lo sitúa «en un horizonte entre 27 y surrealista» (Madrid, Alianza, 1995, p. 240); en el *Diccionario Espasa de literatura española*, Jesús Bregante lo reputa «abogado (*sic*) y colaborador de diversas revistas» y considera que «en sus versos se aprecian las técnicas creacionistas, la ironía y el simbolismo, combinados con formas métricas clásicas. Próximo también al surrealismo, en sus poemas siempre aparece el desgarró existencial propiciado por la soledad y la nostalgia» (Madrid, Espasa-Calpe, 2003, p. 288); y en el *Diccionario bibliográfico de la poesía española del siglo XX*, Ángel Pariente consigna unos mínimos datos biográficos y cinco referencias bibliográficas (Sevilla, Renacimiento, 2003, p. 112). Como curiosidad, añado que Basilio cuenta, desde 1998, con una calle con su nombre en Gijón —«calle poeta Basilio Fernández López», con su cualificación profesional y su nombre administrativamente completo, para que la ciudadanía no se confunda— y que, en *Las calles de Gijón. Historia de sus nombres*, Luis Miguel Piñera lo define como poeta y, sorprendentemente, también como profesor (Gijón, Ayuntamiento de Gijón-El Comercio, 2005, p. 180).

<sup>61</sup> Juan Manuel Díaz de Guereñu, *Poetas creacionistas españoles*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, Diputación de Málaga, 1999, p. 40.

<sup>62</sup> *Ibid.*

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>64</sup> *Ibid.*, pp. 192-193.

<sup>65</sup> *Ibid.*, pp. 197-198.

Por poner solo un ejemplo más de esta desatención académica, tampoco el número monográfico de la revista *Ínsula* dedicado al creacionismo, «La revolución creacionista», de junio de 2000, con el nº 642 de su colección, y que incluye minuciosos trabajos de algunos de los más reputados estudiosos del ismo hispano, como José Luis Bernal, René de Costa, Francisco Javier Díez de Revenga, Gabriele Morelli, Julio Neira, Andrés Soria Olmedo y el propio Juan Manuel Díaz de Guereñu, entre otros, dedica ni una sola mención a Basilio Fernández. Su nombre, simplemente, no aparece en ninguno de los artículos publicados.

Basilio Fernández solo publicó cuatro poemas en España en toda su vida: «Última hora», «Aura» y «Pepita de fruta», agrupados bajo el título «Nuca sola», en el nº 5 de la revista *Carmen*, correspondiente a abril de 1928, y «Globo», aparecido en el nº VI de la revista *Meseta*, de abril de 1929. *Carmen*, dirigida por Gerardo Diego y cuyo secretario-administrador era Luis Álvarez Piñer, publicó en Gijón siete números entre diciembre de 1927 y junio de 1928. Los poemas de Basilio Fernández iban precedidos por una breve nota introductoria: «*Carmen* presenta a Basilio Fernández, nacido en Valverdín (León) —1909—, en sus versos iniciales *Nuca sola*, nuca en la que recibe su bautismo de imprenta», pero la fugacísima presentación apareció, distraída, dos páginas antes, entre un poema de Pedro Salinas y otro de Adriano del Valle, en lugar de encabezando los versos del poeta. Gerardo Diego escribió de este «bautismo de imprenta» en su prólogo a la edición facsimilar de *Carmen. Revista chica de poesía española y Lola. Amiga y suplemento de Carmen*:

Y un estreno: *Carmen* presenta a Basilio. Basilio es otro apenas ex alumno mío. Inteligentísimo y prometedor a sus dieciocho años. Sin embargo, se obstinará luego en no publicar libro. A él le brindaría al año siguiente mi *Fábula de Equis y Zeda*<sup>66</sup>.

---

<sup>66</sup> Gerardo Diego, «Prólogo a la edición facsimilar de *Carmen*», *Obras completas. Prosa*, tomo VIII, edición de José Luis Bernal, Madrid, Alfaguara, 2000, p. 1233 [1977]. A partir de ahora, todas las citas de la obra de Diego, tanto en poesía como en prosa, se referirán a esta edición, que citaré indicando *Obras completas* y el tomo y la página correspondientes — así como los editores de cada tomo y su año de publicación, si son distintos—, salvo cuando el trabajo citado no se incluya en ellas, en cuyo caso daré la referencia bibliográfica concreta. En la cita de las *Obras completas* indicaré también entre corchetes la fecha de publicación del texto original de Gerardo. Puede consultarse directamente la edición facsimilar citada en VV. AA., *Carmen. Revista chica de poesía española y Lola. Amiga y suplemento de Carmen*, Madrid, Ollero & Ramos y Fundación Gerardo Diego, 2007. Para un estudio más detallado de los contenidos y la trayectoria de *Carmen* y *Lola*, el lector interesado puede acudir a José Luis Bernal Salgado, «*Carmen-Lola* o la “defensa de la poesía”», en «Estudios preliminares», *ibid.*, pp. 11-27; Juan Manuel Díaz de Guereñu, «*Carmen* y *Lola*: refugio y trinchera», en *Poetas creacionistas españoles, op. cit.*, pp. 161-184; Irma Emiliozzi, «*Carmen-Lola* (1927-1928)», en *Revistas literarias españolas del siglo XX*, coordinado por Manuel José Ramos Ortega, vol. I (1919-1939), Madrid, Ollero & Ramos, 2005, pp. 241-262; o Manuel

En una carta de 29 de diciembre de 1927, conservada en el archivo personal de Gerardo Diego<sup>67</sup>, Basilio le anunciaba el envío de «algunos poemas de mi cuaderno “Nuca”, que estoy terminando estos días. Son todos creacionistas y están medidos y rimados con arreglo a la más estricta preceptiva». No es seguro que se trate de los poemas que aparecieron en *Carmen*. Juan Manuel Díaz de Guereñu cree que no, puesto que, de los tres, solo «Pepita de fruta» cumple, en su opinión, los requisitos de metro y rima anunciados por Basilio. Sin embargo, también «Aura» los respeta: es una endecha, compuesta por heptasílabos asonantados, con rima *a-e* en los versos pares. Para Díaz de Guereñu, otros poemas se acogen mejor a la preceptiva creacionista:

dos agrupados bajo el título «Poema a Carmen por dentro», y otros dos titulados «Limbo» y «El soneto que fue a medias». Los dos primeros constan mecanografiados en dos cuartillas, y en la primera de ellas está manuscrita la anotación: «De “Nuca”»<sup>68</sup>.

Sea como fuere, el envío de los materiales de Basilio le había sido anunciado a Diego también por Luis Álvarez Piñer, que, en una carta de 18 de diciembre de 1927, le escribe: «Basilio me dice que va a unir sus cosas para enviárselas. Espere, pues, siete u ocho meses, porque, como Ud.

---

Ruiz-Funes Fernández, «*Carmen y Lola*, las revistas de Gerardo Diego», *Monteagudo*, 3ª época, nº 7, 2002, pp. 87-99. Ruiz-Funes Fernández anota en su trabajo: «Posteriores a los poemas de *Carmen*, unos muy buenos poemas, hay que decirlo, poco más hizo Basilio Fernández en el campo de la poesía; solo algunos más en revistas de la época [y] un pequeño librito, *Solitude, opcional abril* (sic). Hay que subrayar que ni el «librito» era tan pequeño, ni vio nunca la luz, ni se titulaba así; y que los poemas más que publicó «en revistas de la época», según Ruiz-Funes Fernández, se limitan a «Globo», en *Meseta*, y a «Hombre erguido», en *Il Mare*, como veremos.

<sup>67</sup> Todas las cartas inéditas de Basilio citadas en este trabajo provienen del archivo personal de Gerardo Diego, depositado en la fundación homónima, de Santander, al que se me ha permitido gentilmente el acceso.

<sup>68</sup> Luis Álvarez Piñer/Gerardo Diego, *Cartas (1927-1984)*, edición de Juan Manuel Díaz de Guereñu, Valencia, Pre-Textos, 2001, p. 84. «Poema a Carmen por dentro» se publicó en el seno del artículo «Un post-scriptum biográfico», de Emiliano Fernández (suplemento «Cultura», *La Nueva España*, 12 de junio, 1992, p. 40), y también, con algunas erratas, en «El fallecido “poeta del silencio” gritó», de Fulgencio Fernández (art. cit., p. II-III), aunque no se incluyó en la reedición de *Poemas (1927-1987)* de 1992, ni en ninguna de las recopilaciones posteriores de la obra de Basilio. En el segundo artículo mencionado, revela el periodista: «Su sobrino Emiliano ha logrado rescatar el poema que puede ser más antiguo (1927), que le había enviado Basilio a Gerardo Diego (no está en el libro [se refiere a *Poemas (1927-1987)*]). Se titulaba “Poema a Carmen por dentro”» (*ibid.*, p. III). Muy probablemente se trate de una composición celebratoria de la revista dirigida por su maestro y con la que él colaboraba de forma muy cercana: así lo atestiguan, en sus primeros compases, los motivos relacionados con la escritura y la tipografía: «tinta china», «pluma», «lápiz», «goma». Por otra parte, el final de la primera estrofa parece referirse a *Carmen* y a *Lola*, el *alter ego* satírico de la revista: «Carmen almidonada de sonrisa/ (...) dos señoritas dos elaboradas».



sabe, Basilio es muy rápido. Yo le azuzaré a menudo»<sup>69</sup>. En otra misiva, de 4 de enero de 1928, llena de burlas cariñosas, le pregunta: «¿Ha recibido Ud. una epístola del egregio Basilio? Se la envié a Madrid, me parece, y llevaba dentro unos poemas hechos a máquina por el ínclito moreno»<sup>70</sup>.

De los tres poemas dados a conocer en *Carmen*, Cesar González-Ruano incluyó dos, «Aura» y «Pepita de fruta», en su *Antología de poetas españoles contemporáneos en lengua castellana*, publicada en 1946, la única selección de poesía española, en todo el siglo XX, en la que figura Basilio. De su autor hace González-Ruano este diminuto pero revelador prólogo:

[Basilio Fernández] nació en Valverdín (León) y fue presentado por primera vez al público minoritario en la revista *Carmen*, de Gerardo Diego. En el número 5, correspondiente a abril de 1928, aparecen los primeros y únicos poemas que de él conocemos, que revelan una personalidad poética interesante y digna de tenerse en consideración. En este poeta, no sabemos si perdido, se advierte la evolución del creacionismo a lo Huidobro, Larrea y Diego al clasicismo vivo y un tanto gongorino<sup>71</sup>.

Mucho después, en 1982, Francisco Martínez García incluiría los tres poemas aparecidos en *Carmen* en las páginas dedicadas a Basilio Fernández en su *Historia de la literatura leonesa*, acompañados del siguiente comentario, que subraya la originalidad del poeta: «Estos tres poemas (...) representan algo totalmente distinto de lo que en León se hacía. Basilio Fernández es tal vez el único poeta leonés que tenía su reloj puesto a la hora del mundo, sin atrasos seculares»<sup>72</sup>; garantía de ello es, añade, que Gerardo Diego lo admitiese en *Carmen*.

En cuanto a *Meseta*, promovida por Francisco Pino y José María Luelmo en Valladolid, publicó seis números, desde enero de 1928 hasta abril de 1929, en el último de los cuales vio la luz el poema de Basilio, junto a «Símbolo», de Luis Álvarez Piñer. Gerardo Diego gestionó la publicación de ambos textos con su amigo, el ensayista José María de Cossío, colaborador y patrocinador de la revista. De ello ha quedado testimonio en las cartas intercambiadas por ambos, en las que se refieren

---

<sup>69</sup> Luis Álvarez Piñer/Gerardo Diego, *Cartas (1927-1984)*, *op. cit.*, p. 61.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>71</sup> César González-Ruano (ed.), en VV. AA., *Antología de poetas españoles contemporáneos en lengua castellana*, Barcelona, Gustavo Gili, 1946, p. 627.

<sup>72</sup> Francisco Martínez García, *Historia de la literatura leonesa*, León, Everest, 1982, p. 537. El estudioso ignoraba si Basilio había escrito más versos: «Es lo mismo», puntualiza: su poesía «no los necesita para ser, bellísima y única, flor en pantano inmóvil» (*ibid.*, p. 538).

a Basilio y a Piñer como «esos Altolaguirres de Gijón». Así, a una carta de Gerardo a Cossío, de 29 de abril de 1928, en la que le devuelve, revisados, «los originales de Piñer y Basilio, más el romance de [Luis Sáenz de la] Calzada y una tarjeta de [José] Llerena»<sup>73</sup>, Cossío responde con otra, de finales de mayo del mismo año, en la que hace constar:

Querido Gerardo: ahí te envío una copia de los versos de esos Altolaguirres de Gijón para que tú veas si es correcta, para enviarla enseguida a Valladolid. Devuélvemela aquí, pues al mandarla he de darles instrucciones para su publicación<sup>74</sup>.

José María de Cossío se convirtió en un buen amigo de Basilio. De sus cordiales relaciones ha quedado constancia en el epistolario entre Cossío y Gerardo. En una carta fechada en los «días últimos de mayo de 1928», este le transmite a aquel recuerdos de Basilio, y le indica que Piñer está «examinándose en Madrid»<sup>75</sup>. En otra de marzo de 1929, Cossío le escribe a Gerardo: «Mucho me alegraría que os decidierais Basilio, Luis [Álvarez Piñer] y tú a hacerme una visita. Dales mis recuerdos»<sup>76</sup>. Por último, en la que le remite Gerardo el 7 de junio de 1931, le manda saludos por encargo del «firme y gran Basilio, que está hecho un cabo de Infantería, verdaderamente bizarro»<sup>77</sup>.

Aparte de los cuatro poemas publicados en *Carmen* y *Meseta*, Basilio solo dio a conocer en vida otro poema, «Hombre erguido», que apareció en el número correspondiente al 4 de marzo de 1933 del suplemento literario del periódico *Il Mare*, publicado en la ciudad de Rapallo, al sureste de Génova, cuya sección de literatura extranjera coordinaban el poeta norteamericano Ezra Pound y el inglés Basil Bunting. A Bunting lo menciona Pound al definir su propia concepción de la poesía:

La gran literatura no es más que el lenguaje cargado de sentido hasta el grado máximo que sea posible. Dichten = condensare. (...) Basil Bunting, al hojear un diccionario alemán-

---

<sup>73</sup> Gerardo Diego/José M<sup>a</sup> de Cossío, *Epistolario. Nuevas claves de la Generación del 27*, edición de Rafael Gómez de Tudanca, Madrid, Universidad Alcalá de Henares y Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 171.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 172. En la alusión puede haber una referencia a la «Jinojopa de los Altolaguirres», aparecida en el n<sup>o</sup> 5 de *Lola. Amiga y suplemento de Carmen*, que acababa de publicarse, en abril de 1928. Gerardo Diego ha explicado que la jinojopa, como la jitanjáfora, es inexplicable. Sin embargo, alcanza a definirla, no exactamente como una sátira, sino más bien como una broma, una burla inofensiva, creada colectivamente. La «Jinojopa de los Altolaguirres» habla de «altolaguirres de plata» y «altolaguirres de oro». Alberti también alude, en esta misma tarjeta, a los «altolaguirres» gijoneses, como veremos más adelante.

<sup>75</sup> Gerardo Diego/José M<sup>a</sup> de Cossío, *Epistolario. Nuevas claves de la Generación del 27*, *op. cit.*, p. 173.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 188.

italiano, descubrió que esta idea de la poesía como concentración es casi tan antigua como la propia lengua alemana. «Dichten» es el verbo alemán que corresponde al sustantivo «Dichtung», que significa poesía, y el lexicógrafo lo ha traducido al italiano mediante el verbo que significa «condensar»<sup>78</sup>.

Basil Bunting es, además de amigo, discípulo y colaborador de Pound, un destacado poeta, autor de *Briggflatts* (1966), una singular autobiografía lírica, que un crítico tan reputado como Cyril Connolly consideró «acaso el poema largo más importante desde la publicación de los *Cuatro Cuartetos*» de Eliot<sup>79</sup>. Basilio había conocido a Bunting, probablemente en Perugia, con ocasión de su viaje a Italia en 1929, y ambos habían trabado amistad. Según se desprende de una de las dos cartas de Bunting que Basilio conservaba en su archivo, de 3 de enero de 1933, este le había remitido a aquel dos poemas, uno de los cuales, «Hombre erguido» —no sabemos cuál era el otro—, integró un pequeño dossier de poesía española en el suplemento literario de *Il Mare*, titulado «Tre poemi

---

<sup>78</sup> Ezra Pound, *El ABC de la lectura*, traducción de Miguel Martínez-Lage, Madrid, Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, 2000, p. 43.

<sup>79</sup> Citado por Aurelio Major en el prólogo a Basil Bunting, *Briggflatts y otros poemas*, Barcelona, Lumen, 2004, p. 11. La biografía de Bunting es aún más fascinante que su poesía. Nacido en 1900, se educó en una escuela cuáquera —lo que debe de imprimir carácter—; fue objetor de conciencia en la Primera Guerra Mundial, y preso por ello hasta 1919: en la cárcel se declaró en huelga de hambre, y sus guardianes le metían cada día un pollo asado en la celda, que él se negó siempre a comer; trabajó como cantero, carpintero, crítico musical, vicecónsul, marino de cabotaje, jefe de redacción de la *Transatlantic Review* —cargo en el que le sucedería Ernest Hemingway—, corrector de pruebas, periodista financiero, oficial del ejército británico, conferenciante universitario y espía, entre otros oficios inverosímiles; llevó una vida bohemia en el París de las vanguardias, y viajó después por Italia, Alemania, África y Norteamérica; se benefició durante dos años del mecenazgo de una millonaria americana, de nombre pasmosamente adecuado a su liberalidad, Margaret de Silver, que le pagaba un generoso estipendio por escribir; vivió entre 1933 y 1935 en Tenerife, donde jugó al ajedrez con el comandante general de las Islas Canarias, Francisco Franco; se alistó en la RAF, pese a sufrir problemas de vista, y trabajó para los servicios de inteligencia británicos en la Segunda Guerra Mundial, en la que apaciguó tribus afganas —lo que no es moco de pavo—, participó en la invasión de Sicilia y ascendió a comandante; y, tras el conflicto, residió en Persia, cuya lengua y cultura dominaba, hasta 1952, año en el que fue expulsado del país por la dictadura nacionalista de Mohammed Mosaddeq. Antes de ello, tuvo tiempo de sumarse a una manifestación que pedía su ejecución, bajo la ventana de su hotel —y gritar con ellos, en perfecto farsi, «¡muera Bunting!»—, para demostrar a sus colegas que era gente pagada por el gobierno, que no lo conocía.

spagnoli inediti», en el que también figuraban «Diente por diente»<sup>80</sup>, de Juan Larrea, y «No es el amor quien muere»<sup>81</sup>, de Luis Cernuda. De los poemas de Basilio escribe Bunting:

Me parecen hermosos, como música verbal (...). El amigo Juan Ramón Masoliver, a quien he mostrado los poemas, piensa que tiene usted una técnica maravillosa y que ciertos versos tienen un aliento plenamente clásico: dice, sin embargo, que el contenido es menos satisfactorio. Sobre ellos no puedo pronunciarme. Es difícil que un joven encuentre algo muy importante que decir. Hasta los treinta años, basta solo la voluntad de perfeccionar la técnica lingüística. De todas formas, Masoliver quiere editar uno de sus poemas (el más largo [...]); y, si usted consiente, lo editaremos en un número próximo de *Il Mare*<sup>82</sup>.

La reserva con que Basilio construyó su obra se extiende también a su vida. No es un escritor «carente de biografía», como ha sostenido José Luis García Martín<sup>83</sup>, pero sí alguien que nunca se preocupó por dar a esa biografía una dimensión pública. Por otra parte, quizá su biografía fuera su poesía, que exige una lectura cómplice, según Florencio Martínez Ruiz, «ya que quien lee estos poemas se encuentra con la intimidad de un hombre, por mucho que lo disimule», aunque también contengan «una enorme e intensificada cantidad de pasión, no obstante la apariencia acelofanada de su palabra lírica»<sup>84</sup>. Emiliano Fernández ha hecho hincapié, asimismo, en la condición biográfica de la poesía de Basilio. Así, al cotejar su trayectoria literaria con la de Piñer, ha sostenido su orientación «hacia una poesía biográfica»<sup>85</sup>, en tanto que su compañero y amigo se decantaba hacia la construcción de una obra. En cualquier caso, la trayectoria vital de Basilio «fue opaca (...): un montón de humo atormentado que se escabulle hasta la disipación»<sup>86</sup>, como ha escrito Tomás Sánchez Santiago, y su poesía no lo fue menos: Basilio la mantuvo pertinazmente inédita, y él rehuyó

<sup>80</sup> Publicado en el n° 2 de *Carmen*, de enero de 1928, Gerardo Diego incluiría después los números I y III de la serie en sus antologías de poesía española de 1932 y 1934. Consta en Juan Larrea, *Versión celeste*, edición de Miguel Nieto, Madrid, Cátedra, 2003, pp. 149-153.

<sup>81</sup> Publicado en el n° CXIV de *Revista de Occidente*, de diciembre de 1932, se recogería después con el n° XI de *Donde habite el olvido*, en 1934. Consta en Luis Cernuda, *La realidad y el deseo*, edición de Miguel J. Flys, Madrid, Castalia, 1987, p. 176.

<sup>82</sup> Faustino Álvarez Álvarez y Emiliano Fernández Prado, «Basil Bunting, entre los papeles de Basilio Fernández», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 546, diciembre de 1995, p. 115. Juan Ramón Masoliver Martínez de Oria (1910-1997), periodista, escritor, crítico y traductor, fue amigo y secretario personal de Ezra Pound en Génova, entre 1932 y 1936, y colaboró con él en el suplemento literario de *Il Mare*.

<sup>83</sup> José Luis García Martín, «Basil y Basilio», *Gabinete de lectura*, Granada, La Veleta, 2008, p. 74. En otro punto del artículo, García Martín insiste en que se trata de «un poeta que no tiene biografía» (*ibid.*, p. 71).

<sup>84</sup> Florencio Martínez Ruiz, «*Poemas (1927-1987)*. Basilio Fernández», art. cit., p. IV.

<sup>85</sup> Emiliano Fernández, «Gerardo Diego, Luis Á. Piñer y Basilio Fernández», *Rey Lagarto*, n° 46-47, 2001, p. 23.

<sup>86</sup> Tomás Sánchez Santiago, «Basilio Fernández: historia de una ocultación», art. cit.

todo grupo o cenáculo que pudiera auparlo a la celebridad literaria. Más aún, nada hace pensar que Basilio conservase sus manuscritos «con la idea, aunque fuera no confesada o no reconocida, de que tal vez póstumamente alguien fuera a hacerse cargo de darlos a conocer»<sup>87</sup>. Tampoco dejó memorias, diarios ni epistolarios —las pocas cartas que se conservan de él provienen de archivos ajenos, y, especialmente, del de Gerardo Diego—, aunque sí dispersas reflexiones teóricas sobre poesía y literatura, algunas de las cuales ha transcrito Emiliano Fernández en los prólogos y artículos que ha publicado sobre su tío, y su existencia se ciñó a la atención de un negocio familiar de alimentación y a los apacibles entretenimientos de un caballero de provincias, de rentas saneadas, costumbres austeras y pensamiento conservador. Emiliano Fernández atribuye esta discreción, además de a su carácter reservado, a su pertenencia a una familia dedicada al comercio minorista, un antiguo linaje mercantil que le había transmitido los valores que regían su forma de entender el mundo: la prudencia, la tradición y la seguridad. La confianza en esos valores parece haber arraigado en la personalidad —y también en la concepción estética— de Basilio, que, en una de las consideraciones teóricas que escribiera, recomendaba hablar poco, despacio, en voz baja: «es una fórmula suprema para la conservación de la energía, de la autoridad, de la elegancia», puntualizaba<sup>88</sup>.

Basilio Fernández López había nacido el 28 de julio de 1909 en Valverdín, una aldea del municipio de Cármenes, en la comarca del Alto Torío, al norte de León. Se trata del valle alto del río Torío, que nace en el puerto de Piedrafita, en la raya entre Asturias y León. Sabemos la fecha exacta porque así lo indica Emiliano Fernández en la página que se le dedica en [www.gijoncultura.es](http://www.gijoncultura.es), aunque también puede deducirse de su poema «El 28 de julio de un año sin gloria...», que parece contener un sesgo confesional: «El 28 de julio de un año sin gloria/ nació a la extrañeza,/ y al bienestar de los rincones familiares...»<sup>89</sup>; un sesgo compartido por «Alto Torío», cuyo título es el topónimo de su entorno natal. Su padre, que se llamaba Basilio, como él, se había establecido en aquella zona hacia 1880, atraído por las necesidades de avituallamiento que generaba la construcción del ferrocarril que iba a unir Asturias con la Meseta a través del puerto de Pajares —finalmente inaugurado en 1884—, y se había dedicado al comercio de productos de alimentación. La entrada en

---

<sup>87</sup> Emiliano Fernández, «Presentación», en Basilio Fernández, *Antología poética, op. cit.*, p. 9.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 11. La expresión en la que se plasma este principio, «hablar en voz baja», aparece en varios poemas suyos: «Viejo parque»: «Y se habla en voz baja,/ porque se llena el mundo de inmovilidad»; «O. G. S.»: «Aunque se hable en voz baja,/ no se desea la felicidad», y los colores de las flores «se oxidan puntualmente,/ aunque se hable en voz baja». En «Ad occidentem versus» se refiere a «embriagarse en voz baja».

<sup>89</sup> Debe de ser un error el 29 de julio de 1909 que indica, como fecha de nacimiento de Basilio, Fulgencio Fernández en «El fallecido “poeta del silencio” gritó» (art. cit., p. II), aunque alegue que así lo certifica la partida de nacimiento del poeta, extendida por Juan Fernández Getino, juez municipal y encargado del Registro Civil de Cármenes, en 1919.

funcionamiento del tren supuso que muchas de las familias que habían prosperado gracias a la construcción de la vía férrea se trasladaran a la cercana Gijón, donde abrieron establecimientos de ultramarinos. Así lo hizo también la familia Fernández López, seguramente entre 1918 y 1920<sup>90</sup>. Basilio era el menor de cuatro hermanos, todos varones, uno de ellos, Nemesio, hijo de un primer matrimonio de su padre, y dos, Salvador y Emiliano, del segundo con su madre, Manuela. El progenitor, un hombre austero y estricto que consideraba, como tantos pequeños propietarios rurales de la época, que el ahorro y la construcción de un sólido patrimonio familiar eran, no solo algo deseable en la práctica, sino una exigencia moral<sup>91</sup>, decidió que Basilio fuera el primero que cursase una carrera universitaria y, con ese fin, tras estudiar en la Escuela de Comercio y la Academia Jovellanos, lo inscribió en el Instituto Jovellanos de Gijón, donde completó el Bachillerato. En aquel centro profesaba desde septiembre de 1922 Gerardo Diego, que seguiría allí hasta 1931. La presencia de Diego resultó determinante en la inclinación de Basilio por la poesía y en su formación estética. También lo fue la de su compañero de instituto, Luis Álvarez Piñer, con quien trabó una gran amistad —que se fue diluyendo, no obstante, con los años— y compartió el magisterio de Diego. Son notables algunos paralelismos entre las vidas y las obras de Basilio y Piñer: además de ser casi coetáneos (el primero había nacido en julio de 1909; el segundo, en febrero de 1910), ambos se iniciaron en el creacionismo, publicaron muy poco en su juventud —Piñer dio a la imprenta *Suite alucinada* en 1936, compuesto por diecisiete poemas escritos entre 1927 y 1934, que no llegó a distribuirse—, estudiaron Derecho en Oviedo, experimentaron el cataclismo de la Guerra Civil, atravesaron un larguísimo silencio editorial —Piñer no volvió a publicar hasta 1990, en que vio la luz *En resumen (1927-1988)*<sup>92</sup>, una amplia antología de su poesía—, aunque no creativo, porque los dos

---

<sup>90</sup> Emiliano Fernández informa de que, en el censo gijonés de 1919, figuran como residentes de la ciudad el padre — desde 1918— y tres de sus cuatro hijos, entre ellos Basilio. En el padrón correspondiente a 1920 aparece ya toda la familia [«Introducción», en Basilio Fernández, *Poemas (1927-1987)*, *op. cit.*, p. 25].

<sup>91</sup> El psiquiatra José Solís, compañero de Basilio en el Instituto Jovellanos y amigo suyo durante el resto de su vida, ha dado una visión más descarnada de don Basilio Fernández González, padre del poeta, en una entrevista que se le hizo, con ocasión de la concesión del Premio Nacional: «Era un cazurro, un leonés de montaña [para el] que lo fundamental era el dinero» (Eduardo Aguirre, «El hombre que vivía en dos mundos», *Diario de León*, 11 de junio, 1992, p. 25).

<sup>92</sup> Luis Álvarez Piñer, *En resumen (1927-1988)*, edición de Juan Manuel Díaz de Guereñu, Valencia, Pre-Textos, 1990. A esta antología siguieron *Tres ensayos de teoría. 1940-1945* (1992), donde se compilan sus reflexiones sobre la escritura poética; *Poesía* (1995), que abarca los doce libros que compuso a lo largo de seis décadas, aunque ampliamente purgados en sus últimos años; *Acontecer en vano y Siervo del horizonte (Dos poemarios en el archivo de Gerardo Diego)* (2010), que recoge, como indica el subtítulo, dos libros inéditos, compuestos por poemas en prosa y piezas escritas entre 1936 y 1946, que Piñer remitió a su maestro en 1951; y *Recordatorio de Ramón Cuesta* (2010), que reúne las notas en que deja constancia de sus recuerdos de vencido de la Guerra Civil, escritas bajo el seudónimo que consta en su título, pero no ordenadas en forma de libro hasta 1988. Todos ellos han sido publicados por la editorial Pre-Textos (y la Fundación Gerardo Diego,

siguieron escribiendo privadamente, y los dos fueron galardonados, por fin, con el Premio Nacional de Poesía: Piñer en 1991, por *En resumen*, y Basilio en 1992, por *Poemas (1927-1987)*. Basilio y Piñer participaron en las tertulias y actividades literarias —y, con el tiempo, de la amistad— de su profesor Gerardo Diego, entre las que figuraba la publicación de la revista *Carmen*. Piñer fue su secretario-administrador, un cargo al que accedió tras haberse ganado la confianza de Gerardo en el Instituto Jovellanos, al confesarle que escribía sonetos: «Llegó la hora de *Carmen* y, naturalmente, si tenía que echar mano de alguien —aunque había otro poetilla allí, que era Basilio Fernández—, el que cargó con el difunto fui yo»<sup>93</sup>, ha precisado Piñer. En la gestión de la revista también se involucró Basilio, aunque con tareas menos encumbradas: fue suscriptor, simpatizante y propagandista, amén de colaborador en uno de los números. En una carta a Gerardo, de 30 de noviembre de 1927, Piñer le refiere, en un apartado pulcramente titulado «Administración», que «Basilio se ha suscrito, pero no tenía sueltas más que seis [pesetas] y luego no me recordé (sic) de pedirle el resto»<sup>94</sup>; luego le da saludos de su parte. Como ya se ha referido, Basilio publicó tres poemas en su n.º 5, y Piñer, tres (uno de ellos titulado «A petición de Basilio») en el n.º 2, de enero de 1928, y otro en el n.º final, 6-7, de junio de 1928. Gerardo Diego informa de que los tres poemas de Piñer del n.º 2, agrupados bajo el título de «Poemas a cara y cruz», habían de formar parte de un poemario homónimo<sup>95</sup>. Piñer, por su parte, hace constar en una carta dirigida a Diego, de 23 de agosto de 1927, que «en mis Versos a Cara o Cruz llevo un poema sin rima, de él [de Basilio], como portada»<sup>96</sup>; y en otra, de 27 de agosto del mismo año, afirma que «este libro [Cara o Cruz] lleva un epílogo: Poema de Mar y Amigo, de Basilio, hablando de mí de esa manera rara de Basilio: procurando lucirse, evaporarse, salir por donde el humo»<sup>97</sup>. Ignoramos cuál era el poema de Basilio destinado a la portada del libro nonato de

---

en el caso de *Acontecer en vano y Siervo del horizonte*), con edición de Juan Manuel Díaz de Guereñu. Piñer también consintió que su nombre figurara en la cubierta de *Memoria de Gerardo Diego (De los cuadernos de Luis Á. Piñer)*, con edición asimismo de Díaz de Guereñu, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1999, en el que se reúnen, entre otros materiales, muchos fragmentos sobre la figura de Diego de sus cuadernos privados. Por último, Díaz de Guereñu da a conocer, en *Poetas creacionistas españoles*, un texto inédito de Piñer, bajo el título de «Notas de lectura de textos comprendidos entre 1936 (*Suite*) y 1966», hallado entre sus papeles póstumos. Para el conocimiento de la obra y la figura de Luis Álvarez Piñer, me remito a los estudios contenidos en *Poetas creacionistas españoles*, *op. cit.*, pp. 185-305, y a los prólogos e introducciones de las obras citadas. También consta una exposición virtual suya en [www.gijoncultura.es](http://www.gijoncultura.es), con ocasión del centenario de su nacimiento.

<sup>93</sup> Luis Álvarez Piñer, *Memoria de Gerardo Diego*, *op. cit.*, p. 56.

<sup>94</sup> Luis Álvarez Piñer/Gerardo Diego, *Cartas (1927-1984)*, *op. cit.*, p. 57.

<sup>95</sup> Gerardo Diego, «Prólogo a la edición facsimilar de *Carmen*», *Obras completas*, VIII, p. 1229.

<sup>96</sup> Luis Álvarez Piñer/Gerardo Diego, *Cartas (1927-1984)*, *op. cit.*, p. 48.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 53.

Piñer. Tampoco figura ninguna composición de Basilio titulada «Poema de Mar y Amigo» en *Poemas (1927-1987)*, ni entre las conservadas en el archivo de Gerardo Diego.

Pero no solo en aquella «revista chica» se plasmaron las afinidades entre el poeta y sus aprendices: Piñer y Basilio colaboraban, si bien modestamente, en la cátedra del Instituto, frecuentaban el aula-estudio en la que Gerardo tocaba el piano y organizaba charlas, lecturas de poemas y conciertos, y se reunían con él a menudo, o paseaban juntos por Gijón<sup>98</sup>. Gerardo los impuso en el conocimiento de los grandes poetas españoles del Siglo de Oro, pero también de otros menos famosos, de todas las épocas, como Pedro Medina Medinilla o Enrique Gil y Carrasco, y les presentó, o dio a conocer, a señalados autores de su tiempo, como Rafael Alberti, Juan Larrea, José María de Cossío, José María Quiroga Pla, Juan Chabás, Manuel Altolaguirre o Jorge Guillén, entre otros. De todos ellos, Basilio sentía una especial admiración por Larrea y Guillén, como acreditan algunas referencias epistolares y ciertos juicios críticos. Además del calificativo de «darreísta furibundo» que le asignara Gerardo Diego, hay una carta de Larrea a Gerardo, de 20 de noviembre de 1929, que demuestra que habían trabado amistad. Escribe el autor de *Versión celeste*.

Tendrás que convenir en que esta vez bien te han sorbido el seso. El olvido de los *Heraldos N[egros]* y la faenita de los sobres son para dar mucho que pensar. La confusión de las cartas la reparó Basilio F[ernández], lo que nos sirvió para conocernos y para que nos despacháramos a nuestro gusto<sup>99</sup>.

---

<sup>98</sup> Así lo ha recordado, entre otros, María Elvira Muñiz: «Los dos compañeros, Basilio y Luis, de alumnos de sobresaliente y matrícula de honor ganados a pulso (...), pasaron a ser los acompañantes asiduos del profesor que pronto les invitó al “tuteo” —insólito en Gerardo Diego—, sus confidentes y primeros receptores de la obra que el poeta iba creando (...). Luis A. Piñer y Basilio Fernández iban aprendiendo de Gerardo (...). Con el maestro —más que en las lecciones de clase, en los paseos cotidianos, en las frecuentes reuniones, en las veladas poético-musicales que el catedrático protagonizaba en “su” aula del Instituto, situada en la planta superior, sobre este paraninfo, el aula donde el catedrático-poeta había instalado un piano— aprendían aquellos muchachos a contemplar, desde el asombro, tanto el mundo exterior como su propia experiencia de adolescentes...» («Gerardo Diego y Luis A. Piñer: del magisterio a la amistad», *Rey Lagarto*, n.º 46-47, 2001, p. 17).

<sup>99</sup> Juan Larrea, *Juan Larrea: cartas a Gerardo Diego 1916-1980*, edición de Enrique Cordero de Círia y Juan Manuel Díaz de Guereñu, San Sebastián, Cuadernos Universitarios, E.U.T.G.-Mundaiz, 1986, carta 125. Alude Larrea a cierto olvido anterior de Gerardo, que, seguramente atribulado por algún lance de amor, había omitido toda referencia al libro de César Vallejo, como se refleja en la carta de 26 de octubre de 1929 (*ibid.*, carta 124).



La influencia estética de Larrea en Basilio ha sido señalada por Emiliano Fernández, para quien fue mayor, en su poesía primera, que la del propio Gerardo Diego<sup>100</sup>. Juan Carlos Suñén la ha ejemplificado con el verso «Yo sostengo la más angelical concepción del azabache...», de «Las plumas reclinadas»: «No es fácil dejar de pensar en Larrea» al leerlo, dice el crítico<sup>101</sup>; y después añade que, aunque el lenguaje basiliano se haga absolutamente personal con el tiempo, «a ratos persiste la dicción larreana»<sup>102</sup>. José Solís, en fin, ha recordado también el ascendiente de Larrea sobre la poesía de Basilio y Luis Álvarez Piñer: «para ellos la gran revelación, y Gerardo Diego fue el artífice, fue Juan Larrea, un poeta entonces desconocido en España»<sup>103</sup>. En cuanto a Guillén, Piñer le revela a Gerardo, en una carta de 31 de diciembre de 1928, que «Basilio arde en deseos de comprar»<sup>104</sup> *Cántico*, recién publicado, algunos de cuyos poemas habían aparecido en el nº 5 de *Meseta*. Como el libro no había llegado a las librerías asturianas, Piñer conjetura que Basilio lo encargará a Madrid.

Por el contrario, no era admiración, sino más bien rechazo, lo que tanto Piñer como Basilio sentían por la poesía de Rafael Alberti. En la carta a Gerardo Diego de finales de mayo de 1928 ya citada, Cossío incluye unas líneas escritas por Alberti, asimismo dirigidas a Gerardo: «Aún siento dados en la espinilla los dos *penalty*s (sic) que me tiraste en Gijón: que no tengo autocritica, y que tus Altolaguirres no me admiran casi nada. Ya me vengaré»<sup>105</sup>. La mención humorística de «los dos *penalty*s» alude al primer partido de la final de la Copa del Rey entre la Real Sociedad de San Sebastián y el Fútbol Club Barcelona, jugado en Santander el 20 de mayo, al que habían asistido Cossío y sus huéspedes en su casona de Tudanca, Alberti y el cantante Carlos Gardel, y del que nació la célebre oda a Platko, el mítico portero azulgrana. Emiliano Fernández ha escrito: «Luis Álvarez Piñer cuenta que ambos le conocieron [a José María de Cossío] cuando viajó a Gijón en 1928 para asistir al encuentro de fútbol España-Italia (...). Cossío les presentó a Alberti, dando lugar a una divertida anécdota»<sup>106</sup>. Al parecer, Cossío llegó acompañado de un amigo, y

---

<sup>100</sup> Emiliano Fernández, «Introducción», en Basilio Fernández, *Antología. 1927-1987*, *op. cit.*, p. 10. En «Notas a los poemas», en este mismo volumen, ratifica la idea: «La influencia de Larrea está, desde luego, bien presente, por encima de cualquier otra, en los primeros poemas de Basilio» (*ibid.*, p. 103).

<sup>101</sup> Juan Carlos Suñén, «Hable alto el olvido», *art. cit.*, p. VI.

<sup>102</sup> *Ibid.*

<sup>103</sup> Eduardo Aguirre, «El poeta que vivía en dos mundos», *art. cit.*, p. 25.

<sup>104</sup> Luis Álvarez Piñer/Gerardo Diego, *Cartas (1927-1984)*, *op. cit.*, p. 94.

<sup>105</sup> Gerardo Diego/José M<sup>a</sup> de Cossío, *Epistolario. Nuevas claves de la Generación del 27*, *op. cit.*, p. 173. Ya hemos señalado que la alusión a los «altolaguirres», referida a Basilio y a Piñer, puede estar motivada por la reciente aparición de la «jinojopa de los Altolaguirres» en *Lola. Amiga y suplemento de Carmen*, en cuya composición el propio Alberti había participado.

<sup>106</sup> Emiliano Fernández, «Introducción», en Basilio Fernández, *Poemas (1927-1987)*, *op. cit.*, p. 11.

la conversación derivó hacia *Marinero en tierra* y su Premio Nacional de Literatura. Basilio, apasionadamente contrario al libro, llega a afirmar: «Eso lo escribe cualquiera. Yo mismo soy capaz de escribir poemas como esos». Cossío, entonces, sonriendo, le dice: «Pues mira, este que está aquí conmigo es precisamente su autor, Rafael Alberti». «Mejor —dice Basilio—. Así no tengo que disimular»<sup>107</sup>.

Sin embargo, Emiliano Fernández no indica la fuente de la cita, que acaso sea oral. En los ensayos y cuadernos de Piñer no aparece este relato tal y como lo refiere el responsable de la «Introducción», sino otro más escueto, aunque asimismo revelador, perteneciente a sus anotaciones del trienio 1974-1977. Piñer evoca el incidente entre Basilio y Alberti, y ratifica la escasa estima que sentían los dos poetas asturianos por la obra de este:

Algo no fraguó, sin duda, en mi capacidad de admiración frente a la obra de Rafael [Alberti], quien, en su dedicatoria del ejemplar de *Cal y canto*, asegura textualmente que le admiro «un poco más que Basilio». Y Basilio, poeta excedente como yo mismo, fue quien sin duda dijo a la cara del poeta las cosas más duras sobre su poesía. Estábamos en torno a una mesa del Café Oriental, de Gijón, Basilio y yo con José M<sup>a</sup> de Cossío, Alberti, Gerardo Diego. Nosotros éramos dos tiernos adolescentes. A Basilio le habíamos escondido la personalidad real de Rafael. Todavía no hace muchos meses lo recordábamos Cossío y yo en otro café, «el Gijón» de Madrid, y reíamos del lance<sup>108</sup>.

Gerardo, Basilio y Piñer también se escribieron cartas, aunque solo han llegado hasta nosotros las que se cruzaron Gerardo y Piñer, recogidas en el epistolario *Cartas (1927-1984)*, una recopilación fundamental para comprender el entorno social y poético en el que se movían los tres escritores, y la índole e intensidad de sus relaciones. A falta de un epistolario que recoja y sistematice los intercambios entre Gerardo y Basilio, las referencias de Piñer a este constituyen una valiosa fuente de información sobre su devenir vital y estético, sobre todo teniendo en cuenta la alarmante escasez bibliográfica que aqueja a la vida y obra de Basilio. Una de las actividades preferidas del trío

---

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 26. La antipatía de Basilio por Alberti siguió, por lo menos, algunos años más, acrecentada por las diferencias ideológicas. En una carta a Gerardo Diego, de 3 de enero de 1930, señala: «Alberti, como verás por la nueva revista, sigue ganando prosélitos con su inevitable pose de tonto convencido». El juicio de Basilio contiene una alusión velada al famoso poema «El tonto de Rafael (autorretrato burlesco)», incluido en *El alba del albelí* (1927).

<sup>108</sup> Luis Álvarez Piñer, *Memoria de Gerardo Diego, op. cit.*, p. 60.

Gerardo-Basilio-Piñer, seguramente compartido por otros amigos de Gijón, o cercanos a los poetas, eran los juegos literarios, como rememora Luis Álvarez Piñer:

Conversaciones interminables, lecturas, conciertos... Y luego las cenas —sobrias cenas en que lo menos importante era cenar—, sobre todo las celebradas con motivo de la salida de cada uno de los números de *Carmen*. En estas, y en alguna otra, nos acompañaba otro medio-inseparable: Basilio, que había también de publicar sus primeros versos en la revista. La invitación para la cena nos era remitida en forma de letrilla humorística a la que había forzosamente que responder con otra para no perder la opción<sup>109</sup>.

En otra carta, escrita por Piñer y Basilio el 27 de junio de 1928 en el Ateneo Obrero de Gijón, y dirigida a su maestro, aluden a otro juego establecido entre los tres, suscitado por la equívoca lectura de Gerardo Diego de un verso de Jerónimo de Sant Josef<sup>110</sup>. La carta dice así:

[Álvarez Piñer:] Estamos escribiéndole en el Ateneo Míster Basilio y yo. Voy a dejarle a él ahora que desbarre de esa manera tan peculiar. (...) [Basilio Fernández:] Acabo de leer las gansadas que escribió el macarrón de Luis y la verdad no sé qué decirle por temor a epatar al futuro licenciado... vidriera, que —vergüenza da decirlo— está leyendo ante mí *La fe*, de Palacio Valdés. Me acuerdo mucho estos días de los momentos que pasábamos en el Instituto leyendo a Jáuregui y a Lope<sup>111</sup>; desgraciadamente yo los olvidaré hasta el invierno.

---

<sup>109</sup> *Ibid.*, pp. 59-60. Juan Manuel Díaz de Guereñu ha hecho constar también esta curiosa costumbre en su artículo «Luis Álvarez Piñer, poeta en terreno enemigo»: Gerardo Diego solía invitar a sus discípulos a cenar «enviándoles una letrilla jocosa, a la que ellos debían contestar en igual metro, aceptando el convite» (en Roberto Pérez, ed., *Estudios de lengua y literatura*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1988, p. 182).

<sup>110</sup> Jerónimo de Ezquerro y Rosas, fray Jerónimo de San José (1587-1654), profesó en la orden carmelita. Nombrado su cronista oficial, escribió la *Vida del venerable fray Juan de la Cruz* (1629). Es autor también de una *Historia de la orden reformada del Carmen* (1637), aunque su obra histórica más importante es el tratado teórico *Genio de la historia* (1651). Sus poesías, publicadas parcialmente en 1876, están muy influidas por Lope de Vega. Escribió piezas religiosas, sonetos de circunstancias, una égloga de tono garcilasiano y la sátira *Disparates de religiosos imperfectos*.

<sup>111</sup> Es muy reveladora esta temprana mención a Juan de Jáuregui y a Lope de Vega en la formación estética de Basilio. La obra del primero, y especialmente su poema en octavas reales *Orfeo*, publicado en 1624, por el que sintió una especial admiración, influirá perceptiblemente en su poesía. El ascendente de Lope será aún mayor, como ha confirmado Gonzalo Torrente Ballester. Al dar cuenta de la relación que mantuvo con Basilio, cita una carta que le dirigió «a cuento de que yo había declarado mi preferencia por Góngora y Quevedo. Su carta me reprochaba el olvido de Lope de Vega y me anunciaba el envío de un libro, que recibí: las *Rimas del licenciado Tomé de Burguillos*, en edición facsímil» [«Basilio: recuerdo y sorpresa», en Basilio Fernández, *Poemas (1927-1987)*, *op. cit.*, p. 247]. Según Emiliano Fernández, su tío admiró mucho a Lope, y, en particular, esta obra, como explicita una carta suya de 1975 a Torrente Ballester, que transcribe parcialmente y que probablemente sea la citada por el autor salmantino en su epílogo. Dice Basilio en la carta: «En un

No le quiero cansar más con mis cosas; supongo que estará entre el lío de los baúles y trajes y todas esas cosas de los viajes al extranjero, de modo que hasta la vuelta que deseo sea muy pronto. Ya está Luis espiándome intranquilo: ¡Tanto una rosa un ruiseñor eleva! Feliz viaje y un abrazo de Basilio. P. D. Sale a la aurora en verde error la rosa [Nota de Basilio Fernández:] Lo de la rosa no va por mí, ni lo del ruiseñor por él —claro está—<sup>112</sup>.

Por su parte, cuenta Gerardo Diego que, en Gijón, en junio de 1928,

paseando con dos jóvenes poetas, les contaba yo la historia de un verso inexistente. Asombrados los tres de su fabulosa belleza, surgió en mí no sé cómo la idea de prolongarlo, desarrollando su contenido en un soneto de cada uno. Yo compuse el mío [«La ascunción de la rosa»] con insospechable celeridad y sin que tuviera ya que modificar nada esencial. (...) [Dicho] soneto es desarrollo de un verso —el inicial— del P. Jerónimo de San Josef, que yo leí la primera vez con el sentido que le doy: «tanto un ruiseñor eleva [a] una rosa». Más tarde vi que, en el original del poeta carmelita, la intención del verso —al resumir los efectos de las bellezas terrenales, para deducir, en escala incomparable, los de la beatitud celeste— era la siguiente: «tanto una rosa [o] un ruiseñor eleva[n]», y se debía escribir, por consiguiente, con una coma entre la rosa y el ruiseñor. Quedaba así creado por una falsa lectura un verso —a mi entender maravilloso— que no era mío, ni tampoco del P. Jerónimo, y me sentí ya impulsado —sin rubor alguno de plagio— a desarrollarlo, como un músico puede hacerlo con un tema dado<sup>113</sup>.

Aunque Diego no especifica quiénes sean esos «dos jóvenes poetas», parece indudable que se trata de Basilio Fernández y Luis Álvarez Piñer, por la acreditada coincidencia biográfica de los tres

---

libro considerado menor, o marginal, como este de las *Rimas*, muchos sonetos son insuperables en riqueza poética, y algunos, como los que escribe en seso (sic), producen literalmente escalofríos. En los burlescos, la claridad, la gracia y la temperatura humana son de hoy y serán de siempre. Es poesía que inspira y suscita» («Notas a los poemas», en Basilio Fernández, *Antología. 1927-1987*, *op. cit.*, p. 110).

<sup>112</sup> Luis Álvarez Piñer/Gerardo Diego, *Cartas (1927-1984)*, *op. cit.*, pp. 93-94.

<sup>113</sup> Gerardo Diego, *Obras completas. Poesía*, tomo I, edición de Francisco Javier Díez de Revenga, Madrid, Alfaguara, 1996, pp. 489-490. El soneto «La ascunción de la rosa» consta en la p. 435 de este mismo tomo, y dice así: «Tanto una rosa un ruiseñor eleva/ cuando de su garganta abre el paisaje,/ que logra que del lazo se desgaje/ y suelta salte y auras brinde y beba./ Mírala ya en la luz que se renueva,/ cristal de aurora en torno de su viaje,/ mírala esbelta, en éxtasis de encaje,/ por el aire ascender que se la lleva./ Al cielo sube ya, libre, sin andas,/ mecida entre compases ruiseñores/ —álzala, gorjeador, alta, en volandas—/ en ascunción la rosa y resplandores,/ ya invisible en la cima, entre educandas,/ novicia en la clausura de las flores». Díaz de Guereñu recoge también la anécdota en *Poetas creacionistas españoles (op. cit., pp. 192-193)*, y Emiliano Fernández, en su «Introducción» a Basilio Fernández, *Poemas (1927-1987) (op. cit., p. 25)*.

en el lugar y la fecha indicados, y por desprenderse así de la carta de ambos antes transcrita. Probablemente, el poema que compuso Basilio para satisfacer la demanda de Gerardo Diego sea «Ascensión a la rosa», aunque no se trata de un soneto. El de Piñer no se ha conservado.

Pese a su temprana y estrecha vinculación, la amistad entre Piñer y Basilio se fue enfriando a partir de 1931, como atestiguan las cartas del primero. El tajo cruel de la Guerra Civil les afectó a los dos, pero no de igual manera. Piñer, republicano militante —fue secretario técnico de Propaganda del Consejo de Asturias y León—, combatió durante todo el conflicto por la República, y, tras su apresamiento, sufrió calamidades de toda índole: fue condenado a muerte, aunque escapó del fusilamiento; conoció más de una docena de campos de concentración y cárceles hasta bien entrados los años cuarenta; lo alistaron a la fuerza en el ejército y luego lo detuvieron como desertor por no constar que hubiera cumplido el servicio militar. Tantos sinsabores y represalias le dejaron un poso de amargura y dificultaron, no solo su reincorporación a la vida civil, sino hasta su mera subsistencia, de suerte que tuvo que dedicarse a múltiples oficios, que distaban tanto de sus intereses como la agrimensura. Basilio, en cambio, inició el conflicto en el bando republicano, pero, capturado o evadido de sus filas, abrazó la causa franquista, en la que alcanzó el rango de alférez provisional, y, acabado el conflicto, se reintegró sin dificultades en la sosegada vida gijonesa. Esta violenta divergencia, junto con otra, paralela, en su forma de entender la poesía —o, mejor, de relacionarse con ella—, puede haber ahondado la distancia entre ambos, pero los orígenes del alejamiento son anteriores. En una carta de 16 de julio de 1931, encontramos la primera insinuación de antipatía. Escribe Piñer: «A Basilio *Hinojosa* le he visto también muy poco. Anda con tipos tan extraordinarios que no apetece hacerles compañía»<sup>114</sup>. La sustitución del apellido de Basilio por el de José María Hinojosa<sup>115</sup> tiene una indudable intención satírica. En el nº 2 de la revista *Lola. Amiga y suplemento de Carmen*, de enero de 1928, se había publicado la «Serranilla de la Jinojepa», firmada por el Marqués de Altolaguirre<sup>116</sup>, en la que Gerardo Diego y sus amigos, parodiando las célebres coplas del Marqués

---

<sup>114</sup> Luis Álvarez Piñer/Gerardo Diego, *Cartas (1927-1984)*, *op. cit.*, p. 109.

<sup>115</sup> El malagueño José María Hinojosa (1904-1936) fue miembro de la Generación del 27 y contribuyó a introducir la poesía surrealista en España. Codirigió, con Manuel Altolaguirre, la revista *Litoral*. Tras unos primeros poemarios, *Poema del campo* (1925) y *Poesía de perfil* (1926), arcádicos y juanramonianos, y tras una iluminadora estancia en París, se adhiere a las nuevas corrientes de vanguardia y publica *La rosa de los vientos* (1927), donde son patentes las huellas del ultraísmo y el creacionismo, y *Orillas de la luz*, *La flor de California* (ambos de 1928) y *Sangre en libertad* (1931), los tres de corte surreal. Hinojosa fue asesinado por milicianos anarquistas al comienzo de la Guerra Civil.

<sup>116</sup> La jinojepa contra Hinojosa nació con «la graciosísima forma de la vaquera de la Filoxera. Con Filoxera, Hinojosa y la surrealística Eureka empujando a la rima, salió limpísima, novísima, la flor de la jinojepa» (Gerardo Diego, «Prólogo a la edición facsimilar de *Carmen*», *Obras completas*, VIII, p. 1239).

de Santillana, se mofaban del estro de Hinojosa, al que consideraban un privilegiado, y de su libro *La flor de California*. De Hinojosa ha escrito Piñer, al evocar el origen de la jinojopa de *Carmen*:

Hablábamos del bueno de Hinojosa: que estaba como una chota, que vestía una chaqueta de terciopelo con una cinta y que esperó a que su padre, que era marqués, estuviera en lo alto de la Torre Eiffel para decir: «Papá, me parece que me han hecho un libro», porque este había dicho que, como supiera que hacía versos, lo mataba<sup>117</sup>.

Puede, por lo tanto, que se identificase también a Basilio como un joven excéntrico y holgazán, que se entretenía componiendo versos. Díaz de Guereñu apunta:

Piñer parece sugerir que las frecuentaciones de su amigo lo alejaban de los valores estéticos que se proponían. Por lo demás, [Piñer] lo tuvo por un «raro», persona reconcentrada en sí misma, como si tuviera el mundo en contra, y, a pesar de ser condiscípulos en el Jovellanos y de estudiar juntos Derecho en Oviedo, su trato se fue espaciando<sup>118</sup>.

En una carta de 11 de diciembre de 1931, Piñer suena aún más reprobatorio: «Basilio, inverosímil. Ha dado una vuelta más a su propio carácter y cada día se caricaturiza más, pero a veces llega a una molesta pose negativa. De su poesía (¿) y de su ley (¿) no sé nada»<sup>119</sup>. Las críticas se suceden, emboscadas en alusiones fugaces. En otra misiva a Gerardo, de 6 de abril de 1933, Piñer airea la concepción mercantil que Basilio tenía de la vida y la poesía: «Ya me imagino estar viendo al gran Basilio mandándoles algo [a *El Sol*] con una factura (no sé si sabrás que el gran Fernández, sin este previo requisito comercial, y aun a sabiendas de que es una utopía, no envía nada)»<sup>120</sup>.

Basilio, en efecto, concebía la poesía como un bien negociable, al menos en este periodo de su vida. Así lo demuestra la carta, de 19 de mayo de 1932, que le envió a Manuel Altolaguirre, en la que solicita una retribución por la publicación de «dos poemas heroicos» en la revista *Héroe*, dirigida por el poeta malagueño: «Si le parece interesante el publicarlos —precisa Basilio—, puede mandarme la cantidad de Ptas. 50,00 por Giro Postal o en ch/ a mi f/. No me explico la poesía gratuita». El 31 de mayo, Basilio remite otra misiva a Gerardo, en la que le confirma la gestión realizada y desliza alguna alusión malévola a Altolaguirre, a quienes sus amigos y compañeros de

---

<sup>117</sup> Luis Álvarez Piñer, *Memoria de Gerardo Diego*, op. cit., p. 72.

<sup>118</sup> Luis Álvarez Piñer/Gerardo Diego, *Cartas (1927-1984)*, op. cit., p. 109.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 131.

generación consideraban sometido a los dictados de su mujer, Concha Méndez: «Te adjunto la carta y los poemas que envié a Altolaguirre, aún no me ha contestado, ni, lo que es más importante, girado las 50. El HÉROE se va a convertir por lo visto en héroe doméstico de C. Méndez».

En otras cartas, Piñer acredita el alejamiento de Basilio, de quien dice no saber nada. Incluso cuando coinciden, en alguna ocasión, se advierte la distancia que se ha creado entre ambos. En la que le escribe el 3 de febrero de 1932 a Gerardo Diego, Piñer se refiere a un poeta —siempre apostillado con apelativos burlescamente hiperbólicos— displicente y lejano: «Basilio, el Íncrito, se hizo visible en bailes y paseos con nosotros varias veces. Pero se ha eclipsado. No sé si estará en Madrid, adonde quería llevar —decía él— unas traducciones de poetas ingleses para publicar»<sup>121</sup>.

En otra carta a Diego, de 30 de octubre de 1933, Piñer sigue refiriéndose al apartamiento de Basilio, aunque subsisten rescoldos de camaradería, como los que se reflejan en los placeres compartidos. La carta de Piñer alude, una vez más, al interés de Basilio por los asuntos monetarios y a otra obra planeada por este, que nunca llegó a materializarse:

Basilio dice que quisiera publicar unos Prolegómenos (sic) a la economía del porvenir. Le pregunté si en verso y me dijo que posiblemente no. Con esto quiero decirte que sigue en fuera de juego. Lo veo poquísimos. El último día que le vi fuimos al cabaret, libamos demasiado y nos reímos muchísimo más<sup>122</sup>.

Las menciones más o menos despectivas, o cuando menos desengañadas, de Basilio prosiguen en el epistolario de Piñer. El 15 de mayo de 1935 le escribe a Gerardo, con imprecisión, pero con sorna: «Me han dicho que Basilio había abierto un almacén de jamones no sé dónde»<sup>123</sup>. El 7 de abril de 1936, en una carta tenebrosa, sembrada de abatimiento, Piñer confiesa: «No tengo amigos (...). A Basilio solo una vez le vi, pero, naturalmente, no hablamos de poesía. Ni el libro le mandé, así que desconoce que lo he publicado»<sup>124</sup>. El libro al que se refiere Piñer es su ópera prima,

---

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 121. Es muy probable que fuera Basil Bunting, su amigo de Perugia, quien le introdujese en el conocimiento de los poetas a los que tradujo, o quería traducir, pero no consta que publicase ninguna versión de poesía inglesa. José Solís afirma que Basilio había publicado «en algunas revistas inglesas [e] italianas» (Eduardo Aguirre, «El hombre que vivía en dos mundos», art. cit., p. 25), pero se trata de un error: no consta ninguna colaboración suya en revistas inglesas de la época, y, en cuanto a las italianas, solo publicó «Hombre erguido» en el suplemento literario de *Il Mare*.

<sup>122</sup> Luis Álvarez Piñer/Gerardo Diego, *Cartas (1927-1984)*, *op. cit.*, pp. 136-137.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 163.

*Suite alucinada*, que se había impreso hacía poco más de un mes —según el colofón, el 29 de febrero de 1936—. Pese a esta nueva manifestación de desapego, el poemario llegó a manos de Basilio, aunque no sabemos cómo; lo presumible es que se lo acabase regalando el propio autor. En la biblioteca de Basilio constaba un ejemplar con una dedicatoria autógrafa de Piñer, que dice así: «Para Basilio Fernández, “veinte años después”... de la poesía», lo que, según Emiliano Fernández, «recuerda precisamente la temprana iniciación de ambos en la creación poética, a la vez que quizá, con ironía, la lectura juvenil de la obra de Dumas»<sup>125</sup>.

Ya en la guerra, el alejamiento entre los antiguos amigos es cada vez mayor. El 24 de agosto de 1938, desde un hospital militar orensano, en el que ha ingresado con heridas de metralla, Piñer le escribe a Diego: «De Basilio, de nadie sé nada»<sup>126</sup>. El desconocimiento del paradero de los amigos y la frialdad con respecto a un Basilio crecido y distante se reiteran en otra comunicación, de 13 de febrero de 1941, en la que, tras confesar que sufre el más espantoso ayuno y que su inspiración se ha secado «de asco y de susto», consigna: «De todos los amigos, nada sé. De los de Gijón, solo a Basilio le he visto una vez de alférez provisional, siendo yo soldado, en León»<sup>127</sup>. El 14 de abril de 1942 hace Piñer la última alusión a Basilio en otra carta a Gerardo: «Basilio llegó a Teniente???»<sup>128</sup>. El laconismo extremo, la retahíla de signos de interrogación —que refleja la incredulidad y, seguramente, el desagrado de Piñer— y la referencia a la carrera militar de Basilio, tan inverosímil por sus antecedentes como acreditativa de la diligente adaptación del poeta a las nuevas circunstancias políticas del país, revelan una ruptura que el silencio posterior de ambos demostró definitiva.

Con independencia de la evolución personal y las circunstancias biográficas que separaron a los dos amigos, merece la pena observar que su forma de concebir la poesía, y de relacionarse con ella, también fue sufriendo un cambio, y que esa alteración pudo haber ayudado a ensanchar su distanciamiento. En síntesis, puede afirmarse que Piñer mantuvo con su obra una relación de creador: para él, sus versos eran un artefacto literario, que había que pulir, reelaborar, si era necesario, y reordenar, incluso muchas décadas después de su primera o posteriores redacciones. Piñer construye, pues, una obra literaria, dilatada en el tiempo y animada por un incansable

---

<sup>125</sup> Emiliano Fernández, «Gerardo Diego, Luis A. Piñer y Basilio Fernández», art. cit., p. 22.

<sup>126</sup> Luis Álvarez Piñer/Gerardo Diego, *Cartas (1927-1984)*, op. cit., p. 175. El 13 de octubre de 1938, en respuesta a esta y otras cartas de ese aciago verano, Gerardo le comunica a Piñer que conserva papeles suyos, «así como de Basilio» (*ibid.*, p. 185). Ello supone la confirmación de que este lo había hecho destinatario, como guía y mentor, de su obra primera, una parte de la cual sigue inédita hoy.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 225.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 235.



propósito estético. Basilio, en cambio, «no rehace su obra, porque, de forma en parte consciente y en parte no, está escribiendo un diario, una especie de biografía de un yo privado interior»<sup>129</sup>. Por eso su trabajo es escaso y discontinuo, y se concentra en periodos de tiempo muy cortos, vinculados a situaciones o accidentes de la vida inspiradores, que estimulaban su creación. Y por esa misma razón sus poemas quedan con frecuencia incompletos o abandonados: porque derivan de una catarsis personal, sin una visión global de su sentido o del proyecto en el que se insertan, sin una arquitectura compositiva que los sostenga; en cualquier caso, en un estado del que ya no se moverían. Todo lo cual resulta coherente con la también diferente actitud de ambos poetas respecto al mundo literario y a la publicación de sus versos. Piñer, pese a los sinsabores sufridos, estuvo siempre dispuesto a defender el valor de su poesía, y no renunció a participar en la sociedad poética, como demuestra que formase parte de pequeños círculos literarios, y de que animase sus actividades. Tampoco se negaba a afrontar el escrutinio público que suponía la publicación, aunque le disuadían su exilio ético y estético, su fragilidad y su lejanía, su desconexión de todo. Su posición fue silenciosa y abnegada, y pudorosamente reivindicativa, no secreta ni carente por completo de esperanza. Basilio, por su parte, y a pesar de que algunos testigos lo describen como una persona convencida de la excelencia de su obra —«era plenamente consciente de su importancia como poeta (...), no era un hombre inseguro en lo que respecta a sus méritos [literarios]», ha señalado José Solís<sup>130</sup>—, observó siempre una actitud contraria a todo reconocimiento o participación en la sociedad literaria, hasta el punto de que

con la excepción, intermitente, de Torrente Ballester y del contacto nunca perdido completamente con Gerardo Diego, Basilio deja de cultivar cualquier relación con el mundo literario, e incluso cualquier relación no secreta con la literatura. (...) De hecho, se va convirtiendo en una persona que no solo no publica, sino que además no reconoce que escribe y que busca amistades que no tienen nada que ver con el mundo de la literatura, y que rara vez tienen la menor noción de que hubiera escrito un solo verso<sup>131</sup>.

En cuanto a Gerardo Diego, fue maestro y mentor de un Basilio adolescente y aún inexperto en asuntos poéticos. Luego confraternizaron, y se convirtió en una de las poquísimas personas con las que Basilio, cuando ya solo se dedicaba, en apariencia, a su negocio de vino y cereales, hablaba de su pasado, de sus inquietudes literarias y, quizá, de su oculta tarea creativa. Su relación personal alcanzó tal intensidad que Basilio ejerció, durante algún tiempo, de confesor amoroso de Diego, y hasta de celestino en alguno de sus idilios. En una carta a su maestro, de 29 de octubre de 1929, por

---

<sup>129</sup> Emiliano Fernández, «Gerardo Diego, Luis A. Piñer y Basilio Fernández», art. cit., p. 123.

<sup>130</sup> Eduardo Aguirre, «El hombre que vivía en dos mundos», art. cit., p. 25.

<sup>131</sup> Emiliano Fernández, «Gerardo Diego, Luis A. Piñer y Basilio Fernández», art. cit., p. 23.

ejemplo, le habla de lo que ha averiguado sobre «esta otra reina que hay en Madrid»: que pertenece a una familia acomodada, que la casa en la que vive es de su propiedad, que no tiene novio, que es muy difícil abordarla en la calle, «porque sale muy poco y siempre acompañada de su madre o hermanos», y que no falta a misa los domingos. Después recomienda:

Creo que debe venir a Madrid y emprender una ofensiva en forma, sin los atolondramientos del teléfono. Pienso en Shakespeare: «la sangre ardiente engendra ardientes pensamientos; los pensamientos ardientes, hechos disparatados; y los hechos disparatados son amor»<sup>132</sup>. (...) No se debe resignar a perderla así, sin más ni más. No hay ninguna mujer inexpugnable. Todo es cuestión de buena estrategia y de no alicaer, aunque fallen los primeros o los segundos pasos. Recuerde que no tiene novio...

Por último, se ofrece como mediador con la dama: «Si no tiene confianza en el hermano y quiere que le hable abierta y francamente, dígamelo y me presentaré yo mismo».

No mucho después, en otra carta, de 3 de enero de 1930, se refiere también a las gestiones amorosas que ha realizado y al estado sentimental de Gerardo. Dada la cercanía en el tiempo y la constante necesidad de un acercamiento que quiebre la inaccesibilidad de la dama, es muy probable que se trate de la misma mujer a la que se ha referido en la misiva anterior, aunque ningún nombre o dato personal, en ninguno de los dos mensajes, lo confirma. Basilio, que ya tutea a su interlocutor, empieza disculpándose por no haberle contestado antes, «con la esperanza de encontrármela por la Castellana algún domingo y transmitirte sus posibles [ilegible]». Luego confiesa haber fisgado «por cines, paseos y proximidades», aunque infructuosamente. «Solo al domingo siguiente de irtte —añade— me crucé con ella en la Castellana, acompañada de su maruja primita»; las muchachas, sin embargo, no le vieron. A continuación, informa a Gerardo de que se ha asegurado de que «la carta» llegara a sus manos, entregada por un confidente a la portera, «con la cual (...) tenía mucha confianza». Luego concluye: «Solo hay una cosa indudable, y es que te mira y se emociona, luego te lleva dentro. Esto me parece tan firme como el principio de Descartes».

---

<sup>132</sup> Basilio cita un pasaje del acto tercero, escena primera, de *Troilo y Crésida*, de William Shakespeare: *hot blood begets hot thoughts, and hot thoughts beget hot deeds, and hot deeds is love* (cito de *The History of Troilus and Cressida*, Free Public Domain Books from the Classic Literature Library, en <http://william-shakespeare.classic-literature.co.uk/the-history-of-troilus-and-cressida/>). La cita de Shakespeare en un documento privado revela el temprano interés de Basilio por las literaturas europeas y por sus autores más destacados, sobre todo los de lengua inglesa.

Por fin, en otra carta a Gerardo, de 31 de mayo de 1932, se acumulan las referencias al soneto «Alondra de verdad», que da título a uno de sus mejores poemarios. Basilio acusa recibo del texto y lo considera «lógico al avatar de última hora», es decir, comprensible en quien acaba de sufrir algún quebranto de amor. Reza el segundo cuarteto del soneto de Gerardo:

Tu ebria garganta canta, desafía,  
charla líquido oro, abre una escala  
de jubiloso azul, tu Guatemala  
deshecha a borbotones de poesía<sup>133</sup>,

y Basilio puntualiza: «Quien se deshace en una hemorragia incontenible eres tú y no su Guatemala a borbotones». «Guatemala» designa al ser amado, natural del país centroamericano, cuya separación —o rechazo— inspira el quejido del poema. En un párrafo de singular vigor expresivo, añade Basilio descripciones y consejos, que abundan en la necesidad de no desfallecer en el asedio de la persona amada, también requerida por otros:

A miss Guatemala la veo a menudo, siempre acompañada del acretinado, muy resignada, sumisa y sin gorjear<sup>134</sup>. Cada día más maravillosa y adolescente. Si no te ha contestado, debes insistir sin arrebató, presionar con un poco de *douce violence*, hasta destronar al papanatas que la asedia. Creo que le ganarás la partida, pues no se puede fingir aquel «comercio de los ojos» que precedía a las entrevistas.

Por otra parte, la carta trasluce, con cauteloso hermetismo, la pugna íntima que está librando Gerardo entre dos amores, y su agitada trayectoria sentimental. Primero, conjetura que la ausencia de «su Guatemala» «no [le] comerá el medio lado occidental, ya que el otro hemisferio seguirá entregado por completo a la mosca de la frontera». Luego sitúa al poeta en Francia, «porque, como eres el amoroso naufrago entre los dos polos magnéticos, al no aparecer por este, supongo que te habrás decidido por el de Toulouse». Por fin, juzga que «el soneto (...) es espléndido, un logro más de tantas insistencias sobre el mismo tema, con diferentes inspiradoras; presiento que no será la última».

La proximidad estética entre ambos se plasmó en la dedicatoria a Basilio de la *Fábula de Equis y Zeda*, uno de los grandes textos creacionistas de la literatura española, que algunos, como Pere

---

<sup>133</sup> Gerardo Diego, *Obras completas*, I, p. 439.

<sup>134</sup> El penúltimo verso del soneto dice: «Ay, gorjeadora de mortal estilo» (*ibid.*).

Gimferrer, consideran capital en las letras del siglo XX<sup>135</sup>, y otros, en cambio, juzgan «una de esas bromas vanguardistas tan célebres como ininteligibles y encasquilladas»<sup>136</sup>. La *Fábula de Equis y Zeda* es un largo poema en sextinas reales que Gerardo dio a conocer en México, primero en la revista *Contemporáneos* —el órgano de difusión del brillante grupo homónimo de poetas, entre uno de cuyos integrantes, Gilberto Owen, y Basilio Fernández pueden establecerse singulares correspondencias<sup>137</sup>—, en febrero de 1930, y después en la editorial Alcancía, en marzo de 1932<sup>138</sup>. Al parecer, el propio Basilio realizó alguno de los trámites que condujeron a la publicación de la *Fábula* en el país azteca. En la carta a Gerardo de 3 de enero de 1930, le informa: «La *Fábula* la entregué a la portera (bis) de la legación de Méjico. Muchísimas gracias por la dedicatoria. Iremos del brazo a la historia literaria». A continuación, Basilio realiza una valoración de urgencia de la obra, elogiosa, como no podía ser de otro modo: «Me parece el poema más absolutamente terminante que ha conseguido la nueva poesía. Me entusiasma el tristísimo Desenlace, que ya me sé de memoria de tanto releer. Sobre todo las estrofas del imán y las vihuelas»<sup>139</sup>. Más adelante, en la carta de 31 de mayo de 1932, con la que probablemente responde a la noticia, comunicada por Gerardo, de que la *Fábula* ha aparecido en México en forma de libro, se congratula de la publicación del poema,

---

<sup>135</sup> Gimferrer cita la *Fábula* como uno de los diez mejores libros de poemas españoles del siglo XX en la encuesta que promovió la revista *Quimera* entre los principales poetas y críticos de poesía del país en 2003 («La poesía española en el siglo XX», *Quimera*, n.º 228-229, abril de 2003, p. 23).

<sup>136</sup> Andrés Trapiello, «Cifra de un poeta», art. cit.

<sup>137</sup> Es interesante —y revelador de una sensibilidad común— que Luis Álvarez Piñer, en un carta a Gerardo Diego, de 25 de febrero de 1939, mencione a Gilberto Owen en una selecta nómina de poetas hispanoamericanos a los que le gustaría enseñar su obra, en el caso de que tuviera que exiliarse de España: «...me agradaría publicar; sobre todo pensando en llevar *obra* mala o buena cuando fuera a casa de Molinari, de Owen, de Neruda, a vivir» (citado por Juan Manuel Díaz de Guereñu en el prólogo a *Acontecer en vano y Siervo del horizonte*, *op. cit.*, p. 18).

<sup>138</sup> Diego le había remitido un fragmento de la *Fábula* a Federico García Lorca en octubre de 1926, con ocasión de un homenaje a Pedro Soto de Rojas que estaba organizando el poeta granadino. Lorca quiso publicarlo en 1927 en su revista *Gallo*, pero Diego se opuso, alegando que era un texto provisional, necesitado todavía de corrección. Juan Manuel Díaz de Guereñu cree probable que la copia mecanografiada de ese texto, que se conserva en el archivo de la Fundación García Lorca, «enviada desde Gijón, la realizara alguno de los alumnos de Diego en el Jovellanos que estaban aquejados de la misma pasión literaria: [Luis Álvarez] Piñer, Basilio Fernández, Fernando Cores o José Solís. Al menos está documentado que Piñer efectuó más de una vez tal labor. Sin embargo, la corrección manuscrita de la copia enviada a Lorca tampoco parece suya, de modo que hemos de pensar en alguno de sus discípulos y amigos. Quizá Basilio Fernández, a cuya caligrafía se asemeja la de dicha corrección» (Juan Manuel Díaz de Guereñu, *Fábula del explorador y el catedrático*, «Cuaderno adrede», n.º 6, Santander, Fundación Gerardo Diego, 2010, p. 18).

<sup>139</sup> Se refiere a «el otoño nacido entre vihuelas/ se nos va lejos, cada vez más lejos» (Gerardo Diego, *Obras completas*, I, p. 400).

constata que se está convirtiendo ya en una obra inmortal y se compromete a ser su «comentarista o *rapporteur* poético»<sup>140</sup>. La dedicatoria, contenida en el «Brindis» de la composición, dice así:

A ti Basilio en igualdad de clima  
con los signos más puros del paisaje  
a ti que rozas la rebelde cima  
con solo acariciar el fuselaje  
a ti ante el coto de la reina en veda  
en tres tiempos te brindo equis y zeda<sup>141</sup>

En el ejemplar de esa primera edición mexicana que Gerardo le regala a Basilio, figura otra dedicatoria del autor —una nueva sextina autógrafa—, fechada el 21 de junio de 1932, que se puede considerar una variación del mismo tema:

A ti Basilio en igualdad de gesto  
con los sibilos bellos recentales  
a ti continuo humano palimpsesto  
cinematografía de iniciales  
«toujours recomencé» (*sic*) como las olas  
equis y zeda aztecas y españolas

La *Fábula* está inequívocamente dedicada a Basilio Fernández, como ha confirmado el propio Gerardo al presentar a su joven alumno en *Carmen*: «A él le brindaría al año siguiente mi *Fábula de Equis y Zeda*», aunque la omisión del apellido haya suscitado algunas interpretaciones pintorescas, como las de Elsa Dehennin-Galle, que menciona, no sin guasa, Emiliano Fernández:

[Dehennin] afirmó en su día que se trataba de «Basilio, el intrépido farsante de *El barbero de Sevilla*, convertido en piloto», dando a continuación una compleja y pormenorizada

---

<sup>140</sup> Díaz de Guereñu cree que estas manifestaciones de Basilio inducen a pensar que él había de ser uno de los comentaristas que explicasen el proceso creativo del poema, como Gerardo Diego siempre había deseado hacer. Diego había escrito que ese comentario podían redactarlo con su ayuda «algunos amigos, entre los de mi edad y entre los más jóvenes que acababan de ser mis discípulos...». No obstante, Díaz de Guereñu señala que la promesa de Basilio «que suena en esa fecha a reiterada y ya vieja (...) no se llevó a cabo, quizá porque la tarea hubiera requerido un contacto cotidiano que ya no era factible entre ambos, con Diego ocupando la cátedra del Instituto Velázquez de Madrid» (*Fábula del explorador y el catedrático*, *op. cit.*, p. 44).

<sup>141</sup> Gerardo Diego, *Obras completas*, I, p. 391.

interpretación del significado de los versos, según la cual este Basilio es, a su vez, una transposición de Góngora, que se libra de las ataduras de lo cotidiano para «elevar su vuelo hacia las regiones más elevadas y puras»<sup>142</sup>.

La dedicatoria fue lo último que Diego escribió de toda la *Fábula*: así lo ha hecho constar en la nota con que acompañó la publicación de sus *Versos escogidos*, en 1970<sup>143</sup>. En cuatro folios conservados en su archivo aparece manuscrito el primer tiempo de la *Fábula*, y garabateadas algunas otras estrofas del poema. En los reversos de las hojas segunda y tercera constan anotados, junto a otros fragmentos, los versos del «Brindis». Algunas probaturas de este aparecen en una cuarta hoja, más grande que las demás, que presenta la singularidad de contener en el anverso una copia mecanografiada de un poema titulado «Ruth espigadora a sabiendas», de Basilio Fernández, incluido en *Poemas (1927-1987)*, con algunas variantes, como «Espigadora a sabiendas»<sup>144</sup>.

También Gonzalo Torrente Ballester, compañero de Basilio en la universidad, y una de las personas que más ha cultivado su memoria, reconoce a su antiguo amigo en el brindis de Diego. En la anotación correspondiente al 21 de septiembre de 1974, escribe en *Cuadernos de La Romana*:

La *Fábula* de Gerardo está dedicada a Basilio. Se trata de Basilio Fernández, alumno y amigo de Gerardo en el Instituto de Gijón, compañero y amigo mío, después, en la Universidad de Oviedo. Literariamente, Basilio es una de las personas con las que tengo mayor deuda contraída. Si llegué a la comprensión de la entonces nueva poesía, a las largas conversaciones con él lo debo. Basilio era también creacionista. Creo que en el último número de *Carmen, revista chica de poesía española* hay un soneto suyo en que conjuga, como Gerardo en sus sextinas, la rigurosa estructura clásica con el más desenfadado juego poético<sup>145</sup>.

---

<sup>142</sup> Emiliano Fernández, «Diego, Álvarez y Fernández, una amistad literaria», art. cit., p. VI/28, aunque no especifica el origen de la cita.

<sup>143</sup> Gerardo Diego, «*Versos escogidos*: prólogo y prologuillos», *Obras completas*, VI, p. 381 [1970]. Dice Gerardo: «Sus tres tiempos que yo luego subtítulé exposición, amor y desenlace, precedidos de un brindis o dedicatoria que fue lo último en escribir...».

<sup>144</sup> La información la proporciona Juan Manuel Díaz de Guereñu en *Fábula del explorador y el catedrático* (*op. cit.*, p. 72), que añade que este documento —inédito hasta hoy— es una copia avanzada del texto, pero anterior a la copia íntegra que Diego remitió a la Legación de México a finales de 1929 o principios de 1930.

<sup>145</sup> Gonzalo Torrente Ballester, *Cuadernos de La Romana*, Barcelona, Destino, 1975, p. 255. La memoria de Torrente Ballester, no obstante, es inexacta, porque ninguno de los poemas de Basilio publicados en *Carmen* es un soneto, ni aparece en su último número, sino en el penúltimo. Acierta, empero, el autor salmantino al señalar el bizarro maridaje de estructuras tradicionales —décimas, heptasílabos, rimas— con contenidos lúdicos y hasta desquiciados.

No es la única alusión que hace Torrente Ballester a Basilio y a la poesía creacionista en sus anotaciones pontevedresas. En *Nuevos cuadernos de La Romana*, y tras leer *Versión celeste*, de Juan Larrea, publicado en España en 1970, escribe en la entrada correspondiente al 15 de enero de 1975:

Larrea (...) fue uno de los mitos de mi juventud literaria. Me trae siempre al recuerdo la Universidad de Oviedo y la persona de Basilio Fernández, mi iniciador en el mundo de la poesía de vanguardia. Recitábamos juntos, por los claustros de piedra, aquellos versos que hoy leo enteros, reintegrados de mi memoria fragmentadora a su lugar en el poema: *Virgilio, abre tus ojos de violenta lenta, / el tiempo es bueno, aunque escaso. / Abre tus ojos de ese azul tan anterior a la invención de la imprenta, / tus ojos uniformes de ansiedad y mira / cómo la tinta que se desprende de mi pelo a cada temblor de lira / oscurece el sentido de una imagen lejana*<sup>146</sup>.

La estrofa que contiene la dedicatoria de *Fábula de Equis y Zeda*, y que obra de prólogo, constituye una parodia de las dedicatorias renacentistas y barrocas, con la «ponderación por improporción», según precisó Baltasar Gracián, el tópico venatorio —trasladado al mundo contemporáneo, con aviones en lugar de caballos— y la alusión a la realeza. De hecho, Gaspar Garrote Bernal la cree inspirada en la que encabeza el poema *Fábula de Leandro y Hero*, de Gabriel Bocángel, publicado en 1627, y cuyo destinatario es don Juan de Jáuregui, escritores ambos leídos tanto por Gerardo como, a instancias de este, por Basilio: «A ti, del Betis hijo prodigioso / (...) se prohija este aliento numeroso, / y se conduce a ti, de ti inspirado...»<sup>147</sup>. Se me antoja muy revelador que Diego identificase a Basilio con la figura del aviador, ascendente e ingrátido, siempre en procura

---

<sup>146</sup> Gonzalo Torrente Ballester, *Nuevos cuadernos de La Romana*, Barcelona, Destino, 1976, pp. 105-106. Más adelante, en este mismo apunte, añade Torrente Ballester: «Larrea era el otro creacionista, este tipo de poesía que, como dice certeramente Gerardo en su prólogo, se puede traducir, porque lo poético es lo que se dice, no los accesorios. (Aunque yo dudé que la *Fábula de Equis y Zeda*, despojada de accesorios, llegue a ser el mismo poema en otra lengua)» (*ibid.*, p. 106). Los versos transcritos por Torrente Ballester corresponden al poema «Centenario», de Larrea (*Versión celeste*, *op. cit.*, p. 83). Emiliano Fernández atribuye erróneamente este pasaje —del que no da cita bibliográfica— a *Cuadernos de La Romana*, en vez de a *Nuevos cuadernos de La Romana* [Introducción] a Basilio Fernández, *Poemas (1927-1987)*, *op. cit.*, p. 12].

<sup>147</sup> Gaspar Garrote Bernal, «Para la salcedocoronización de la *Fábula de Equis y Zeda*», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, n.º 25, 2007, p. 94. Gabriel Bocángel fue un poeta muy estimado por Gerardo Diego, como demostró con la publicación de «El virtuoso divo Orfeo» en *Revista de Occidente* en 1926, luego recogido en *Antología poética en honor de Góngora*, en 1927 y 1979 (*Obras completas*, VI, pp. 843-857), cuando nadie lo recordaba. Su influencia en *Fábula de Equis y Zeda* ha sido puesta de manifiesto por Gerardo en «Cuatro estrofas»: «Nada de Góngora. En todo caso, sería Bocángel, mi predilecto descubrimiento con su estrofa favorita, la sextina o sexteto...» (*Obras completas*, VI, p. 434 [1971]). Es muy posible que Basilio recibiera esta influencia gracias al magisterio de Diego, especialmente reivindicador de la figura del poeta barroco en los años en que Basilio empezaba sus escarceos creacionistas.

de lo alto —a donde accedía con solo rozar la maquinaria que había de transportarlo, el lenguaje, como si su mero tacto lo propulsara ya al empíreo— y de la libertad y la infinitud tradicionalmente asociadas a los cielos. Lo aéreo, lo elevado, en sus diferentes formas, es uno de los tópicos frecuentes en Basilio, como representación del impulso espiritual, la voluntad desatada y el ansia de redención. También dice mucho de los valores que Diego advertía en su joven discípulo que aluda a la pureza y la rebeldía. La primera es la pureza de los signos, esto es, la propia de una poesía exonerada de toda ganga figurativa o sentimental, inmersa solo en su propio devenir lingüístico, en su desnuda y sonora fabulación. En cuanto a la rebeldía, lo es «la cima» que se pretende alcanzar —difícil, elusiva, casi siempre inalcanzable, como suelen ser los grandes logros del idioma— y también, por hipálage, el explorador que pretende conquistarla: joven, temerario y disconforme, como el espíritu de los tiempos, como la marea vanguardista que los empujaba a todos. También resulta interesante que, en la dedicatoria manuscrita de 1932, Diego califique a Basilio de «continuo humano palimpsesto», en transparente alusión a su entrega literaria, una entrega que, aunque nunca llegara a desaparecer, sufrió un adelgazamiento casi mortal pocos años después, del que el poeta ya no se recuperaría. El quinto verso es, por otra parte, un homenaje privado a Paul Valéry y quizá, por extensión, a la poesía francesa, tan importante en la formación de Diego —y, a su través, en la de Basilio—, con la transcripción parcial del cuarto verso de la estrofa con la que arranca *El cementerio marino*: «La mer, la mer, toujours recommencé!»<sup>148</sup>.

Pese a lo mucho que había favorecido Gerardo a Basilio, y a la indudable simpatía que se había establecido entre ellos, no lo incluyó, como tampoco a Luis Álvarez Piñer, en su célebre *Poesía española. Antología 1915-1931*, publicada en 1932. El antólogo expone sus razones en el prólogo de la edición. Aunque no da nombres concretos, probablemente para no desmerecerlos, no es difícil deducir de lo argumentado —son demasiado jóvenes, no han alcanzado todavía una voz propia y siguen inéditos— que se refiere a sus alumnos del Jovellanos:

Otros jóvenes poetas de más reciente aparición me merecen confiada esperanza. Pero aún no hubo transcurrido tiempo para que su personalidad aparezca ya diáfana, sin tutelas ni vacilaciones, ni para que su obra se ordene y se manifieste en libros que permitan una contemplación lenta y atenta, sin la premura incompleta de la revista o la incómoda fugacidad de la audición oral<sup>149</sup>.

---

<sup>148</sup> Paul Valéry, *El cementerio marino*, traducción de Jorge Guillén, Madrid, Alianza, 1991, p. 40. La traducción que da Guillén del verso es: «El mar, el mar, sin cesar empezando» (*ibid.*, p. 41).

<sup>149</sup> Gerardo Diego, prólogo a la edición de 1932, en VV. AA., *Poesía española contemporánea. Antología de Gerardo Diego*, edición de Andrés Soria Olmedo, Madrid, Taurus, 1991, p. 669.



La omisión de Basilio en la canónica antología no rompió los lazos entre ambos poetas. Ni siquiera lo lograron su inevitable alejamiento físico, por establecerse en ciudades diferentes, ni la catástrofe de la Guerra Civil. En una carta a Luis Álvarez Piñer, de 31 de julio de 1938, Gerardo le cuenta que ha pasado unos días en Gijón, impartiendo unas conferencias, y que ha visto a Basilio, y charlado con él un rato. En otra de Basilio a Gerardo, fechada en Barcelona el 24 de octubre de 1939 —«A. de la V.»—, especifica a continuación Basilio: «Año de la Victoria», revelando su identificación con los nuevos tiempos—, que le envía después de mucho tiempo sin tener noticias suyas —desde una fugaz entrevista en el Comercio de Gijón, donde le leyó los poemas de Compostela, y que quizá sea la mantenida en el encuentro gijonés que Gerardo ha mencionado a Piñer—, Basilio le explica que se ha enterado de la intención de Gerardo de publicar una antología de poesía militar, y le comunica que, a su vez, quiere preparar una antología de cien sonetos de amor, cuya introducción le adjunta, y en la cual le anuncia que piensa incluir dos suyos: «Insomnio» y «Alondra de verdad». Luego añade: «No conozco nada tuyo posterior. Si tienes algo, envíamelo». Casi al final, insiste: «Envíame copia de todo lo que tengas, siempre que no te sea molesto. Me refiero, naturalmente, a poesía. Yo hice algo, que no te envío ahora, porque no quiero facturar esta carta». En otra misiva de Gerardo a Piñer, fechada el 7 de abril de 1942, le transmite lo que opina Basilio de su poema «Preludio, Aria y Coda a Gabriel Fauré», que había recitado, por primera vez, en marzo de ese año: «El poema es, a juicio de Basilio, que lo conoce, lo más profundo e importante de la lírica española desde el XVII. Y yo acato tan respetable opinión»<sup>150</sup>.

Otra persona que ha contribuido sostenidamente al recuerdo de Basilio, ha sido Gonzalo Torrente Ballester, que conoció al joven poeta en la Facultad de Derecho de la Universidad de Oviedo, y de quien se hizo buen amigo. Basilio había empezado sus estudios jurídicos en 1925, empujado por su padre, según ha consignado Emiliano Fernández<sup>151</sup>. Fue el único de los hermanos Fernández López que accedió a la universidad; los otros se limitaron en los ciclos más breves y pragmáticos de la Escuela de Comercio, de acuerdo con las necesidades y expectativas de la familia. No obstante, a Basilio no le gustaba el Derecho, según su amigo José Solís: «Me decía que [lo estudió] para ganar en consideración social»<sup>152</sup>. Torrente Ballester ha dibujado un vívido retrato de Basilio y de la relación que los unió a ambos en aquellos tiempos aurorales, aunque las fechas que

---

<sup>150</sup> Luis Álvarez Piñer/Gerardo Diego, *Cartas (1927-1984)*, *op. cit.*, p. 232.

<sup>151</sup> Emiliano Fernández, «Introducción», en Basilio Fernández, *Poemas (1927-1987)*, *op. cit.*, p. 12, y también en «Biografía», en [www.gijoncultura.es](http://www.gijoncultura.es).

<sup>152</sup> Eduardo Aguirre, «El hombre que vivía en dos mundos», *art. cit.*, p. 25.

indica no coinciden con las señaladas por Emiliano Fernández. Este, como hemos visto, afirma que inició sus estudios superiores en 1925, mientras que el autor de *Los gozos y las sombras* sostiene que fue en 1927. En efecto, tras decir que había conocido a Gerardo Diego hacia septiembre de 1927, escribe: «Basilio apareció pocos días después, en octubre del mismo año. Ambos comenzábamos, sin grandes ilusiones, la carrera de Derecho en la Universidad de Oviedo»<sup>153</sup>. Luego precisa: «La presencia, la compañía, la información que recibía de Basilio llenaron aquel curso de mil novecientos veintisiete al veintiocho, tan importante para mí»<sup>154</sup>. La memoria de Torrente Ballester ha demostrado no ser infalible, pero ignoro si, en aquella época, era normal que un muchacho empezara su carrera universitaria con dieciséis años, que es la edad que Basilio tendría de haberla iniciado en 1925. En cualquier caso, anoto la discrepancia y prosigo. Torrente Ballester ha relatado en «Basilio: recuerdo y sorpresa» cómo Basilio y él enseguida congeniaron, y cómo

aquella amistad, que lo fue de trato diario durante un curso, aquellas conversaciones, deambulando por las calles húmedas de Oviedo, en el rincón de algún café o en el de algún salón del Ateneo, no son solo inolvidables, sino que fueron para mí decisivas<sup>155</sup>.

Torrente Ballester explica que Basilio lo introdujo en la literatura moderna. Frente a su Benavente, su Rubén Darío y su Azorín<sup>156</sup>, o Dostoievski y Chesterton entre los extranjeros, Basilio, que se reía de sus opiniones, le habló de Spengler, Freud, Valéry, el cubismo y, sobre todo, el surrealismo, hasta el punto de que Torrente se entusiasmó con el movimiento de Breton y se ganó el mote de «el superrealista» entre sus compañeros de universidad, sin haber practicado jamás la escritura automática. Basilio no solo le facilitó el aprendizaje de las nuevas corrientes estéticas, desmenuzándole incluso poemas verso a verso; también le instruía leyéndole los suyos:

Por aquel tiempo, Gerardo Diego preparaba un número de *Carmen* dedicado a fray Luis, en el que Basilio iba a publicar un soneto. Su recitación no la he olvidado. Decía: «Soneto en piedra a fray Luis», y, al decir «en piedra», alzaba la mano derecha con los dedos apiñados, y

---

<sup>153</sup> Gonzalo Torrente Ballester, «Basilio: recuerdo y sorpresa», en Basilio Fernández, *Poemas (1927-1987)*, *op. cit.*, p. 245. Muchos de los datos que hace constar Torrente Ballester en este epílogo aparecen también en Fulgencio Fernández, «Basilio me inició en la poesía moderna» (suplemento «Dominical», *La Crónica 16 de León*, 21 de junio, 1992, p. VI).

<sup>154</sup> Gonzalo Torrente Ballester, «Basilio: recuerdo y sorpresa», en Basilio Fernández, *Poemas (1927-1987)*, *op. cit.*, p. 247.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 245.

<sup>156</sup> Aunque Azorín era uno de los escritores predilectos de Basilio, como ha recordado José Solís; hasta tal punto sentía pasión por el autor alicantino, que recibió el apodo de «Basilio Azorín» (Eduardo Aguirre, «El hombre que vivía en dos mundos», *art. cit.*, p. 24).

lo abría como se abre el chorro de un surtidor, y, mientras comenzaba la recitación, la mano permanecía arriba, con los dedos despegados como pétalos de una flor morena<sup>157</sup>.

Aunque nunca se puede establecer una correspondencia exacta entre las personas que un escritor haya conocido a lo largo de su vida y los personajes que cree en sus novelas, al menos dos libros de Gonzalo Torrente Ballester, *Los años indecisos* y *Filomeno, a mi pesar. Memorias de un señorito descolocado*, contienen sendos caracteres que incorporan, probablemente, rasgos de la personalidad de Basilio, o que se inspiran en él. Estas semejanzas ya habían sido detectadas por Emiliano Fernández y por Nemesio Fernández Lerroux: el primero señala, en una nota a pie de página, que en ambos volúmenes «aparecen recreaciones de estos episodios [los relativos a la amistad entre el novelista y el poeta en Oviedo] y quizá también recuerdos de Basilio en ciertos personajes»<sup>158</sup>; el segundo, sobrino del poeta, sospecha que en *Filomeno, a mi pesar* hay un personaje «que está construido sobre rasgos de mi tío»<sup>159</sup>. No obstante, ninguno de los dos identifica los personajes de las novelas de Torrente Ballester en los que se transparentan esos rasgos de Basilio.

*Los años indecisos*, un volumen menor, publicado en 1997, en el que se combinan características del *bildungsroman* y la autobiografía novelada, narra las peripecias de un joven gallego que, en los años previos anteriores a la República, persigue su destino: quiere ser escritor, pero se queda en oscuro periodista; estudia Derecho, pero no acaba la carrera; abandona su ciudad natal por una capital de provincias —que por las trazas es Oviedo— y luego se traslada a Madrid. En la pensión donde se aloja en la villa norteña conoce a Luis Domínguez, corredor de libros, con el que siente una afinidad inmediata. En una de sus primeras salidas juntos, Domínguez le insta a hacerse socio del Ateneo y a leer a varios poetas franceses contemporáneos que no conoce, y le afea lo anticuado de sus gustos literarios: «Lo que se llevaba ahora eran las Vanguardias, sobre todo el Superrealismo, llamado también, a la francesa, Surrealismo»<sup>160</sup>. Más adelante, en ese mismo encuentro, el protagonista le pregunta a Domínguez qué son las Vanguardias, y este le responde

con una larga lección de sociología artística y literaria. Se paraba en todas las esquinas, y cuando llegamos al café ya lo habían cerrado. (...) Seguimos hasta nuestra casa: él peroraba, yo escuchaba. En el portal hicimos otra larga parada, pero esta vez ya no se trataba de las

---

<sup>157</sup> Gonzalo Torrente Ballester, «Basilio: recuerdo y sorpresa», en Basilio Fernández, *Poemas (1927-1987)*, *op. cit.*, p. 246.

<sup>158</sup> Emiliano Fernández, «Presentación», en Basilio Fernández, *Antología poética*, *op. cit.*, p. 23.

<sup>159</sup> José Enrique Martínez, «Nemesio Fernández Lerroux. La literatura como profesión personal y como afición familiar», «Filandón», *Diario de León*, 10 de enero, 1993.

<sup>160</sup> Gonzalo Torrente Ballester, *Los años indecisos*, Barcelona, Planeta, 1997, p. 69.

Vanguardias europeas, sino de la española, de la cual Domínguez era el personaje más importante, pues reunía en su persona no solo el talento del prosista, sino también el talante del poeta<sup>161</sup>.

Domínguez se convierte en el maestro literario del protagonista: quien habla de Valéry y detesta a Alberti; quien le recita de memoria sus propios versos, a la puerta de piedra de la pensión que comparten, mientras esperan al sereno; y quien luego, establecido ya en Madrid, dirige una revista y le invita a colaborar en sus páginas. El joven gallego se siente abrumado por la magnitud de su impericia, de la que Domínguez le hace consciente:

Resulta que estaba anticuado por lo menos en veinte años; que ignoraba lo que había pasado por el mundo en tanto tiempo. Aquello de que me venía hablando Domínguez, él solo, en medio de la calle y de la lluvia nocturna, era la última realidad, todo lo que yo, muchacho de provincias, ignoraba<sup>162</sup>.

Las coincidencias con Basilio son aún más explícitas —y más reveladoras de su personalidad— en *Filomeno, a mi pesar*, con el que Torrente Ballester ganó el Premio Planeta en 1988, una novela mucho más extensa y honda que *Los años indecisos*. En ella, el personaje que trasluce a Basilio Fernández se llama Benito Armendáriz; un trasluz que ya se percibe en la cercanía fonética de sus nombres. Los mismos rasgos que Torrente Ballester consignará después en «Basilio: recuerdo y sorpresa», y sobre los que fabulará en *Los años indecisos*, aparecen ya en este relato. Así, a Benito Armendáriz lo conoce Filomeno, el protagonista del relato, el primer día de clase en la universidad, como había sucedido realmente entre Torrente y Basilio. Benito se le presenta como poeta y juzga a Filomeno como él: un hijo de buena familia al que los padres envían a estudiar Derecho, porque no creen que la literatura —y mucho menos la poesía— ofrezca un porvenir recomendable. Acto seguido, Armendáriz le informa de que es de Santander, y de que ha «tenido un buen profesor de literatura, un hombre joven y enterado, que lo [ha] orientado bien»<sup>163</sup>, una descripción que constituye un retrato, difuminado pero reconocible, de Gerardo Diego. También le pregunta si ha oído hablar de la vanguardia y, ante la respuesta negativa de Filomeno —que confiesa leer a Antero de Quental, a Teixeira de Pascoês y a Shelley—, elogia a los franceses, sobre todo a Valéry, y recita unos versos de *El cementerio marino*. Para su oprobio, Filomeno tampoco tiene noticias del cubismo. El primer

---

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>163</sup> Gonzalo Torrente Ballester, *Filomeno, a mi pesar. Memorias de un señorito descolocado*, Barcelona, Planeta, 1992, p. 76.

encuentro entre los dos amigos concluye con un apóstrofe de Benito: hay que ser europeo, hay que estar al corriente de lo que se piensa en el mundo, hay que ser un hombre del tiempo en que se vive.

Al crecer la confianza entre ambos personajes, se amplían sus debates y afloran sus convicciones estéticas. Torrente Ballester pone en labios de Benito una poética que coincide con la forma de entender la poesía de Basilio. En una de sus charlas de café, y después de haber hablado de Toulouse-Lautrec —el dibujo y la pintura fueron siempre otras de las grandes pasiones de Basilio—, Armendáriz sostiene una doctrina canónicamente creacionista, según la cual la realidad de los versos, aunque se inspire en la realidad del mundo, ha de ser soberana, y una fe absoluta en la imagen:

«Hay que aguantar aquí y verlo todo bien. Forma parte de la realidad, y la realidad es la base de la poesía, aunque luego la poesía no se parezca en nada a la realidad. Si encontraras media docena de imágenes sugeridas por esto, pero que no fueran esto...» «¿Imágenes?» «Sí, la sustancia de la poesía moderna, su fundamento, es la imagen (...), la imagen verbal»<sup>164</sup>.

En otra conversación entre Benito y Filomeno surge el tema del surrealismo, que escruta con entusiasmo el primero y con curiosidad el segundo. Benito llega a escribir un poema surreal que, a juicio de don Romualdo, otro personaje de la novela, es irreprochablemente surreal, pero no tiene nada de poético. Los dos jóvenes han de bregar con el trato burlón que los periódicos provincianos dispensan al cubismo y, en general, a las vanguardias artísticas, y se acogen al ejemplo de Rimbaud, rememorado por Benito. El recuerdo del poeta francés, no obstante, encierra la premonición de su propio futuro, como la novela nos confirmará más tarde; un futuro que será también el de Basilio:

El que más y el que menos, de todos nosotros, se cree un Rimbaud, pero solo en los momentos de exaltación. Por lo menos, es lo que a mí me sucede; pero me deprimó, al leer lo que escribo, o cuando alguien me dice que no es bueno (...) A veces le dan a uno ganas de mandarlo todo a paseo y tomar en serio una de esas carreras que los poetas despreciamos...<sup>165</sup>.

Pese a la estrecha amistad que se había fraguado entre Basilio y Torrente Ballester, su convivencia duró poco: ambos abandonaron Oviedo para proseguir sus estudios en otros lugares.

---

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 107.

Basilio se trasladó a Madrid en 1928, hasta acabar Derecho en 1930<sup>166</sup>. En este periodo se produce otro acontecimiento significativo en su vida: su viaje a Italia, en el verano de 1929. Emiliano Fernández asevera en diversos trabajos que viajó gracias a una beca de estudios<sup>167</sup>. José Solís, en cambio, sostiene que «Basilio terminó Derecho en cuatro años [y], como premio, su padre le mandó dos meses a la Universidad de Perugia, en Italia»<sup>168</sup>. Constatamos esta nueva discrepancia en una biografía aún falta de muchas precisiones —aunque otorgamos mayor crédito a la versión de Emiliano Fernández, por su mayor cercanía a la vida de Basilio, y porque consta que, en 1929, el poeta aún no había acabado la carrera— y seguimos adelante. Basilio llegó a Génova el 8 de julio, pasó un par de días en Florencia y, por fin, se instaló en Perugia, para asistir a un curso estival de lengua y cultura italianas para extranjeros. Nada más pisar Génova, le manda una postal a Gerardo Diego, fechada el 9 de julio, en la que le transmite su desconcierto y su admiración por lo visto:

[Génova] es una ciudad de una agitación y un movimiento formidable. Tiene unas calles realmente soberbias. Aún tengo en la cabeza este inmenso barullo, de tranvías, automóviles, anuncios luminosos, orquestas de domingos, etc., etc. (...) He venido por el sur de Francia y la Costa Azul, que es una cosa magnífica de catar. Todo son villas y playas atestadas de bañistas. Han embellecido toda la costa con demasiado mimo.

En la postal no falta una significativa cita literaria. Basilio dice que no logra entenderse con los italianos, y apostilla: «Como a Medinilla, “otro mundo, otra luz me parece esta...”». La cita corresponde a un verso de la «Égloga en la muerte de doña Isabel de Urbina», pronunciado por Belardo, uno de los personajes del poema: «Otro mundo, otra luz me parece esta,/ y aunque hay pocas estrellas, yo solía/ tales noches pasarlas con más gusto...»<sup>169</sup>. El poema, de Pedro Medina Medinilla, será muy apreciado por Gerardo Diego y Basilio, como veremos más adelante.

---

<sup>166</sup> Así consta en «Biografía», en [www.gijoncultura.es](http://www.gijoncultura.es), y en otras fuentes, como «El fallecido “poeta del silencio” gritó», de Fulgencio Fernández (art. cit., p. II): «Entre al año 28 y 30 estudió en Madrid...».

<sup>167</sup> En su «Introducción» a Basilio Fernández, *Poemas (1927-1987)*, afirma que residió en Perugia «como estudiante becado» (*op. cit.*, p. 12); y en «Basil Bunting, entre los papeles de Basilio Fernández», que viajó al país transalpino «posiblemente con una bolsa de estudios» (art. cit., p. 104). Lo mismo consta en «Biografía», en [www.gijoncultura.es](http://www.gijoncultura.es). De ello se hace eco Juan Manuel Díaz de Guereñu: «Basilio Fernández viajó como estudiante becado a Perugia en julio de 1929. Pasó allá los meses de ese verano» [Luis Álvarez Piñer/Gerardo Diego, *Cartas (1927-1984)*, *op. cit.*, p. 100].

<sup>168</sup> Eduardo Aguirre, «El hombre que vivía en dos mundos», art. cit., p. 24.

<sup>169</sup> Cito según el texto de la égloga incluido en Jesús Manuel Alda Tesán, «Gerardo Diego y Medina Medinilla», *Príncipe de Viana*, año VIII, n° 26, 1947, p. 113.

También desde Génova da cuenta de su viaje a Luis Álvarez Piñer. En una carta de este a Gerardo, del verano de 1929, le informa de las peripecias de su amigo:

¿Y Basilio? ¡Ah el inmenso Basilio! NADA MENOS QUE EN PERUGIA. Recibí una postal suya desde Génova diciéndome dos o tres cosas sin importancia, pero desde Perugia aún no me escribió. Espero una visión novísima de Italia y sobre todo de los italianos<sup>170</sup>.

Ya instalado en Perugia, Basilio sigue escribiendo a sus amigos. En otra postal a Gerardo, sin fecha —aunque indica que hace ocho días que ha llegado a la ciudad—, se ufana de saber ya «más italiano que Chabás<sup>171</sup>»— y describe su nuevo lugar de residencia: «Perugia, como todos los pueblos etruscos, está en la falda de una colina, iluminando un inmenso raso gris. Da la sensación de un pueblo petrificado y, de lejos, parece tallado en roca viva». Es lo opuesto a Florencia, «colmada de flores, [ilegible] y vegetal». Antes, Basilio ha hecho otra referencia literaria: «Como dijo Shelley, “Florencia bajo el sol, lo más bello del mundo”». Basilio también se dirige a José Solís, que ha recordado sus mensajes burlones: «Tengo el orgullo de ser el primer gijonés que, habiendo pasado Venta de Baños, vía Exprés Irún, no manda artículos al Comercio», le escribió el poeta<sup>172</sup>. Hablando de la timidez que Basilio pudiera sentir por ser feo, Solís cuenta lo que le escribió desde Perugia: «“Estoy aquí en la Universidad, donde han estado el hombre más guapo del mundo y el más feo”; el más guapo era Rodolfo Valentino»<sup>173</sup>. Es en Perugia donde, como se ha dicho, Basilio conoce a Basil Bunting, que le introducirá en la poesía de Ezra Pound, T. S. Eliot y la suya propia, además de favorecer la publicación de un poema suyo en *Il Mare* cuatro años más tarde<sup>174</sup>. El conocimiento de estos autores, tan poco difundidos todavía en España, despertará un interés por la poesía escrita en

---

<sup>170</sup> Luis Álvarez Piñer/Gerardo Diego, *Cartas (1927-1984)*, *op. cit.*, p. 100.

<sup>171</sup> Juan Chabás (1900-1954), escritor y crítico literario, fue miembro de la Generación del 27. Colaboró con poemas en revistas ultraístas, que después recogió en *Espejos-1919-verso-1920* (1921). Participó activamente en el homenaje a Góngora en 1927, que dio origen a la Generación de la República, y siguió colaborando con revistas literarias y la prensa diaria en los años 20. Profesó en la Universidad de Génova, y a esta estancia, y a su conocimiento de la cultura y el idioma italianos, se refiere Basilio en su postal. Chabás luchó por la República en la Guerra Civil y, a su término, inició un largo exilio por Francia e Hispanoamérica, durante el cual publicó poesía y relatos, y ejerció la crítica literaria, reunida en *Literatura española contemporánea (1898-1950)* (1952). Murió en La Habana.

<sup>172</sup> Eduardo Aguirre, «El hombre que vivía en dos mundos», *art. cit.*, p. 24.

<sup>173</sup> *Ibid.*

<sup>174</sup> En «Biografía», en [www.gijoncultura.es](http://www.gijoncultura.es), se consigna que Basilio también conoció al poeta panameño Rogelio Sinán, aunque no he podido verificar esta afirmación en ninguna otra fuente. Sinán, seudónimo de Bernardo Domínguez Alba (1902-1994), fue el introductor del vanguardismo en Panamá: su *opera prima*, *Onda*, publicada en Roma en 1929, rompe con la estética modernista y practica una lírica influida por el dadaísmo, el creacionismo y el surrealismo.

inglés que acompañará a Basilio el resto de su vida. «Nunca he olvidado nuestra noche de Perugia, en medio del calor sofocante, con el granizado de limón y la conversación difícil en muchas lenguas mezcladas», le escribe Basil a Basilio en una carta de 6 de noviembre de 1932<sup>175</sup>. Algunos críticos no han resistido la tentación de establecer paralelismos entre ambos autores, arrastrados, quizá, por esa primera e infrecuente identidad nominal. Emiliano Fernández señala que, más allá de ciertas coincidencias superficiales —su nombre, su origen provinciano, el hecho de que ambos sean autores de un solo libro, su tardío reconocimiento literario, y hasta la cercanía de su fallecimiento: el 17 de abril de 1985, el inglés; el 19 de abril de 1987, el español<sup>176</sup>—, otras, más profundas, los reúnen: una compartida creencia en la poesía como creación íntima y desolada, ajena al aplauso público, y

una trayectoria que va desde el hastío juvenil hacia una reflexión mucho más profunda y emotiva —muy amarga en el caso de Basilio, más serena en el de Bunting— en la vejez. O la búsqueda constante de la perfección, que explica el carácter escueto y discreto de su obra<sup>177</sup>.

También José Luis García Martín ha subrayado las coincidencias, pero, sobre todo, las divergencias, entre ambos autores. Las primeras se resumen en el carácter de la poesía que practican ambos: vinculada indeclinablemente a la vanguardia, «hermética, autosuficiente, desligada de la anécdota, casi solo música»<sup>178</sup>. Las segundas, en cambio, atienden a sus biografías: la de Basilio, inexistente, propia de «un poeta sedentario, que se dedica al cuidado de un negocio familiar, al modo del Bernardo Soares pessoano»<sup>179</sup>; la de Bunting, anómala, desaforada y fascinante.

Tras su estancia italiana, Basilio volvió a España a mediados de septiembre de 1929 y residió en Madrid hasta acabar sus estudios universitarios. Allí se lo encontró Gonzalo Torrente Ballester, por casualidad, en un tranvía: «Basilio había terminado su licenciatura, estudiaba en Italia, vestía muy bien y parecía otro. A mi pregunta sobre su poesía, me respondió despectivamente. Y no volvimos a vernos hasta mucho tiempo después»<sup>180</sup>.

---

<sup>175</sup> Faustino Álvarez Álvarez y Emiliano Fernández Prado, «Basil Bunting, entre los papeles de Basilio Fernández», art. cit., p. 114.

<sup>176</sup> La fecha del 19 de abril la da Emiliano Fernández en *ibid.*, p. 105, aunque en su «Introducción» a Basilio Fernández, *Poemas (1927-1987)*, indica otra: el 18 de abril (*op. cit.*, p. 14). En «Biografía», en [www.gijoncultura.es](http://www.gijoncultura.es), figura el 19 de abril.

<sup>177</sup> Faustino Álvarez Álvarez y Emiliano Fernández Prado, «Basil Bunting, entre los papeles de Basilio Fernández», art. cit., p. 105.

<sup>178</sup> José Luis García Martín, «Basil y Basilio», *op. cit.*, p. 72.

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>180</sup> Gonzalo Torrente Ballester, «Basilio: recuerdo y sorpresa», en Basilio Fernández, *Poemas (1927-1987)*, *op. cit.*, p. 247. Es obvio que Basilio no «estudiaba en Italia». Su estancia en ese país, ininterrumpida, había durado poco más de dos



Un encuentro sorprendentemente parecido se describe en *Filomeno, a mi pesar*, donde el protagonista, de vacaciones en Madrid, busca a Benito Armendáriz y lo encuentra «muy bien trajeado, y algo más grueso. Ya no fumaba. Tenía novia formal, estudiaba Derecho con ahínco con vistas a unas oposiciones, y parecía olvidado de la poesía»<sup>181</sup>. Almuerzan juntos y mantienen una larga sobremesa, de cuya conversación Filomeno extrae una conclusión clarividente, que es enteramente aplicable a Basilio Fernández, y que explica el desengaño y la amargura que emanan de su poesía, es más, que constituye el núcleo de su impulso poético y la razón de su deriva existencial. Dice Torrente Ballester, por medio de su personaje Filomeno: «Saqué la conclusión de que Benito había hallado la felicidad correcta y permitida a costa de su libertad, y quién sabe si a la renuncia de su destino; una felicidad y una libertad relativas, por supuesto, que yo no llegué a envidiarle»<sup>182</sup>.

Más adelante, Torrente Ballester remata la descripción del nuevo personaje en que se ha convertido Benito —grave, apoético, acomodado y convencido, como Jorge Guillén, de que el mundo está bien hecho— con una inquietante alusión a la política, su gran preocupación. En las actitudes y opiniones de Benito se transparentan también, barrunto, las de aquel Basilio criado en el respeto a las instituciones y la seguridad económica, interesado por la Italia mussoliniana y temeroso de la amenaza comunista, como veremos a continuación:

El resumen de lo que me explicó Benito, que tenía informes «de muy buena tinta», era de que las cosas iban mal, de que las derechas se equivocaban tanto como las izquierdas, y de que en mucha gente renacía la más antigua esperanza española, la del hombre fuerte, con espada o sin ella. «Y tú ¿estás de acuerdo?» No me respondió ni que sí ni que no, sino con vaguedades teóricas y referencias al pasado de España y a nuestra mala costumbre de repetir las situaciones. Con la agravante, ahora, de que existía un partido comunista fuerte y bien organizado. «Tú no te habrás hecho comunista, ¿verdad? Tú eres un hombre rico»<sup>183</sup>.

---

meses, en el verano de 1929, y no se repetiría. En todo caso, es sorprendente cuánto se asemeja esta actitud distante y despectiva con respecto a la poesía de la que manifestara Arthur Rimbaud en 1879, como recoge Enid Starkie en su biografía sobre el poeta francés. Cuando ya había dejado de escribir —lo que había sucedido en 1875— e iniciado su periplo viajero que lo llevaría hasta Adén y Abisinia, su amigo Delahaye le preguntó por su literatura, y Rimbaud contestó bruscamente: «Oh, ahora ya nunca pienso en eso! (...), y cambió rápidamente de tema», añade Starkie (*Arthur Rimbaud*, New York, New Directions, 1968, p. 348; la traducción es mía).

<sup>181</sup> Gonzalo Torrente Ballester, *Filomeno, a mi pesar*, *op. cit.*, p. 152.

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 206.

Es difícil saber en qué medida la estancia de Basilio en la capital le permitió ampliar sus relaciones literarias y su formación. Emiliano Fernández asegura que participó en las tertulias en que se reunían los miembros de la Generación del 27<sup>184</sup>, pero no hay constancia documental de ello, ni en los epistolarios conservados, ni en ninguna otra fuente escrita<sup>185</sup>. Igualmente inverificable, aunque no descabellado, es esta otra información aportada por Emiliano Fernández:

Un amigo suyo, que vivía también en Madrid cuando Basilio estudiaba allí (1928-1930), insiste en que tenía una relación muy estrecha con los redactores y colaboradores de la *Revista de Occidente*. No he encontrado nada que lo confirme, pero sí es cierto que esa publicación ayuda a entender muy bien (...) la formación intelectual de Basilio (...). En bastantes etapas de su vida escribió unos cuadernos, a modo de diarios, en que, a través de citas y anotaciones, reflexionaba sobre asuntos como la naturaleza del arte, la condición del hombre contemporáneo o la relación entre la tradición española y el mundo moderno. Temas, todos ellos, que habían sido también los centros de interés de la revista<sup>186</sup>.

Basilio no abandona en los años 30, como se desprende de lo expuesto, su interés por la literatura ni su actividad poética, pero trabaja cada vez con más dedicación en el negocio de sus padres. Publica en *Il Mare*; sigue atento al devenir literario del país y en contacto, aunque cada vez más laxo, con sus amigos escritores de adolescencia y juventud; y mantiene un buen ritmo de escritura, como demuestra la datación de sus poemas, que revela una creación sostenida entre 1929 y 1935. Entre esas fechas se fraguaron la mayoría de las piezas que, hacia 1933 o 1934, se planteó agrupar en un libro, *Solitude, optional april*, su primer —y, probablemente, único— intento de recopilar en un solo volumen su labor poética, como sugiere la deliberada ordenación cronológica de los poemas<sup>187</sup>, la especificación del lugar y la fecha de su composición, y su reunión en una única libreta —escolar, de tapas negras—. Sin embargo, su dedicación al mundo del comercio es cada vez más intensa. Ya hemos constatado la sorpresa de Piñer ante la noticia de que Basilio había abierto un negocio de jamones. También Bunting sanciona —esta vez, favorablemente— su actividad mercantil. En la segunda carta que le dirige, de 3 de enero de 1933, escribe:

---

<sup>184</sup> Así lo sostiene en su «Introducción» a Basilio Fernández, *Poemas (1927-1987)*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>185</sup> De hecho, el propio Emiliano Fernández escribe en otro lugar que «resulta muy difícil precisar en qué medida fue estrecha la vinculación de Basilio con otros autores del grupo poético del 27, además de Gerardo Diego» («Un post-scriptum biográfico», *art. cit.*, p. 40).

<sup>186</sup> *Ibid.* El autor no especifica quién sea ese «amigo» que le ha revelado la relación de Basilio con la *Revista de Occidente*.

<sup>187</sup> El último poema pasado a limpio que incluye en ese conjunto data de 1937. Después hay algunos textos, de 1940 y 1941, pero son solo borradores.

Me gusta que usted venda cereales. Un poeta con experiencia comercial puede ser útil a la literatura en más de una forma. En un mundo obsesionado por los negocios, los negocios son una materia prima para la poesía. Creo que he extraído algunos beneficios de mis estudios juveniles sobre la circulación monetaria y las funciones de la banda<sup>188</sup>.

En estos años de inmersión en el mundo de los negocios, Basilio sigue viajando, aunque seguramente ya no —o no solo— por razones humanísticas, sino comerciales. Sin embargo, sus experiencias cosmopolitas aún nutren su poesía, como demuestra el poema «Why not tonight», en el que plasma imágenes captadas y sensaciones experimentadas durante su primera visita a Londres, en julio de 1934. Permanecerá dos meses en Inglaterra y regresará a España, pasando por París. En la quinta y octava estrofas del poema, fechado el 17 de julio de 1934, leemos:

¿Adónde corren los buses sin objeto,  
si Jericó pudo caer una tarde como esta,  
en que las trompetas y los cláxones sonaban como hoy,  
y de un momento a otro puede venirse abajo este artificio  
como una torre o un puente,  
como esa dama que ahora entra en su Rolls  
y está tan cerca de la muerte

(...)

¿Por qué, por qué esta noche?  
Esta noche en que naufrago de Piccadilly a Oxford St...

Basilio probablemente vivió con incomodidad la experiencia de la Segunda República, lo que no resulta extraño en alguien católico, hijo de una familia conservadora y entregado al mantenimiento de un negocio tradicional. Algunas alusiones contenidas en sus cartas demuestran su temor a la revolución o, en todo caso, su disgusto con la inestabilidad política. En la que dirige a

---

<sup>188</sup> Faustino Álvarez Álvarez y Emiliano Fernández Prado, «Basil Bunting, entre los papeles de Basilio Fernández», art. cit., p. 115. En la poesía de Bunting, que había sido periodista de negocios, se advierte la presencia de cierto acervo léxico y de no pocos temas propios de las finanzas y, en general, de la economía, como también sucede en Basilio. De hecho, una de las cuatro secciones en que se divide la poesía completa del inglés se titula «Overdraft», que significa, literalmente, «orden de pago sin fondos».

Gerardo Diego el 3 de enero de 1930, cuando aún estaba en la capital estudiando leyes, relata una de las muchas algaradas políticas que zarandeaban al país:

Por aquí estuvimos muy divertidos estos días con la revolución azul celeste del [ilegible] comunista universitario. Incendiaron el kiosko del debate y dieron vivas a la república en la Plaza de Oriente, pero no pasó de ahí y todo acabó con la locura y muerte de Primo. Hoy hemos ido por primera vez a clase.

En la carta que le escribe el 6 de noviembre de 1932, Bunting también alude a las referencias a la revolución que le ha hecho Basilio: «¿Ha llevado una vida tranquila en Gijón? ¿O se ha ido a Madrid para sentir la experiencia de la revolución? ¿Cuando me ha hablado de la caída de Primo de Rivera como inminente, yo no le he creído!»<sup>189</sup>. Más reveladora es aún la afirmación de José Solís a la pregunta de cómo vivió Basilio la Guerra Civil: «Al principio, durante la República, por su admiración por Italia, se sintió un poco fascinado por el fascismo, pero nunca intervino en nada»<sup>190</sup>. Lo cierto es que, cuando estalla la sublevación militar, el 18 de julio de 1936, Basilio está en Gijón, trabajando en el negocio familiar, y con la intención de abrir un bufete de abogado, aunque nunca llegara a hacerlo. Fue movilizado, al principio, por los republicanos, pero desertó o fue capturado en Santander, en 1937, cuando el ejército leal se retiraba hacia Bilbao, y se entregó a los facciosos. Al parecer, el testimonio de amigos y familiares, gente de buena reputación ante las autoridades franquistas, permitió rehabilitarlo. En un documento de la Comisión Clasificadora de Prisioneros y Presentados, fechado en León en octubre de 1937, se le llama «evadido» y se le notifica la decisión de ponerlo en libertad. Poco después figura ya como alférez provisional en el ejército de Franco, y, en efecto, constan por lo menos dos fotos suyas —una de ellas, ecuestre— luciendo el uniforme reglamentario, en las postrimerías de la Guerra Civil<sup>191</sup>. Sintetizando sus actitudes políticas —y, suponemos, también suavizándolas, aunque es verdad que, sobre todo en el tramo final de su poesía, critica con ahínco a «dos poderosos», sin distinguir su filiación ideológica—, Emiliano Fernández ha escrito que «militó sin excesivo entusiasmo en los dos bandos enfrentados durante la guerra»<sup>192</sup> y que

en sus cuadernos de los años 40 aparecen, por otro lado, algunas ironías sobre la política del momento, y, en general, su actitud es de desprecio hacia quienes gobiernan. Tal actitud es probablemente anterior, y está en relación con la visión desengañada de la política de su

---

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>190</sup> Eduardo Aguirre, «El hombre que vivía en dos mundos», art. cit., p. 25.

<sup>191</sup> Las publica Emiliano Fernández en «Un post-scriptum biográfico», art. cit., p. 40.

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 41.

época de un buen grupo de intelectuales, que no se encontraron cómodos ni en la tensión social del periodo republicano, ni en la sordidez del franquismo<sup>193</sup>.

Basilio acaba la guerra en Cataluña, con el ejército insurrecto. Tras licenciarse, vuelve a Gijón, pero regresa poco después a Barcelona: «Estoy aquí como agente de negocios —le escribe a Gerardo Diego el 24 de octubre de 1939—, y supongo continuaré. Hay que hacer compatible la venta de cereales y la poesía». En esa misma carta, escrita en un apartamento al que alude José Solís cuando dice que «en Barcelona, después de la guerra, en la época del estraperlo, llegó a tener un piso para vender allí sus productos»<sup>194</sup>, alaba a la Ciudad Condal: «Barcelona está muy bien. Francamente habitable», pese a los tórridos veranos. Desde ella viaja al Pirineo y a los pueblos del interior de Cataluña, y planea visitar Mallorca, aunque el Mediterráneo sea «un lago triste y no muy azul», en comparación con el mar borrascoso y genuino que es el Cantábrico. Basilio alterna las estancias en Gijón y Barcelona hasta 1949, en que fallece su padre y hereda, con sus hermanos Emiliano y Salvador —aunque este se establecerá pronto por su cuenta—, el negocio de alimentación en la ciudad asturiana. A principios de los cuarenta mantiene todavía algunos contactos literarios, pero, conforme pasan los años, se van debilitando, hasta prácticamente desaparecer. Sus vínculos con los círculos de las letras, que siempre habían sido frágiles, se reducen ahora a alguna conversación esporádica con Gerardo Diego cuando este visita Gijón, y a algún encuentro no menos azaroso con Torrente Ballester, de los que el escritor salmantino ha dejado constancia:

Pasó mucho tiempo sin que supiéramos el uno del otro. (...) Una vez, ya por los finales de los sesenta, o a principios de los setenta, fui a Gijón a dar una conferencia al Instituto. Indagué. Basilio existía y no me había olvidado. Volvimos a hablar largamente. (...) Tiempo después, volvimos a encontrarnos en Sama de Langreo, donde yo también peroraba no sé a qué propósito y adonde él vino desde Gijón para darme un abrazo. Fue la última vez que hablamos, pero no el final de nuestras relaciones. Cuando yo vivía en La Romana, me escribió, y alguna vez más (...). Un día me enteré de su muerte<sup>195</sup>.

También el impulso creativo de Basilio se ve mermado. No ha publicado el «cancionero con ocho o diez poemas en papel copla de ciego» que le había anunciado a Gerardo en su carta del 3 de

---

<sup>193</sup> *Ibid.* En su «Presentación» a Basilio Fernández, *Antología poética*, Emiliano Fernández reitera esta imagen ecléctica y decepcionada de su tío, una persona «de creencias religiosas e ideas políticas tamizadas por el escepticismo y la melancolía» (*op. cit.*, p. 8).

<sup>194</sup> Eduardo Aguirre, «El hombre que vivía en dos mundos», art. cit., p. 25.

<sup>195</sup> Gonzalo Torrente Ballester, «Basilio: recuerdo y sorpresa», en Basilio Fernández, *Poemas (1927-1987)*, *op. cit.*, p. 247.

enero de 1930, ni completado *Solitude, optional april*. Tampoco realiza el proyecto, igualmente comunicado a Gerardo, de publicar una antología de sonetos de amor. Compone las *Canciones a María Luisa*, en principio, en 1940 —Diana, el único fechado de los siete que integran el conjunto, es del 6 de abril de ese año—, pero luego solo constan cuatro poemas escritos en esa década: «¿Por qué al caer la luz de una mirada...?», de 25 de octubre de 1943; «Alto Torío», de 6 y 11 de agosto de 1945; «Vida inducida en rosa», de 26 de mayo de 1949<sup>196</sup>; y «Ese celado impulso», de noviembre de 1947 y 24 de mayo de 1949. En torno a ellos se agrupan otros diez bajo el rótulo de *Ese celado impulso y otros poemas*, sin fecha, pero que cabe suponer elaborados en el mismo periodo, a los que seguirán solo seis más hasta mediados de los sesenta. Su inspiración, pues, se encoge y, sobre todo, se confina a la oscuridad de una tarea exclusivamente privada, de la que nadie tenía noticia. Basilio dedicó casi todo su tiempo y atención al negocio que constituía su sustento, y, como ya hemos visto, no vacilaba en afirmar, ante quien se interesase por sus veleidades poéticas, que él había «cambiado la poesía por las patatas»<sup>197</sup>. Resulta muy difícil espigar datos de su vida desde mediados de los cuarenta hasta su finales de los ochenta que ayuden a iluminar la génesis o el desarrollo de su obra literaria: Basilio se ha convertido en un mero comerciante de una ciudad de provincias, de vida plácida y rutinaria, que no destaca en —ni consta que practique— ninguna actividad pública. Atiende su negocio con su hermano Emiliano, ocho años mayor que él. Soltero, vive con este y su esposa. Viaja cada año a Barcelona, donde conserva un grupo de amigos y se ha despertado su interés por la poesía en catalán, sobre todo por la obra de Salvador Espriu y J. V. Foix; un interés del que pervive un vestigio en el epígrafe de Pere Quart que encabeza «Esa opacidad de noviembre...», III: *No en fem escarafalls*, una expresión que puede traducirse como «no hagamos aspavientos» o «no seamos tiquismiquis», y que aparece en «L'amor de l'home», de *Vacances pagades*, publicado en 1960<sup>198</sup>. También prosiguen

<sup>196</sup> Teniendo en cuenta estas fechas de composición, Emiliano Fernández considera que «Vida inducida en rosa» es una reelaboración de «Alto Torío», no un poema nuevo («Notas a los poemas», en Basilio Fernández, *Antología. 1927-1987*, *op. cit.*, p. 116), y los agrupa, en su comentario, en una sola entrada.

<sup>197</sup> José Enrique Martínez, «Nemesio Fernández Lerroux. La literatura como profesión personal y como afición familiar», *art. cit.*.

<sup>198</sup> Pere Quart es el seudónimo del poeta catalán Joan Oliver (1899-1986). El poema dice así: *Humilitat, germans! Desenganyem-nos./ És així, pel que es veu, l'amor de l'home/ i tots som fills de líbrics exercicis./ No en fem escarafalls i desfressem-los,/ per dignitat senzillament burgesa,/ amb delicats motius humanitaris/ i amb la literatura dels trèmuls juraments;/ i sobretot amb mútues tendreses/ de cor a cor (Vacaciones pagadas/Vacances pagades, edición de Antoni Turull, traducción de José Batlló, Barcelona, Edicions del Mall, 1985, p. 50). Al transcribirlo, Emiliano Fernández yerra en dos términos: dice *burguesa* y *tendresa*, en lugar de los correctos *burgesa* y *tendresa*, respectivamente («Notas a los poemas», en Basilio Fernández, *Antología. 1927-1987*, *op. cit.*, p. 121). La traducción de «El amor del hombre» es la siguiente: «¡Humildad, hermanos!/ Desengañémonos./ Es así, por lo visto, el amor del hombre/ y todos somos hijos de líbricos ejercicios./ No hagamos aspavientos y disfracémoslos,/ por dignidad sencillamente burgesa,/ con delicados motivos humanitarios/ y con la*

sus viajes al extranjero, una de sus grandes pasiones, como han recordado Xosé María Gómez Vilabella y José Solís, el segundo de los cuales ha dicho: «Viajó por Inglaterra, Italia, Suiza [y Estados Unidos]... El inglés llegó a conocerlo muy bien»<sup>199</sup>. Otras aficiones de Basilio son la pintura, la fotografía —que ejecutaba con solvencia— y el *jaxx*. De su vida gijonesa quedan algunas crónicas, como la escueta de José Solís, según el cual el almacén de los hermanos Fernández «era un negocio más bien humilde y de ámbito local, hasta tétrico; recuerdo a Basilio con su bata azul de dril, vigilando las compras»<sup>200</sup>; o la más extensa de Emiliano Fernández:

Basilio Fernández, con chaqueta y corbata, y un guardapolvo azul por encima, educado y pulcro, atendía durante esos años una oficina de madera en un almacén grande y destartado con el suelo de tierra apisonada y unos grandes portones de madera. (...) El almacén olía a vino que se guardaba en los toneles y que empapaba con cierta frecuencia el suelo de tierra o tablas. Conservaba aún los corrales donde habían estado originariamente los caballos que se utilizaban para el reparto (...), y sobre tu tejado habitaba una pequeña colonia de gatos. (...) Su calle, Donato Argüelles, era una travesía de la de Langreo, que terminaba precisamente en la estación del ferrocarril que unía Gijón con una de las cuencas mineras<sup>201</sup>.

Todos cuantos lo trataron coinciden en recordar que, una vez cumplidas sus tareas diarias, Basilio acudía a los locales del Club de Regatas, donde charlaba o se quedaba amodorrado, o a una cafetería de la calle Corrida, en la que mantenía una tertulia con un grupo de amigos que no tenían nada que ver con la literatura, que no sabían que era poeta, y con los que nunca hablaba de letras. El resto de su tiempo libre lo dedicaba, en su cuarto, a leer, a escuchar música de *jaxx* y, muy de vez en

---

literatura de los trémulos juramentos;/ y, sobre todo, con mutuas ternuras/ de corazón a corazón» (la versión es mía). Es interesante observar los puntos de contacto, temáticos, ideológicos e incluso estilísticos, entre este poemario y la obra de Basilio: la alusiones críticas a la historia, los ecos y personajes bíblicos —entre los cuales los Reyes Mayos son retratados como viajeros de comercio, habitantes de «la sagrada área del dólar»—, la denuncia de la vanidad, la nostalgia del amor extinto —*que avui, de dins estant, ob germans espectrals, / enyoro foscamente, sense remei, / tot el que he retrobat, / la presència envilida de l'amor (Vacaciones pagadas/Vacances pagades, op. cit., p. 64): «que hoy, desde dentro, oh hermanos espectrales, / añoro oscuramente, sin remedio, / todo lo que he reencontrado, / la presencia envilecida del amor» (la traducción es mía)—, el rechazo de la vida hipócrita del hombre contemporáneo, y, en general, la imposibilidad del ser humano «de dar marcha atrás, de regresar para reiniciar la historia (...), para intentar vivir y escribir otra senda, otra historia distinta, mejor que la vida», como ha señalado Antoni Turull en el prólogo a la edición (*ibid.*, p. 16). En este libro, según Turull, el ser humano «es un exiliado de otro o de otros mundos que no existen» y «el amor del hombre» es, pues, una flor «de una corona mortuoria» o una nota «de un réquiem sarcástico para la muerte de una envilecida condición del hombre» (*ibid.*).*

<sup>199</sup> Eduardo Aguirre, «El hombre que vivía en dos mundos», art. cit., p. 25.

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>201</sup> Emiliano Fernández, «Presentación», en Basilio Fernández, *Antología poética, op. cit.*, pp. 13-14.

cuando, pero sin cejar nunca, a escribir versos. El local de Emiliano y Basilio, herederos de Basilio Fernández, cerró a principios de los ochenta. Había sido, al principio, uno de los clásicos «almacenes de vino y coloniales» que se dedicaban a abastecer al pequeño comercio de barrio, a bares y restaurantes, y, en general, a la venta minorista de legumbres, cereales, vino, café y azúcar en la ciudad. En los años sesenta, ya no vendían cebada ni ultramarinos, sino licores, conservas, embutidos y quesos, pero la generalización de las cooperativas, los economatos y, después, los supermercados y las grandes superficies los condenó a la extinción. Basilio, no obstante, siguió vinculado al ramo de la alimentación hasta 1985. Tras su muerte, dos años después, aparecieron entre sus pertenencias los seis cuadernos de poesía que había escrito, más algunos poemas en hojas sueltas. A ellos hay que añadir los cinco que había publicado en vida y las dos docenas que había enviado a Gerardo Diego, hasta un total de 127. También figuraban sus *nótulas* o reflexiones sobre la creación poética, garabateadas en apuntes sueltos, «una por cada año de su vida»<sup>202</sup>. Un conjunto abigarrado, desordenado y, en no pocos casos, inacabado, pero dotado, si lo miramos con la perspectiva que da el tiempo y el conocimiento que vamos teniendo de su trayectoria vital y su sensibilidad estética, de una profunda unidad, como este trabajo espera demostrar.

---

<sup>202</sup> «Biografía», en [www.gijoncultura.es](http://www.gijoncultura.es).



#### 4. LA ESTÉTICA DE BASILIO FERNÁNDEZ: CREACIONISMO Y EXISTENCIALISMO

Las escasísimas aproximaciones críticas a la obra de Basilio Fernández —ninguna de las cuales, por su brevedad, alcanza la categoría de análisis— suelen apuntar una evolución estética que solo conoce dos etapas: el creacionismo inicial y un existencialismo deshilachado, que se apoya en las técnicas del surrealismo, y al que le conduce, andando el tiempo, «un proceso creciente de soledad», como ha señalado Gonzalo Torrente Ballester<sup>203</sup>. En este mismo sentido, Antonio Gamoneda ha escrito: «Basilio escribió durante sesenta años y lo hizo con conocimiento y pasión (...), con la raíz hincada en el creacionismo, pero avanzando hacia la economía imaginaria y la gravedad que suele acompañar a la contemplación de la muerte»<sup>204</sup>. Otros autores, como Florencio Martínez Ruiz, Emilio Alarcos Llorach o José Enrique Martínez, han secundado esta interpretación. El primero ha señalado que se puede establecer, en la poesía de Basilio, una «clara biología estética, (...) desde el creacionismo como punto de partida, en el ámbito de Larrea o Diego, hasta el existencialismo de sus últimos días, absolutamente tamizado, de los Camus o Sartre...», añadiendo que «utiliza el surrealismo para revelarse en imágenes y metáforas»<sup>205</sup>. El segundo ha subrayado que Basilio «se formó en el creacionismo, bajo el signo de la travesura ingeniosa y funambulesca propia de los años 20», pero que «lo que vio, lo que vivió después, hizo madurar los contenidos de su poesía en un proceso interiorizador absoluto». Así pues, y aunque

su andadura sintáctico-léxica sigue reflejando los recursos de sus orígenes, los procedimientos herméticos de las vanguardias de entonces, el amortiguar lo profundo y grave con el contraste del juego y la ironía [...], su retiro recoleto a las honduras del yo, su

---

<sup>203</sup> Gonzalo Torrente Ballester, «Basilio: recuerdo y sorpresa», en Basilio Fernández, *Poemas (1927-1987)*, *op. cit.*, p. 248.

El autor de *Los gozos y las sombras* especifica: «Sus versos, además de una historia personal, muestran una historia estética que parte del creacionismo compartido y aprendido, y se aparta luego de la evolución general para seguir un camino propio (...). Su alejamiento puede ser una de las causas de su singularidad, mas no la única. Creo que existen razones personales que conviene tener en cuenta. La reiteración, la insistencia en la soledad, pueden ser una de ellas, y no creo que se trate de una soledad física, secuela del alejamiento, sino una experiencia interior» (*ibid.*, pp. 248-249).

<sup>204</sup> Antonio Gamoneda, *El cuerpo de los símbolos*, *op. cit.*, p. 153.

<sup>205</sup> Florencio Martínez Ruiz, «Conspiración de silencio», art. cit., p. 66. Subrayando su conexión con el surrealismo, Andrés Trapiello ha escrito que «Suena en sus versos la voz de Virgilio leído con la linterna de Tzara o de Breton...» («Cifra de un poeta», art. cit.).

discreta no adaptación a la circunstancia, aparecen insistentes cada vez con mayor frecuencia. Es una poesía severamente orientada a la nostalgia...<sup>206</sup>

José Enrique Martínez ha consignado el aire creacionista, aunque contenido, que envuelve sus primeros poemas, y que evolucionará hacia «un clima de seriedad»<sup>207</sup> en *Cinco poemas para convalecientes*; hacia una poesía humanizada e interior en *Solitude, optional april*, más tarde; hacia una producción gobernada, tras la guerra, por una absoluta «soledad existencial, que constata el paso de la vida, o, mejor, el rastro de vacío que el tiempo deja tras su paso»<sup>208</sup>; y que, finalmente, culmina en *Hay un mayo cualquiera* y los poemas últimos, en que «el pesimismo existencial llega al límite»<sup>209</sup>. Miguel Galanes, por su parte, indica que Basilio «irá perfilando una estética más personal, aunque pudiera que más imperfecta, y comprometida con sus propias sensaciones y experiencias»<sup>210</sup>, y concluye que los poemas de madurez de Basilio «admiten junto a sus pinceladas surrealistas los rasgos de un inquietante existencialismo más propio de sus vicisitudes humanas que puramente literarias»<sup>211</sup>. Por último, Tomás Sánchez Santiago observa «una creciente discursividad, un acento más sostenido»<sup>212</sup>, desde la fase inicial de la obra de Basilio, y detalla algunos de los matices de su trayectoria lírica, como que se adhieran al poema «materiales que lo convierten en un yacimiento verbal donde pasado y presente, lo histórico y lo privado, se funden en una extraña trabazón, hasta configurar un espacio ucrónico»<sup>213</sup> —de lo que es ejemplo el poema «Té-conferencia»—, o las consecuencias en su producción de los sombríos años treinta, que lo alejan de las provocaciones creacionistas y hacen que Basilio, por influencia de Pound y el Eliot de *La tierra baldía*, interponga planos, fusiones ambientes y ofrezca «un desconcierto íntimo, no de ganador ni de perdedor, sino de alguien tocado por una desorientación que lo desacomodaba»<sup>214</sup>.

Emiliano Fernández, que es quien con mayor exhaustividad se ha acercado a la obra de Basilio, esboza sus jalones fundamentales: el creacionismo primigenio —«poemas ligeros, con cierta

---

<sup>206</sup> Emilio Alarcos Llorach, «Presentación de Basilio Fernández», *Eternidad en vilo. Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 135.

<sup>207</sup> José Enrique Martínez, «Un leonés fallecido y desconocido, Premio Nacional de Poesía», art. cit., p. 27.

<sup>208</sup> *Ibid.*

<sup>209</sup> *Ibid.*

<sup>210</sup> Miguel Galanes, «Pesquisas de unos guantes», art. cit., p. 7.

<sup>211</sup> *Ibid.*

<sup>212</sup> Tomás Sánchez Santiago, «Basilio Fernández: Historia de una ocultación», art. cit.

<sup>213</sup> *Ibid.*

<sup>214</sup> *Ibid.*

tendencia (...) a jugar con la escritura, buscando formas de expresión elusivas e ingeniosas»<sup>215</sup>—; las composiciones de *Cinco poemas para convalecientes*, en las que se conserva la imagen creacionista, pero que resultan más maduras, más rigurosas, menos lúdicas y formalistas, y que abren «el camino a una poesía más emotiva»<sup>216</sup>; los cuadernos escritos en los años treinta, de poemas más extensos, discursivos y dramáticos, con imágenes dotadas de un mayor peso simbólico, y en los que se percibe con nitidez la influencia del surrealismo; la producción de posguerra, que comparte algunos rasgos, en sus inicios, con la poesía existencial de *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso, y *Sombra del paraíso*, de Vicente Aleixandre, que pronto abrazará, como temas característicos, «la soledad, el paso del tiempo [y] una forma amarga de reflexionar sobre la vida»<sup>217</sup>, y cuyos poemas serán trágicos enfrentamientos del poeta consigo mismo, en una deriva cada vez más meditativa y solipsista; y, por fin, las piezas escritas en 1982 y 1983, en las que predomina el desaliento, un clima de derrota y de caída, una radical laxitud existencial, en un tono humillado y gris. A esta poesía última, profundamente desengañada, que comunica un espíritu roto, corresponde, por igual, una forma sin sosiego ni cerrazón, destrenzada, abandonada a su propio fluir zigzagueante, en la que nunca parece llegarse al final; y esta aparente desestructuración se convierte en una de las características más significativas de la literatura basiliana. Así lo ha señalado también Emiliano Fernández:

Con una forma de discurrir muy abierta y finales muy poco contundentes, son largas series de versos con una estructura rítmica voluntariamente monótona e impersonal. En ellos las imágenes y las reflexiones se van desgranando con lentitud, sin perseguir un desenlace; el final llega simplemente como una interrupción. Los periodos sintácticos se alargan, la puntuación es ambigua y hay una cierta sensación de desorden léxico, como si los adjetivos y los sustantivos se encontrasen casi al azar, representación literaria de un mundo caótico. Utiliza así una peculiar superposición de términos procedentes de jergas académicas o técnicas con símbolos literarios tradicionales<sup>218</sup>.

---

<sup>215</sup> Emiliano Fernández, «Introducción», en Basilio Fernández, *Poemas (1927-1987)*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 17. Fernández insiste en otros estudios en el carácter emotivo de la poesía de Basilio representada por «Cinco poemas para convalecientes». Estos poemas acreditan «la transición desde el creacionismo de los años 20 hacia una poesía que utiliza recursos expresivos semejantes, pero tiene un carácter más emotivo» («Presentación», en Basilio Fernández, *Antología poética*, *op. cit.*, p. 19).

<sup>217</sup> Emiliano Fernández, «Introducción», en Basilio Fernández, *Poemas (1927-1987)*, *op. cit.*, p. 20.

<sup>218</sup> *Ibid.*, pp. 21-22. Comparte este análisis José Enrique Martínez, para quien «los versos, monótonos, voluntariamente apagados, se suceden con una sintaxis que parece inacabable y con una especie de atractiva dejadez que es la de la misma vida, una vida que pierde valor a medida que crecen el hastío y el cansancio» («Un leonés fallecido y desconocido, Premio Nacional de Poesía», art. cit., p. 27). En uno de los artículos ya señalados, yo mismo he subrayado este «deshilachamiento formal, una aguzada laxitud estructural, que lleva a los versos a un entrechocar indiferente, a un

En otros de sus trabajos sobre Basilio, Emiliano Fernández, junto con Faustino Álvarez, ha sintetizado su trayectoria estética, que arranca con el creacionismo, pero que, a partir de 1929,

gana en intensidad lírica, sin abandonar nunca del todo un distanciamiento irónico característico de sus inicios, [y que], en una trayectoria similar a la de los autores del grupo del 27, comienza pronto a recibir la influencia del surrealismo. (...) [su poesía será], en los últimos años, un repaso a su propia vida, cada vez más amargo, y escrito con una mezcla muy personal de elegancia y dureza<sup>219</sup>.

El propio Basilio Fernández ha ratificado la orientación que señalan casi todos los comentaristas hacia una poesía interior y torturada, en la que el pasado, lo desaparecido, proyecta su peso destructor, hasta configurar un espacio de contenida desolación. En una de sus notas sobre la creación poética, escrita a finales de los 40, escribe Basilio: «Mi deriva poética gravita hacia el pasado, es nostálgica. En rigor, a través de las distintas formas de sensibilidad hay una constante de ausencia, de vacío, de felicidad huida»<sup>220</sup>.

En resumen, todos cuantos han valorado, siquiera someramente, la obra de Basilio coinciden en señalar su alejamiento de los límites formales de su vanguardismo de juventud y su caminar hacia una poesía más personal, signada por un sentimiento lacerante de angustia y soledad, por un conjunto de incertidumbres y sinsentidos que se puede englobar en el amplio espectro filosófico y estético del existencialismo. Florencio Martínez Ruiz, no obstante, matiza: «Su existencialismo no lo parece, como no lo parece su patetismo final, dado que el poema se determina por un distanciamiento de las emociones, exquisita y puramente servidas en su contenido, y exaltadas, a la vez, con un lenguaje sensorial»<sup>221</sup>. Este crítico, que acaso crea, como Pere Gimferrer, que «dos poetas mayores, en rigor, son autores de un solo y vasto poema»<sup>222</sup>, subraya la unidad de tono de la obra lírica de Basilio —una dicción sostenida y un estilo inconfundible, sostiene, recorren todos sus

---

orbitar pleno de indolencia y, a la vez, de reverberación» (Eduardo Moga, «Póker de penumbras en la poesía española del siglo XX», art. cit., p. 48).

<sup>219</sup> Faustino Álvarez y Emiliano Fernández Prado, «Basil Bunting, entre los papeles de Basilio Fernández», art. cit., p. 95.

<sup>220</sup> Emiliano Fernández la consigna en «Introducción», en Basilio Fernández, *Poemas (1927-1987)*, *op. cit.*, p. 20, y en «Presentación», en Basilio Fernández, *Antología poética*, *op. cit.*, p. 22.

<sup>221</sup> Florencio Martínez Ruiz, «Poemas (1927-1987). Basilio Fernández», art. cit., p. IV.

<sup>222</sup> Pere Gimferrer, prólogo a Octavio Paz, *Piedra de Sol*, Barcelona, Mondadori, 1998, p. 11.

libros— y nos da la clave para entender que el poeta no se aleja, en realidad, de su etapa vanguardista, como si fuera un corsé del que zafarse, sino que ahonda y desarrolla algunos rasgos que ya estaban presentes en ella. Escribe Martínez Ruiz: «El hombre maduro y desalentado habita en el joven atildado y pulcro que selecciona sus emociones como los puños de sus camisas»<sup>223</sup>, una imagen que reiterará en el artículo publicado un año después, con un notable paralelismo: si eso es cierto, «también lo es que calibramos toda su pasión, todo su fuego de poeta y de hombre en el fondo enfanalado de su “poesía pura”»<sup>224</sup>. Así es, en efecto: en literatura no existen las fracturas ni las amputaciones, y todo es ramal —por subterráneo o invisible que nos parezca— de alguna corriente mayor, todo se imbrica con lo anterior o lo futuro. Cabe, pues, estudiar cómo florecen y se consolidan en la evolución de Basilio algunas preocupaciones definitorias de su personalidad, a partir de las semillas identificables en su producción inaugural, y cómo progresa, asimismo, su plasmación retórica, desde la profusión metafórica del creacionismo hasta la imagen desasida y temblorosa, pero agudísima, de su obra de madurez. A ello vamos a dedicarnos en este trabajo, separando, a efectos puramente metodológicos, las dos fases, y su transición, con las que se puede identificar la obra de Basilio Fernández: creacionismo y existencialismo.

#### 4.1 Ultraísmo y creacionismo

En el marco general de las vanguardias europeas —cuyo origen cabe situar en la publicación de *Fundación y manifiesto del futurismo*, de Filippo Tommaso Marinetti, en *Le Figaro* de París el 20 de febrero de 1909<sup>225</sup>—, que se importan tropicadamente a España, y se proyectan con cierto desorden en la poesía que se escribe en nuestro país desde la descomposición del simbolismo modernista, en la última década del siglo XIX y la primera del XX<sup>226</sup>, cabe señalar dos ismos netamente hispánicos, y estrechamente vinculados, que tendrán una importancia notable en la

---

<sup>223</sup> Florencio Martínez Ruiz, «Poemas (1927-1987). Basilio Fernández», art. cit., p. IV.

<sup>224</sup> Florencio Martínez Ruiz, «Conspiración de silencio», art. cit., p. 66.

<sup>225</sup> El manifiesto de Marinetti fue traducido ese mismo año por Ramón Gómez de la Serna en el n.º 6 de la revista *Prometeo*, dirigida por él, y en cuyo n.º 20, de 1910, aparecería también la «Proclama futurista a los españoles», encargada expresamente al escritor italiano.

<sup>226</sup> Parafraseando a Jaime Brihuega, Juan Manuel Díaz de Guereñu ha escrito: «La vanguardia española se constituyó mediante la importación indiscriminada de actitudes, técnicas y argumentos de las vanguardias europeas en oleadas sucesivas, que se pretendieron ataques de conjunto al arte establecido y sus convenciones. Adornadas de una retórica mesiánica, no contaron, sin embarco, ni con una teorización elaborada ni con una estructura organizativa coherente (...). La vanguardia española se caracterizó por la indefinición doctrinal, la militancia múltiple y la insustancialidad...» (*Poetas creacionistas españoles*, op. cit., pp. 15-16).

configuración de la poesía de Basilio Fernández: el ultraísmo y, sobre todo, el creacionismo<sup>227</sup>. Coincidentes parcialmente en su desarrollo cronológico —entre 1918 y 1923, aunque Vicente Huidobro sostiene haber dado a conocer ya los conceptos principales del segundo en 1914, en una conferencia impartida en el Ateneo de Santiago de Chile, con el título de *Non serviam*— y en varios de sus cultivadores, como Gerardo Diego y Juan Larrea, ambos ismos rechazan por igual la mimesis realista y la articulación racional del texto, y comparten la obsesión por la imagen aislada, que se inspira, visual y léxicamente, en el cine, el deporte y los nuevos medios de locomoción; los dos gustan también de la subversión tipográfica del poema, y practican la onomatopeya y el caligrama. El ultraísmo, fraguado por Rafael Cansinos Assens en su tertulia del Café Colonial de Madrid en 1918 con el nombre de «ultranovecentismo», aspiraba a superar el «novecentismo», es decir, el modernismo, y para ello se declaraba dispuesto a acoger todo cuanto se apartara de unos principios estéticos que juzgaba caducos y nocivos para el progreso de la poesía. Así quedó recogido en «Un manifiesto literario», acta fundacional del movimiento, que apareció en la prensa diaria y en diversas revistas de vanguardia<sup>228</sup> en 1919, entre ellas *Grecia* —el órgano principal de los ultraístas, del que se publicaron 50 números entre el 12 de octubre de 1918 y el 1 de noviembre de 1920—, según el cual «el lema del movimiento será *ultra*, y en nuestro credo cabrán todas las tendencias sin distinción, con tal que expresen un anhelo nuevo»<sup>229</sup>. No obstante, Cansinos Assens no forjó el movimiento por

---

<sup>227</sup> Ambos cuentan con una bibliografía muy autorizada, a la que remito al lector interesado: sobre el ultraísmo, es un clásico el trabajo de Gloria Videla, *El ultraísmo. Estudio sobre movimientos de vanguardia en España*, Madrid, Gredos, 1963, y también resultan iluminadores los capítulos que le dedica Guillermo de Torre en *Literaturas europeas de vanguardia*, edición de José María Barrera López, Sevilla, Renacimiento, 2001. Otros títulos recomendables son Manuel de la Peña, *El ultraísmo en España. Ensayos críticos*, Madrid, Librería Fernando Fe, 1925; Jaime Brihuega (ed.), *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales (las vanguardias artísticas en España, 1910-1931)*, Madrid, Cátedra, 1979, y *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, Madrid, Istmo, 1981; José Luis Bernal, *El ultraísmo. ¿Historia de un fracaso?*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1988; Francisco Fuentes Florido (ed.), *Poesía y poética del ultraísmo. Antología*, Barcelona, Mitre, 1989; y Juan Manuel Bonet (ed.), *El ultraísmo y las artes plásticas*, Valencia, IVAM, 1996. En cuanto al creacionismo, cabe mencionar, de nuevo, a Guillermo de Torre y su *Literaturas europeas de vanguardia (op. cit.)*; los estudios de Gerardo Diego: «Posibilidades creacionistas» (*Obras completas*, VI, pp. 167-170 [1919]), «Intencionario» (*ibid.*, pp. 171-173 [1920]), «Creacionismo y creacionismos» (*ibid.*, pp. 453-455 [1974]), «Vicente Huidobro (1893-1948)» (*ibid.*, VIII, pp. 181-189 [1948]) y «Poesía y creacionismo de Vicente Huidobro» (*ibid.*, pp. 190-210 [1968]); y *Poetas creacionistas españoles*, de Juan Manuel Díaz de Guereñu (*op. cit.*). En las páginas que siguen solo trazaré el esquema fundamental de los dos movimientos que me permita filiar los orígenes y algunas características relevantes de la poesía de Basilio Fernández.

<sup>228</sup> Hubo muchas otras revistas ultraístas, como *Gran Guñol*, *Horizonte*, *Parábola*, *Perseo*, *Plural*, *Prismas*, *Reflector*, *Tableros*, *Tobogán*, *Ultra* y *Vértices*, además de otras que, sin serlo exclusivamente, contribuyeron asimismo a la difusión del movimiento, como *Alfar*, *Cervantes*, *Cosmópolis* o *Ronsel*.

<sup>229</sup> *Grecia*, n.º 11, de 15 de marzo de 1919, en *Grecia. Revista de literatura (1918-1920)*, edición facsímil a cargo de José María Barrera López, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, Diputación de Málaga, 1998. Hubo otros manifiestos, como

ciencia infusa, sino inspirándose en los principios estéticos, los poemas y los nombres de otros autores que introdujo en España Vicente Huidobro, el cual visitó el país a finales de 1916 y luego residió en Madrid, procedente de París, entre julio y noviembre de 1918. Este bagaje incluía a autores como Guillaume Apollinaire, Max Jacob, Francis Picabia, y Sonia y Robert Delaunay, entre otros; la revista *Nord-Sud*, dirigida por el poeta Pierre Reverdy, en la que Huidobro había colaborado ampliamente; y el libro de este *Horizon carré* (1917) —ilustrado por Juan Gris—, al que sumaría, ya en la capital de España, *Tour Eiffel* y *Hallali*, en francés, *Ecuatorial* y *Poemas árticos*, en castellano, y la reedición de *El espejo del agua* (1916), todos ellos aparecidos en 1918. En el número correspondiente a noviembre de 1919 de *Cervantes*, otra revista que colaboró a la difusión del ideario ultraísta, publica Cansinos Assens un artículo en el que resume las principales influencias del ultraísmo: en primer lugar, el creacionismo de Vicente Huidobro —así denominaba este su propuesta estética—, pero también

las tendencias emperatrices de Nietzsche, D'Annunzio, Walt Whitman, Verhaeren, el futurismo de Marinetti, el dinamismo manifestado en la lírica con los temas de las conquistas de la mecánica, la vida intensa, los aeroplanos, Guillermo Apollinaire, en su conjunción con el arte abstracto o ideal, las obras de Mallarmé, Tristan Tzara, Max Jacob, F. Picabia, J. Cocteau, la revista *Antología Dadá* de Zurich y el *Nord-Sud* de París<sup>230</sup>.

En este mismo artículo, Cansinos subrayó el papel fundamental de Huidobro en la conformación del movimiento: su paso había sido una «lección de modernidad», que había puesto de manifiesto «la senectud del ciclo novecentista y de sus arquetipos». La nueva lírica, según él,

no solo la que se vincula con el nombre de creacionismo, sino, en general, aquella cuyas floraciones arrancan de Guillermo Apollinaire y hoy se ilustra con los nombres de Reverdy, Allard, Frick, Cendrars, etc., aspira a darnos una representación íntegra, desapasionada, de la naturaleza, en estilizaciones de una desconcertante variedad. (...) Y, al mismo tiempo, por la simultaneidad de sus imágenes y momentos, hacen pensar en una filiación pictórica, en una trascendencia literaria de los modernos cubistas y planistas<sup>231</sup>.

---

«Manifiesto ultraísta», firmado por Isaac del Vando Villar, director de *Grecia*, en el n.º 20 de la revista, de 30 de junio de 1919, donde acentúa la beligerancia del movimiento: «Ante los eunucos novecentistas desnudamos la belleza apocalíptica del Ultra, seguros de que ellos no podrán romper jamás el himen del Futuro» (*ibid.*).

<sup>230</sup> Citado por Andrés Soria Olmedo en *Las vanguardias y la Generación del 27*, vol. VIII de Francisco Rico, *Poesía española. Antología crítica*, Madrid, Visor, 2007, pp. 31-32.

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 32.

El ultraísmo siguió su camino, en el breve lapso de su existencia, incorporando las novedades del dadaísmo y de la poesía expresionista alemana, entre otras manifestaciones del nuevo espíritu estético contemporáneo. También se produjo, a mediados de 1920, la ruptura con el ultraísmo por parte de Huidobro, a quien disgustó que Guillermo de Torre —uno de los ultraístas más destacados, autor de uno de los pocos libros del movimiento que han perdurado, *Hélices*, y, más adelante, cuñado de Jorge Luis Borges, también adscrito juvenilmente a Ultra<sup>232</sup>— atribuyera la paternidad del creacionismo a Pierre Reverdy, y que se enzarzó en una agria polémica con él<sup>233</sup>.

---

<sup>232</sup> Borges vivió en España desde 1919 hasta 1921, primero en Barcelona y luego en Palma de Mallorca. Gracias a su amistad con el escritor mallorquín Jacobo Sureda, entró en contacto con la vanguardia española y, particularmente, con el ultraísmo. Colaboró con poemas y reseñas literarias en *Grecia*, *Ultra*, *Cervantes* y *Cosmópolis*, entre otras. Su primer poema, «Himno del mar», se publicó en el n.º 37 de *Grecia*, de 31 de diciembre de 1919. Pese a definirse como ultraísta en varias ocasiones y a considerarse siempre discípulo de Rafael Cansinos Assens, Borges se distanció significativamente del movimiento. En su prefacio a *El candelabro de los siete brazos*, de Cansinos Assens, escribe: «Cansinos fue el irónico fundador de la hoy olvidada secta ultraísta, que satirizó en *La huelga de los poetas*. Acuño la voz *ultraísmo* hoy más o menos célebre. El ultraísmo se impuso la obligación de tramar metáforas nuevas. Yo creo, ahora, que no hay otras metáforas que las que pueden dar las afinidades genuinas que son costumbre inmemorial de la mente humana: los sueños y la vida, el sueño y la muerte, el tiempo y el río, las flores y las mujeres, los ojos y las estrellas, las diversas horas del día y los años del hombre. Cada generación las repite con una sintaxis distinta. El creacionismo de Huidobro o de Reverdy anheló una poesía que no fuera un reflejo del mundo externo y que fuera no menos independiente que el arte de la música. Curiosamente, prescindió de la música» [prólogo a Rafael Cansinos Assens, *El candelabro de los siete brazos (Psalms)*, Madrid, Alianza, 2006, p. 14]. Más sarcástico se muestra en «Nota sobre el ultraísmo», en la que considera a los ismos, salvo al expresionismo, «polvo y ceniza». Y añade: «¿Qué esperar o qué no esperar de volúmenes titulados *Horizon carré* o, con cursilería no digna de Vargas Vila, *Manual de espumas?*» [*Testigo*, Buenos Aires, año 1, n.º 2, abril-junio de 1966, recogido en Jorge Luis Borges, *Textos recobrados*, vol. III (1956-1986), Barcelona, Emecé, 1997, p. 126].

<sup>233</sup> El enfrentamiento, sobre el que hay abundante bibliografía, queda minuciosamente documentada en las cartas que se cruzaron los dos participantes, De Torre y Huidobro, recogidas en Vicente Huidobro, *Epistolario. Correspondencia con Gerardo Diego, Juan Larrea y Guillermo de Torre 1918-1947*, edición de Gabrielle Morelli, con la colaboración de Carlos García, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2008. También resulta elocuente el artículo de Guillermo de Torre «Panorama ultraísta», publicado en el n.º 48 de *Grecia*, de 1 de septiembre de 1920, en el que responde a las protestas de Huidobro. El alejamiento comporta la detestación estética, como acreditan las manifestaciones de Huidobro contenidas en la carta que dirige a Gerardo Diego el 22 de enero de 1922: «No podré nunca tomar en serio el ultraísmo, pues nada detesto más que los elementos esenciales que lo constituyen: lo pintoresco, la fantasía y el dinamismo de maquinaria. Todo falsa modernidad, lado externo y no interior. *Trompe l'œil*, engañosos para niños nerviosos y vírgenes necias. Tropicalismo meridional representado en Europa ayer por Italia y hoy por España = Futuristas y ultraístas y estos todavía hijos espurios, inferiores a aquellos» (*Epistolario, op. cit.*, p. 103). El debate aún proseguiría con un artículo de De Torre, «Los verdaderos antecedentes líricos del creacionismo en Vicente Huidobro. Un genial e incógnito precursor uruguayo: Julio Herrera Reissig», publicado en la revista *Ajfar* en septiembre de 1923, al que seguirían la réplica



Gerardo Diego y Juan Larrea colaboraron ocasionalmente —más el primero que el segundo— en las revistas ultraístas: además de diversos poemas, Gerardo publicó el artículo «Posibilidades creacionistas» en el número de octubre de 1919 de *Cervantes*, y los aforismos de su «Intencionario» en el n° 46, de 15 de julio de 1920, de *Grecia*. En este trabajo, el autor de *Manual de espumas* subrayaba el carácter multilateral, condensador, mucho más cercano a una actitud que a una escuela, del ultraísmo:

Por última vez. Ultraísmo es género. Creacionismo, especie. Ultraísmo es voluntad. Creacionismo, afirmación estética. Para ser ultraísta de derecho, basta con querer serlo. Para serlo de hecho, basta con acertar a serlo. Para los primeros, mi simpatía. Para los otros, mi admiración. Todo creacionista español es ya ultraísta desde el momento en que ha ido más allá. Pero se puede ser ultraísta de muchas otras maneras<sup>234</sup>.

El ultraísmo produjo mucha agitación poética, muchos manifiestos y muchas revistas, pero pocos libros destacables, todos ellos publicados entre 1922 y 1926, fecha en la que el movimiento puede considerarse definitivamente finiquitado: *Imagen*, de Gerardo Diego (1922), *La rueda de color*, de Rogelio Buendía (1923), el ya mencionado *Hélices*, de Guillermo de Torre, *La sombrilla japonesa*, de Isaac del Vando Villar (1924), *Viaducto*, de Cesar González-Ruano (1925), y *El ala del Sur*, de Pedro Garfias (1926). Guillermo de Torre sintetizó bien en su «Manifiesto ultraísta vertical», publicado como suplemento del n° 50 de *Grecia*, de 1 de noviembre de 1920, las técnicas y prácticas estéticas del movimiento. En él se reivindican el ideario futurista —con sus cimientos nietzscheanos, exaltadores del yo—, las normas cubistas—con el cruce de sensaciones y la superposición de planos—, el cine americano, el arte negro, «el orgasmo barroco», la imagen creacionista —siempre en busca de la asociación insólita y el impacto visual— y la gesta dadá. La actitud libérrima ante el lenguaje se plasma en el descoyuntamiento tipográfico, la ausencia de signos de puntuación, los caligramas y los fonetismos —que encarnan en onomatopeyas—, y en «la transposición al vocabulario de la tecnología moderna de la idea romántica y finisecular del poeta como médium o

---

denegatoria del chileno, en el artículo «Al fin se descubre mi maestro», publicado en la revista *Creación*, y la dúplica de De Torre en *Literaturas europeas de vanguardia*.

<sup>234</sup> Gerardo Diego, *Obras completas*, VI, pp. 171-172. Guillermo de Torre incluyó a Gerardo Diego en la antología de poetas ultraístas que figura en su *Literaturas europeas de vanguardia*, aunque no le dedica comentarios especialmente amables, dado el apoyo que había prestado a Huidobro en su polémica con él y su ulterior alejamiento del movimiento. Subraya la influencia del chileno en su obra, aunque destaca la personalidad que demuestra en *Imagen*, pese a su cultivo exclusivo de la imagen, «cuando los mejores ultraístas saben, y practican, que poco vale este elemento sin la “situación” del poema en un plano propio, y sin poseer una estructura novimorfa» (Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, *op. cit.*, p. 96).

traductor de las analogías»<sup>235</sup>. De todos estos elementos, el fundamental acaso sea la imagen, con la que se pretende crear el poema por mera superposición —«a la liberación por la imagen» fue la divisa del ultraísmo, ha escrito Germán Gullón<sup>236</sup>—, y que encuentra sus antecedentes en la poesía barroca, las greguerías de Ramón Gómez de la Serna —a este y a Juan Ramón Jiménez considera Guillermo de Torre precursores específicos del ultraísmo<sup>237</sup>— y las escuelas pictóricas y literarias contemporáneas que defendían la ruptura de la expresión racional. Así, la imagen lírica —su originalidad, plasticidad, carácter inédito y construcción insólita— se convierte en la base de todas las representaciones poéticas, como ha señalado Francisco Javier Díez de Revenga, aunque, añade el estudioso, este mismo carácter proteico y potencialmente gratuito de la imagen, siempre en busca del establecimiento de una relación lingüística sorprendente, haya podido dañar al ultraísmo,

que no llegó a desprenderse de un tono jovial y, a veces, sarcástico o caricaturesco (...). La intrascendencia de muchas de estas configuraciones poéticas, la búsqueda de la sorpresa, el aire de juego que llegaron a tener muchos de estos experimentos, definen en cierto modo al ultraísmo...<sup>238</sup>

Guillermo de Torre ha subrayado, como no podía ser de otra manera, la importancia de la imagen en la estética ultraísta, considerándola el elemento más puro e imperecedero del poema, que exige, por ende, la desaparición de toda materia ajena a él. El poema se forma, pues, a partir de la imagen sola, pero no de la imagen simple, «sino de imágenes duples, triples y múltiples, como raras y excepcionales flores polipétalas, que prolongan maravillosamente la facultad sugerente del concepto y desdoblan en nuevas perspectivas su significación primaria»<sup>239</sup>. A continuación, De Torre transcribe las palabras con las que Borges sintetiza los principios básicos del movimiento y, singularmente, de la imagen:

Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora. Tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles. Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, las prédicas y la nebulosidad rebuscada. Síntesis de dos o más imágenes en

---

<sup>235</sup> Andrés Soria Olmedo, *Las vanguardias y la Generación del 27*, op. cit., p. 36.

<sup>236</sup> Germán Gullón, «Estudio preliminar. *Ultraísmo, creacionismo y surrealismo*», en VV. AA., *Poesía de la vanguardia española (Antología)*, Madrid, Taurus, 1981, p. 23.

<sup>237</sup> Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, op. cit., pp. 68-73.

<sup>238</sup> Francisco Javier Díez de Revenga, «Introducción biográfica y crítica», en VV. AA., *Poesía española de vanguardia (1918-1936)*, Madrid, Castalia, 1995, p. 17.

<sup>239</sup> Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, op. cit., p. 86.

una, que ensancha así su facultad de sugerencia. Los poemas ultraístas constan, pues, de una serie de metáforas, cada una de las cuales tiene sugestividad propia y compendia una visión inédita de algún fragmento de la vida<sup>240</sup>.

El creacionismo prende en España gracias a que Gerardo Diego conoce la poesía de Huidobro: en 1919 consiguió prestado un ejemplar de *Poemas árticos* y se sintió fascinado por aquella nueva literatura<sup>241</sup>. Al parecer, copió a mano tres poemas que le gustaban especialmente y se los prestó el 2 de mayo de ese año a su amigo Juan Larrea, que compartió de inmediato su entusiasmo, como demuestra la carta que le dirige a Gerardo el 22 de junio, en la que juzga a Huidobro un poeta «admirable» y él mismo se tiene por creacionista «desde hace tiempo»<sup>242</sup>. Tras un intercambio epistolar, Diego, Larrea y Huidobro se conocieron, por fin, con ocasión de la conferencia que impartió este en el Ateneo de Madrid el 19 de diciembre de 1921, titulada «Estética moderna»<sup>243</sup>. El

---

<sup>240</sup> *Ibid.*, p. 87. La cita está tomada del artículo de Jorge Luis Borges «Ultraísmo», publicado en la revista *Nosotros*, de Buenos Aires, en 1921, y también en el primer número de *Prisma*, la revista fundada por él, con la que quería introducir el ultraísmo en la Argentina. No obstante, en su transcripción De Torre omite dos términos del texto de Borges: «el confesionalismo, la *circunstanciación*, las *prédicas*...» [Jorge Luis Borges, «Ultraísmo», *Textos recobrados*, vol. I (1919-1929), Barcelona, Emecé, 1997, p. 128].

<sup>241</sup> Antes de ello, Gerardo solo conocía de Huidobro «algún fragmento aislado y referencias críticas de Cansinos». Fue Eugenio Montes, «fervoroso huidobrista de aquella hora», quien le prestó el libro del chileno (Gerardo Diego, «Poesía y creacionismo de Vicente Huidobro», art. cit., p. 193).

<sup>242</sup> Juan Larrea, *Juan Larrea: cartas a Gerardo Diego (1916-1980)*, op. cit., carta 31. Los poemas transcritos eran «Luna», «Adiós» y un tercero del que sus protagonistas no han guardado recuerdo. Larrea ha explicado en otro lugar que su lectura, y en particular la de «Luna», lo sumió «en una atmósfera de ultramundo (...). LA LUNA SUENA COMO UN RELOJ. Produjo en mí esta sentencia algo así como un traumatismo poético. Se construía la frase sobre un adverbio de modo, como un símil cualquiera, pero dentro de un ámbito como de campana neumática, sin tiempo ni lugar, que presuponía otra clase de existencia, afirmada sobre símbolos extraños a la experiencia humana. No se trataba, sin embargo, de un estado mental, literariamente abstracto, sino de un hecho correspondiente al mundo concreto de nuestros sentidos biológicos. La luna *suenas*, se la oye, he ahí lo traumáticamente fenomenal. Su comparación con el reloj, a la vez que corroboradora del enunciado en sí, era meramente adjetiva, aludiendo tal vez al parecido visual del disco plenilunar a la esfera iluminada de un reloj de torre. Lo sustantivo era que la luna, lo absolutamente silencioso, *sonase* como con tiempo y vida propios, cosa que implicaba una transfiguración, distanciando el fenómeno de nuestra realidad de seres humanos, proyectándonos a otra vivencia del cosmos. (...) No se entendía racionalmente la situación, pero se sentía su profundidad vegetal, animal y sobrehumana» (Juan Larrea, «Vicente Huidobro en Vanguardia», *Revista Iberoamericana*, número especial dedicado a Vicente Huidobro, dirigido por René de Costa, n° 106-107, Pittsburg, enero-junio de 1979, p. 218).

<sup>243</sup> La conferencia, con el título de «La poesía» y la indicación de que se trata de un «fragmento de una conferencia leída en el Ateneo de Madrid el año 1921», aparece transcrita en Vicente Huidobro, *Obra poética*, edición de Cedomil Goic (coord.), París, Allca XX, 2003, pp. 1296-1298, y también en *Poesía*, número monográfico dedicado a Vicente Huidobro,

impacto de la intervención de Huidobro fue enorme en sus oyentes españoles: «Yo salí del acto deslumbrado por los conceptos que Huidobro expuso sobre la Poesía, y creo que a Gerardo le sucedió lo mismo», escribió Larrea<sup>244</sup>. El conocimiento personal y el magisterio de la poesía de Huidobro impulsaron una relación de amistad entre los tres que propició los viajes de los españoles a París y su introducción, de la mano del chileno, en los ambientes de vanguardia de la época, lo que contribuyó a la consolidación, aunque fugaz, del creacionismo como movimiento literario<sup>245</sup>; tan fugaz, que hacia 1926, con la marcha de Huidobro de París, el paulatino alejamiento de la estética creacionista de Larrea, siempre preocupado por hallar su senda personal —o incluso su ismo individual: el «juanlarreísmo»—, y la propia evolución poética de Gerardo Diego, cada vez más próxima a los postulados de la incipiente Generación del 27, puede considerarse que ya ha cumplido su función histórica.

Dos nociones —o propósitos— sustentan esencialmente la estética creacionista: el gesto creador y la teoría de la imagen. El primero se expresa en algunos de los versos o manifestaciones tradicionalmente citados como síntesis del espíritu del movimiento, que pretende, por encima de todo, la independencia del arte de cualquier vínculo mimético o figurativo, de cualquier instancia externa a su propia esencia, a su propia revelación. Así, afirma Huidobro en su manifiesto *Non serviam*, de 1914:

No he de ser tu esclavo, madre Natura; seré tu amo. (...) Yo tendré mis árboles que no serán como los tuyos, tendré mis montañas, tendré mis ríos y mis mares, tendré mi cielo y mis estrellas. (...) Yo te responderé que mis cielos y mis árboles son los míos y no los tuyos, y que no tiene por qué parecerse<sup>246</sup>.

En «Arte poética», el poema inaugural de *El espejo de agua*, escribe el chileno:

Que el verso sea como una llave  
Que abra mil puertas.

---

coordinado por René de Costa, n° 30-32, Madrid, 1989, pp. 231-232, sin indicación, en este caso, de que se trate de un fragmento.

<sup>244</sup> Juan Larrea, «Vicente Huidobro en Vanguardia», *op. cit.*, p. 222.

<sup>245</sup> Gerardo Diego ha manifestado su admiración por Vicente Huidobro, y su deuda estética con él, en diversos artículos, como los ya mencionados «Poesía y creacionismo de Vicente Huidobro» y «Vicente Huidobro (1893-1948)», y «Revisión de Vicente Huidobro» (*Obras completas*, VIII, pp. 211-213 [1979]), entre otros.

<sup>246</sup> Vicente Huidobro, *Obra poética*, *op. cit.*, p. 1295.

Una hoja cae, algo pasa volando;  
Cuanto miren los ojos creado sea.  
Y el alma del oyente quede temblando.

Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;  
(...)

Por qué cantáis la Rosa, ¡oh Poetas!  
Hacedla florecer en el poema.  
(...)

El Poeta es un pequeño Dios<sup>247</sup>.

Finalmente, el epígrafe inicial de *Horizon carré* dice así:

Crear un poema tomando prestados de la vida sus motivos y transformándolos  
para darles una vida nueva e independiente.

Nada de anecdótico ni de descriptivo. La emoción debe nacer de la pura virtud  
creadora.

Hacer un POEMA como la naturaleza hace un árbol<sup>248</sup>.

En una carta a Gerardo Diego, de 28 de abril de 1920, Huidobro ofrece significativas aclaraciones sobre el movimiento que alega haber fundado, y realiza una suerte de crítica comparada que revela con claridad los presupuestos estéticos del creacionismo:

La palabra *creacionismo* nació de esta manera: En mi conferencia sobre estética en Buenos Aires en julio de 1916 yo dije, en uno de tantos párrafos, la primera condición de un poeta es *crear*, la segunda *crear* y la tercera *crear*. (...) [Apollinaire, Jacob y Reverdy] son poetas anecdóticos y descriptivos, y yo soy todo lo contrario: nada de anécdota, ni de descripción. (...) Mientras él [Reverdy] dice: (...) «La chimenea humea» (descripción de un realismo repugnante) (...), «Tres gotas de agua cuelgan de la gotera/ tres estrellas de diamante» (digno de Núñez de Arce) (...), aparte de ser de una vulgaridad aplastante, yo digo cosas que son

---

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 391.

<sup>248</sup> *Ibid.*, p. 417. La traducción es mía.

verdaderas creaciones del espíritu y que están por encima de toda realidad de la vida (...) y solo son verdad dentro del arte: (...) «Dentro del horizonte/ Alguien cantaba» (Esto es una creación puesto que es falso en la vida real)...<sup>249</sup>

Aleccionado por los poemas y la teoría de Huidobro, Gerardo Diego encabeza la sección «Imagen múltiple», de su poemario *Imagen*, publicado en 1922, pero cuyos poemas fueron escritos entre 1919 y 1921, con unas notas introductorias que Víctor García de la Concha ha considerado «la más exacta definición del poema creacionista y de su núcleo, la imagen creada»<sup>250</sup>. Son estas:

Imagen múltiple. No reflejo de algo, sino apariencia, ilusión de sí propia. Imagen libre, creada y creadora. Nueva célula del organismo autónomo. Y, sin embargo, nada de esqueleto, nada de entrañas. Todo superficie; porque la profundidad está en la superficie cuando la superficie es plástica.

Las palabras no dicen nada, pero lo cantan todo; y se engarzan en una libre melodía de armonías. Poesía —esto es— Creación. Que la obra viva por sí sola y resucite en cada hombre una emoción distinta. No buscar las cosas en nosotros, sino a nosotros en las cosas.

Y que sea el símbolo (—Crear un poema como la naturaleza hace un árbol— dice Vicente Huidobro) el árbol que arraigado misteriosamente —pudor de la técnica— abre sus brazos infinitos y canta en todas sus hojas al son voluble de los vientos<sup>251</sup>.

---

<sup>249</sup> Vicente Huidobro, *Epistolario, op. cit.*, pp. 54-56.

<sup>250</sup> «Ramón y la vanguardia», en Víctor García de la Concha, *Época contemporánea. 1914-1939*, volumen VII de Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1984, p. 212. García de la Concha resume así las características fundamentales del creacionismo: «vacío ideológico, supresión de toda anécdota y depuración de sentimientos; creación de una imagen sin referente real alguno, sustentada en su pura forma y originada con apoyo en la pura fonética o en ilaciones semánticas inéditas; nueva concepción de la construcción del poema, por yuxtaposición de imágenes que, al modo de las facetas del cubismo, resbalan unas sobre otras, creando una convergencia predominantemente connotativa; nueva disposición tipográfica, creadora de ritmo del poema» (*ibid.*).

<sup>251</sup> Gerardo Diego, *Obras completas*, I, p. 101. Antes, en su artículo «Posibilidades creacionistas», ha descrito los diferentes tipos de imagen, que culminan en la deseada por el creacionismo, la imagen múltiple. Así, la imagen directa es la palabra «en su sentido primitivo, ingenuo, de primer grado, intuitivo, generalmente ahogado en su valor lógico, de juicio, de pensamiento»; la imagen simple es «la imagen tradicional estudiada en las retóricas», que dota al objeto aludido de una mayor fuerza y gracia, pero que se desarrolla en un terreno ya explorado y agotado; la doble «representa, a la vez, dos objetos» y, por lo tanto, «aumenta el poder sugestivo»; la triple, cuádruple, etc., «se presta a varias interpretaciones»: ya no son «prosa disfrazada; [el poeta] empieza a crear por el placer de crear (poeta-creador-niño-dios); no describe, construye; no evoca, sugiere; su obra apartada va aspirando a la propia independencia, a la finalidad de sí misma. Sin embargo, desde el momento en que puedan ser medidas las alusiones y tasadas las exégesis de un modo lógico y

El creacionismo ha sido considerado por muchos autores el cubismo literario<sup>252</sup>, y en su génesis tuvo mucho que ver la intensa convivencia de Huidobro con los pintores cubistas del París de principios del siglo XX: de uno de ellos, el español Juan Gris, fue íntimo amigo y colaborador. Se produce, pues, un trasvase al lenguaje poético del nuevo modo de representación que se ha impuesto en las artes plásticas, y, así como en el cuadro cubista la perspectiva única, que constituía la forma tradicional de la percepción, heredada de la tradición renacentista, se altera «multiplicando y yuxtaponiendo los puntos de vista, para poner el acento en la autonomía de los elementos constructivos, línea y color»<sup>253</sup>, en el lenguaje creacionista se potencian igualmente los elementos no imitativos, conceptuales, relacionales y antirretóricos, y su solapamiento simultáneo, a fin de configurar una realidad exclusivamente estética. Y el mecanismo principal para diversificar las cosas y las relaciones entre las cosas, para construir esa realidad estricta y soberana, esa invención absoluta del espíritu, que se rija solo por las reglas del arte y nunca por las de la naturaleza, es la imagen, que tendrá una importancia capital en la poesía de Gerardo Diego y en la de Basilio Fernández.

Esa imagen hay que entenderla, como señala Díaz de Guereñu, como «la técnica verbal que, mediante el enlace —no la comparación— de términos, revela las relaciones no evidentes de las cosas»<sup>254</sup>. Y a este descubrimiento de lo que las cosas ocultan a la percepción y a la razón, mediante la imagen activa y proliferante, se refirió Huidobro en su célebre conferencia en el Ateneo de Madrid en 1921:

---

satisfactorio, aún estará la imagen en un terreno equívoco, ambiguo, de acertijo cerebral, en que naufragará la emoción. La imagen debe aspirar a su definitiva liberación, a su plenitud en el último grado». Y esa plenitud, esa definitiva manumisión, se consigue con la imagen múltiple, que «no explica nada; es intraducible a la prosa. Es la Poesía, en el más puro sentido de la palabra. Es también, y exactamente, la Música, que es sustancialmente el arte de las imágenes múltiples; todo valor disuasivo, escolástico, filosófico, anecdótico, es esencialmente ajeno a ella. La música no quiere decir nada» (*Obras completas*, VI, pp. 169-170).

<sup>252</sup> Así lo acepta unánimemente la crítica. Como síntesis de la posición, puede transcribirse la siguiente afirmación de Guillermo de Torre, para quien los poemas creacionistas de Huidobro «no pasan de ser transcripciones líricas de cuadros cubistas de Picasso o Juan Gris, de Gleizes o de Braque» (*Literaturas europeas de vanguardia*, *op. cit.*, p. 121). Gerardo Diego, por su parte, establecía la siguiente correspondencia: el cubismo es a la pintura tradicional lo que a la poesía tradicional es el creacionismo («Posibilidades creacionistas», art. cit., p. 168), y ha recordado que «su cristalización definitiva no la debe a ningún poeta, sino a la pintura de Juan Gris y a la escultura de Jacques Lipchitz» («Poesía y creacionismo de Vicente Huidobro», art. cit., p. 202).

<sup>253</sup> Andrés Soria Olmedo, *Las vanguardias y la Generación del 27*, *op. cit.*, p. 38.

<sup>254</sup> Juan Manuel Díaz de Guereñu, *Poetas creacionistas*, *op. cit.*, p. 33.

El poeta conoce el eco de los llamados de las cosas a las palabras, ve los lazos sutiles que se tienden las cosas entre sí, oye las voces secretas que se lanzan unas a otras palabras separadas por distancias inconmensurables, hace darse la mano a vocablos enemigos desde el principio del mundo, los agrupa y los obliga a marchar en su rebaño por rebeldes que sean, descubre las alusiones más misteriosas del verso y las condensa en un plano superior, las entretreje en su discurso, en donde lo arbitrario pasa a tomar un rol encantatorio. Allí todo cobra nueva fuerza y así puede penetrar en la carne y dar fiebre al alma...<sup>255</sup>.

Efectivamente, los creacionistas formulan secuencias de palabras constituidas en imágenes que se relacionan mágicamente entre sí, por vínculos de semejanza o disimilitud, por atracción o repulsión de las cargas semánticas que transportan sus significados naturales. Y, en el caso de que haya una disociación, el contraste se produce como un choque eléctrico, subrayado a menudo por ritmos súbitamente contrarrestados, por *interrupciones* musicales. En las anteriores afirmaciones de Huidobro subyace la idea, ya prefigurada por las *correspondencias* de Baudelaire, y después esgrimida con furor por los surrealistas, de que, cuanto más alejados estén los términos que constituyan la metáfora, más fuerza expresiva tendrá. Así lo había escrito Pierre Reverdy en su ensayo «L'Image», publicado en *Nord-Sud* en marzo de 1918: «Se crea (...) una imagen poderosa, nueva para el espíritu, uniendo sin comparación dos realidades cuyos nexos solo el espíritu ha sabido captar (...) Y cuanto más remotos y precisos sean esos nexos, más vigorosa será la imagen»<sup>256</sup>.

Guillermo de Torre coincide en la función creadora de la imagen, aunque la describe algo más prosaicamente, con mayor atención a su naturaleza esencialmente técnica. Gracias a ella, se transforma y reconstruye la realidad que sustenta la actividad lírica, y, una vez reorganizada, la proyecta al exterior:

El quimérico propósito de la «creación pura y total» en la lírica, no obstante su altitud e interés, ha de reducirse, en su aplicación empírica, a la instauración de los equivalentes

---

<sup>255</sup> Vicente Huidobro, *Obra poética, op. cit.*, p. 1297. Esta voluntad de reunir realidades distintas y distantes está en el origen mismo de las vanguardias. En el *Manifiesto técnico de la literatura futurista*, de 11 de mayo de 1912, Marinetti escribe que «la analogía no es otra cosa que el amor profundo que une las cosas distantes, aparentemente diversas y hostiles. Solo a través de analogías vastísimas de un estilo orquestal y, a un tiempo, policromo, polifónico y polimorfo se puede abrazar la vida de la materia. (...). Las imágenes (...) constituyen la sangre misma de la poesía. La poesía debe ser una continuación ininterrumpida de imágenes nuevas (...). Cuanto más vastas son las relaciones que contienen las imágenes, tanto más conservan su fuerza de asombro» (Filippo Tommaso Marinetti, *Expresiones sintéticas del futurismo*, edición y traducción de Llanos Gómez, Barcelona, DVD Ediciones, 2008, p. 121).

<sup>256</sup> Citado por Andrés Soria Olmedo, *Las vanguardias y la Generación del 27, op. cit.*, p. 38. La traducción es mía.



metafóricos y de las imágenes múltiples que transforman y reconstruyen los primarios e insustituibles elementos objetivos, organizándolos según una nueva ley estética, y exteriorizándolos por medio de expresiones originales<sup>257</sup>.

## 4. 2 El creacionismo en Basilio Fernández

Hemos expuesto ya, en la biografía de Basilio, las líneas fundamentales que le permiten acceder al conocimiento del creacionismo, gracias al magisterio de Gerardo Diego, y que lo dejan bajo su influencia —y la de Juan Larrea— en el tramo inicial de su producción. Interesa ahora destacar los rasgos expresivos y técnico-formales que documentan su adscripción al movimiento y su particular modo de practicarlo. Hay que especificar que la fase creacionista pura abarca *Primeros poemas* y *Cinco poemas para convalecientes* (abril 1928-abril 1929). Todavía se observa en *Solitude, optional april*, pero se va matizando conforme avanza la fecha de composición de estos poemas. Así, es visible en los primeros (escritos entre julio de 1929 y noviembre de 1930) y más relajada en los siguientes (a partir de mayo 1932, aunque ya en las piezas compuestas a partir de 1930 se acentúan los aspectos más tristes y meditativos). Es significativo el corte entre noviembre 1930 y mayo 1932, periodo en el que no consta que escribiera ningún poema. El siguiente que aparece es «Hombre erguido», de perfiles ya perceptiblemente existenciales. A partir de *Ese celado impulso y otros poemas*, lo estrictamente creacionista ha desaparecido, aunque el impulso vanguardista nunca abandonará a Basilio. También es revelador que, en los años de Guerra Civil, solo aparezcan datados dos poemas, «O. G. S.» y «Prosérpina».

### 4. 2. 1 La importancia de la imagen y otros recursos expresivos

Como hemos visto, la imagen constituye un concepto fundamental del creacionismo: de él nace y a su alrededor se estructura. Se trata, como han manifestado Reverdy, Huidobro y Gerardo Diego, de una creación pura del espíritu, que no existe en el mundo real, sino solo en la realidad superior del arte. La imagen, cuya principal expresión retórica es la metáfora<sup>258</sup>, esa invención verbal «múltiple, purificada, autónoma, extrarradial, (...) desprendida del lastre episódico, centrífuga y polarizada», por decirlo con Guillermo de Torre<sup>259</sup>, está constantemente presente en la obra de Basilio

---

<sup>257</sup> Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia, op cit.*, p. 138.

<sup>258</sup> Que entendemos, siguiendo a Antonio Azaústre y Juan Casas, como un tropo por semejanza en el que un vocablo apropiado se sustituye «por otro inapropiado en virtud de una relación de similitud entre sus correspondientes conceptos» (*Manual de retórica española*, Barcelona, Ariel, 1997, p. 83).

<sup>259</sup> Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia, op cit.*, p. 329.

Fernández: en sus poemas creacionistas, desde luego, pero también en el resto de su producción, que nunca renuncia a su esencia metafórica<sup>260</sup>. Y sus realidades son, como querían sus maestros, inexistentes en la realidad. Así, cuando en «Las plumas reclinadas» Basilio escribe: «hieres el mar con la mejilla/ y adelgazas un galgo con los dedos/ para rendir pleitesía a los párpados caídos», diseña algo solo e intensamente lírico: no hay ninguna posibilidad de herir el mar con una mejilla, ni de adelgazar a un galgo con los dedos; y, aunque sí se puede rendir pleitesía a unos párpados caídos, el sinsentido que ello supondría le resta toda verosimilitud, toda plausibilidad objetiva. Los ejemplos se multiplican en los poemas basilianos, que, de hecho, son una sucesión de construcciones metafóricas, de alegorías en apariencia inconexas solo trabadas por la vecindad de los sintagmas que las componen, en las que el impacto acústico, imaginativo y visual, la sorpresa generatriz, prevalece sobre cualquier otra consideración. Así, encontramos «niños prohibidos», «trenes de harina», «viaductos de monja», «túneles de esponja», paisajes al cero, «papel soltero», un «alga nacida bailarina», «palomas fracasadas», «frentes oreadas por la elocuencia», «ángles de lona ladeada», «la rotativa del universo», escobas en flor, «un colibrí de fuego ligeramente alado y un gramófono insinuando humo», tigres que se alimentan de relámpagos y «leopardos que se abrasan de celos», «prados plegables» o callejuelas de espuma. No es de extrañar que la rareza de estas construcciones haya llevado a algún crítico tradicionalista a considerarlas, implícitamente, bromas: «Abundan [en su poesía] (...) alucinaciones de una vida enigmática y desconcertante, ejemplo de la desolación de lo moderno: “Una flor es una nariz perdida en el campo” escribe con perfecta seriedad»<sup>261</sup>.

La irracionalidad —y la potencia de las imágenes— se basa en la reunión de elementos disímiles o irreconciliables, como querían los maestros vanguardistas. En un poema tan breve como «Tránsito» encontramos que el poeta pide «apacentar tu caricia de puente/ en el tanto por ciento de serrín de la brisa/ y en espejo descalzo...»; y después continúa: «Una espuma de tiempo se olvida en tus cabellos/ y la pierna sumisa en eclipses privados/ escancia en litoral de ceniza mis cuellos...». La conexión entre los términos que integran estas metáforas —pertenecientes a ámbitos que no tienen nada que ver entre sí: la arquitectura, el cuerpo, la matemática, el aire, la madera, el tiempo, los

---

<sup>260</sup> Francisco Martínez García subraya la abundancia metafórica de la poesía de Basilio: «La metáfora. Y la metáfora de la metáfora. Y la espiral de metáforas sucesivas» (*Historia de la literatura leonesa, op. cit.*, p. 538). También Tomás Sánchez Santiago ha destacado que Basilio lo dinamita «todo en una catarata de imágenes, imágenes que en su primera época responden muy ajustadamente a las características de la renovación de la poesía de los años veinte: en especial, la fuerza de lo visual, la despreocupación por el alcance del poema, una tendencia a la geometrización de las alusiones y una voluntad por poner al día las evocaciones, que dejan de tener densidad sentimental o trascendente» («Basilio Fernández: Historia de una ocultación», art. cit.).

<sup>261</sup> Andrés Trapiello, «Cifra de un poeta», art. cit.

planetas— se halla fuera de los límites de la lógica: no se establece en virtud de una semejanza comprensible, por remota que sea, sino de un temblor emocional. Son visiones, pues, en el sentido que les atribuye Carlos Bousoño, pero no surgidas de una escritura automática o de un hervor onírico, ajeno a todo control psíquico, sino de un pensamiento deliberadamente alterado e inquisitivo. Sin embargo, es necesario señalar que, en su configuración, sí actúa, a modo de argamasa, una lógica musical, como la que se refleja en la constante similitud del poema: ciento-espejo-sueño-tiempo-cabellos-cuellos-hecho, o la que atraviesa la composición con la que hemos iniciado este epígrafe, «Las plumas reclinadas»: orillas-tiranía-porfía-espinas-mejilla-pleitesía, junto con otras recurrencias y aliteraciones: «sin flecos sin espinas», «adelgazas un galgo». La irracionalidad de las imágenes está presente también en los símiles: hay ríos «que me alejan de ti/ (...) como plumeros de invierno», «vírgenes descalzas como la ociosidad», «sombras/ frágiles como deseos hundidos» o que naufragan «como lealtad de nube», «soles como venados» y aves que se desangran «como una llave de traición»; y las cosas giran «como goznes de astros abandonados», o Petrarca, «como aluminio».

Entre las metáforas empleadas por Basilio, destacan, por su frecuencia, las denominadas de complemento preposicional o de genitivo, esto es, las constituidas por un sintagma nominal en el que el término real, introducido por una preposición —normalmente, «de»— califica al figurado, que lo antecede. No destacan en el apartado creacionista de Basilio, pero sí son muy abundantes en su obra posterior. Esta modalidad del tropo resulta especialmente apta para dotar de contenido material a conceptos abstractos o realidades incorpóreas, con lo que estos, al hacerse tangibles, intensificados, incrementan su peso emocional. Muchas veces están relacionados con el tiempo o lo que se deriva de él: «la carcoma de los siglos», «el arco del triunfo del presente», «las arcadas de la muerte», «la nieve del recuerdo», «el orador tartamudo de la desmemoria», «las adelfas del olvido», «las encrucijadas de relojes parados», «el laberinto de los días», «la madreperla del pasado», «el engranaje de los siglos», «los arriates de la predestinación», «las playas de la memoria» o «la repisa del tiempo»; en algún caso, se insiste en la metáfora de un determinado término, como «el entarimado del ayer» y «espejos del ayer». Más frecuentes son aún en Basilio las metáforas de complemento preposicional que describen sentimientos dolorosos o realidades opresivas: la mentira, por ejemplo, aparece hasta en tres imágenes distintas: «los soles de la mentira», «los altos cargos de la mentira» y «los asfódelos de la mentira», y también la soledad, la alucinación, el ocio y la vanagloria se repiten: «los bastiones de la soledad» y «virtudes de soledad»; «el aire de la alucinación» y «la cal de la alucinación»; «el oleaje del ocio» y «la hiedra del ocio»; y «el plumaje de la vanagloria» y «las puertas de la vanagloria». Igualmente encontramos, esparcidas a lo largo de su poesía, «azucenas del

hambre», «los sauces del cansancio», «las orquídeas de la dinamita», «el atardecer de la tristeza», «los rastros del alma», «la piqueta de la debilidad», «las escalinatas de la culpa», «balcones del engaño», «los espejos de la bruma», «el viento del odio», «la herida de la usura», «la encrucijada del cansancio», «el columpio del huracán», «la noche de la avidez/ o del desorden», «las monedas del tedio», «la esponja del humo», «la nieve del infortunio», «el aguamarina de las lágrimas», «mareas de silencio», «el hueso de vanidad», «la pleamar de la miseria», «el humo del sufrimiento», «la niebla del arrepentimiento», «la tierra prometida de la trivialidad», «la balanza del desdén», «el desierto de la felicidad», «oleaje de desamor» o «el cielo de las tentaciones». También entre estas aparece una metáfora doble: «el viento de las estirpes del desvarío». Basilio, en fin, emplea este recurso para calificar o describir otros hechos carentes *a priori* de connotaciones particulares, pero que juzga merecedores de una atención especial. El tropo da entonces relevancia: repuja, colorea; y, así, leemos: «la bandeja de los ojos», «el astro veloz de la fortuna», «las amapolas del instinto», «la ardilla de los montes», «el cobre del otoño», «zarzamora de la libertad», «la red del abrazo», «el desván del pensamiento», «las madejas del jazz», «palíndromo del canto», «las piedras de la humildad», «la vidriera de una vida» y «la llanura de las confidencias». A veces, Basilio acumula dos metáforas de esta índole en una sola frase, como «el laberinto de un largo adiós/ en la honradez acrisolada/ de las cuerdas con nudos», en «Esa opacidad de noviembre...», I.

Supone también una influencia creacionista el uso frecuente de frases hechas o fórmulas de cortesía, que contrastan con el lenguaje en permanente efervescencia de Basilio, siempre en busca de la metáfora imprevista y la expresión anómala. Esta alquimia conjuntiva es otra forma de conseguir el efecto deseado de mixtura y disimilitud: lo estereotipado y común, lo que no excita el pensamiento, lo antilírico, frente a lo desconcertante e inimaginado; o no «frente a», sino unido a ello, dotándose de una nueva significación, alentada por esa contigüidad sorprendente, viéndose a una luz distinta, despertando en el lector nuevos ecos y posibilidades, como si la locución conocida se hubiera dado la vuelta y luciese un reverso fascinante. Muchas de esas expresiones tienen un carácter jurídico-administrativo o paremiológico: no pertenecen al autor, sino al lenguaje, a estratos tónicos del idioma: «prosperidad nacional», «en términos de fruta», «recurso último», «por excelencia», «asegurada de incendios», «más tiene cuanto más da», «genio y figura», «a tinta china», «motivos humanitarios», «certificados de inocencia», «las coartadas del desamor que tenemos a mano», «graves consecuencias», «se ruega señalar claramente la dirección del paraíso», «las crisis nunca vienen solas». Otras aluden a las normas o particularidades de lo que antes se llamaba urbanidad: «usted primero», «es de buen tono», «honradez acrisolada», «acepta de buen grado». Unas terceras forman parte, en fin, de ese conjunto de expresiones, a menudo metáforas lexicalizadas, que

sirven de muletillas al hablante común: «hecha y derecha», «patas arriba», «no se vio nada semejante», «a pierna suelta», «a gatas» o «imprimen carácter». Pero es importante recordar que todas ellas se insertan en contextos poderosamente líricos: por ejemplo, «musa de trampolín hecha y derecha», «una comba (...) / late en el lirio del usted primero», «genio y figura del aire hasta la invención del humo», «la mentira impalpable / duerme a pierna suelta, / tierno manjar de las hormigas», «tampoco acepta de buen grado / su tropismo hacia días jubilosos» o

Incluso la nostalgia  
asegurada de incendios  
se ha olvidado también,  
como Numancia,  
la bella ofrenda de pavesas.

En este mismo sentido, es preciso señalar que Basilio utiliza también, a menudo, junto con los procedimientos vanguardistas de designación, expresiones de corte romántico y tradicional, integradas ya en el patrimonio metafórico de la literatura. Ello revela, no solo su formación clásica, sino su constante voluntad de contraste e hibridación, gracias a la cual las fórmulas novedosas se entrelazan, inopinadamente, con las sancionadas por la tradición; un entrelazamiento que supone una nueva forma de asociación insólita y, por lo tanto, de ruptura. En «Última hora», por ejemplo, reelabora la imagen del tren que parte, de la separación a que han de hacer frente los seres, y suscribe este apóstrofe: «aléjate de mí (...) / como los trenes en la primavera». En «Una tarde de Italia», escribe: «el viento me empuja (...) y soy solo una hoja (...) del otoño», con lo que repite el tropo manido del ser como algo insignificante, al albur del viento, caído y arrastrado sin destino. En «Sí, hay un ángel junto a tus senos cuando bailas...», otra de las metáforas que emplea ha alcanzado, hace mucho, la condición de tópico: «tu cabellera es oro», dice de Mary, al igual que en «Prosérpina», donde reitera la misma imagen, engastada ahora en un hipérbaton de resonancias gongorinas: «De cabellos de oro / (...) estás hecha», y en «Careo en la soledad», en el que habla de «la nieve de su pecho», otra imagen alquitarada por siglos de uso. En «Viento de nobles lunas...», la experiencia del amor se identifica también con los símbolos utilizados por todos los poetas del mundo: «llamas, ardor, fuego». Y en «¿Por qué al caer la luz de una mirada...?», fuego y hielo se reúnen en otra asociación inveterada: «ardiente páramo de hielo».

En la poesía de Basilio abundan, por otra parte, las alusiones geográficas, algunas justificadas y otras en apariencia gratuitas. Su presencia obedece igualmente a la voluntad rupturista de la

vanguardia, que no considera ningún aspecto de la realidad ajeno a la poesía: todo es versificable; todo sirve para quebrar las expectativas, para provocar la extrañeza, para suscitar la emoción. En «Emperatriz de los sures», un poema en el que se incluyen varias referencias espaciales —como la contenida en el título, a la que el insólito plural vuelve numerable, o «hay un ala feliz a tu poniente»—, Basilio habla de una luna que «se siembra en Palestina»; y en el siguiente, «Sollozar uno de abril», de unas enigmáticas naranjas que «son mentiras destinadas al resurgir de Holanda», y cuya relación —entre la fruta y el país— solo puede provenir del hecho de que la casa de Orange —con su color, el naranja— ocupe el trono de los Países Bajos. Otras menciones sí encuentran una explicación o alguna base reconocible, incluso de carácter biográfico, como «Una tarde de Italia»<sup>262</sup>, datado durante la estancia de Basilio en el país transalpino en 1929, o las de Londres en «Why not tonight», con ocasión de su viaje a la capital británica en 1934. Puede que otro viaje de Basilio esté en la base de la mención de Portugal en «Careo en la soledad»: «¿Sobre qué goznes dulces, trémulo Portugal/ giras tus puertas transparentes?», aunque acaso aquí el país luso solo sea una evocación, una presencia intuida tras los paisajes que se describen en el poema, o incluso una singular forma metafórica de referirse a un ser o a un estado de ánimo. Otras referencias geográficas, o más bien geopolíticas, como la de Europa en «Europa ante el otoño» y «Sí, hay un ángel junto a tus senos cuando bailas...», aluden al estado prebélico del mundo en los años 30, y quizá las del Everest y Manchuria en «All the world will smile again» respondan a las turbulencias que se vivieron en Asia en esa misma década, como la invasión japonesa de Manchuria<sup>263</sup>. Otras menciones de lugares en la poesía de Basilio tienen un carácter histórico, como la del Klondike en dos poemas, «Leñador marido» y «Sí, hay un ángel junto a tus senos cuando bailas...» —alusiva, probablemente, a la fiebre del oro que tuvo lugar en esa región situada entre Canadá y Alaska<sup>264</sup>—, y la de Numancia<sup>265</sup> en «O. G. S.», que acabamos de transcribir, aunque con frecuencia, por la mezcla de tiempos, aparezcan teñidas de ironía: en «Sí, hay un ángel junto a tus senos cuando bailas...», el Klondike aparece asociado con Góngora: «¡Oh ilustre y hermosísima Mary!/, ya que Góngora te aconseja gozar ese

<sup>262</sup> Un poema en el que, según Emiliano Fernández, se adivina la influencia de Ezra Pound (Faustino Álvarez Álvarez y Emiliano Fernández Prado, «Basil Bunting, entre los papeles de Basilio Fernández», art. cit., p. 104).

<sup>263</sup> La ocupación de este territorio de la actual China duró desde 1931 hasta 1945, cuando le puso fin la derrota nipona en la Segunda Guerra Mundial. El poema de Basilio data del 24 de junio de 1933.

<sup>264</sup> Ese *gold rush*, que no fue el primero ni sería el último en el mundo, se desarrolló en el territorio del Yukón entre 1897 y 1898.

<sup>265</sup> En el 133 a. C., el senado de Roma confirió a Publio Cornelio Escipión Emiliano El Africano Menor la labor de destruir Numancia, una población celtíbera, situada a 7 km de la actual ciudad de Soria, que llevaba veinte años repeliendo los continuos ataques romanos. Escipión cercó el enclave y, tras trece meses de hambrunas y enfermedades, agotados los víveres, los numantinos decidieron poner fin a su situación: algunos se entregaron como esclavos a las legiones, pero la gran mayoría se suicidó, para no someterse a los sitiadores.

Klondike tierno...»<sup>266</sup>; y en «O. G. S.», Basilio contrapone el ejemplo heroico de una ciudad reducida a cenizas por lo romanos y algo tan sentimental e imposible como una «nostalgia/ asegurada de incendios». Por último, y en virtud del interés de Basilio por los asuntos monetarios y sociales, algunas referencias tienen que ver con el estado de la economía en la época de composición de los poemas y, en concreto, con las potencias internacionales productoras de lana, carne y cereales, como tendremos ocasión de ver a continuación, al hablar del lenguaje jurídico-mercantil en su poesía: «Hemos acelerado un poco el transporte de ese ganado,/ de esas vacas que braman horizontes de Australia y Argentina», escribe en «Nostalgia loans».

No podemos obviar, en esta sucinta consideración de las influencias ultraístas y creacionistas en el estilo de Basilio Fernández, algunos de los procedimientos más característicos de ambos movimientos de vanguardia, además de la imagen, que también tienen su reflejo en la poesía de este. Unos cuantos son minucias, vestigios formales, como la ausencia de signos de puntuación, que afecta a los poemas de «Nuca sola» y «Limbo»; los juegos tipográficos, que Basilio practica en la versión de «Última hora» publicada en *Carmen*, cuyas dos últimas estrofas aparecen progresivamente sangradas; el uso de sustantivos con función adjetival —«navíos relámpagos», escribe Basilio en «Sollozar uno de abril», y «estío lapislázuli», en «Sobre la insidia cómodamente extrema...»—; o la invención de neologismos —«desnieva», dice en «Después de tanto invierno...»<sup>267</sup>. Pero acaso el

---

<sup>266</sup> Este «Mary», abundantemente repetido en el poema, y que también aparece en «Descendimiento», designa a la amada. Emiliano Fernández lo identifica como una versión paródica del «ilustre y hermosísima María» que Góngora reitera en varios sonetos y canciones: «Aparecen por un lado y otro en los poemas de Basilio temas y personajes de un mundo cultural que fue el suyo. (...) Góngora y su “ilustre y hermosísima María”, transformada irónicamente en Mary» (Emiliano Fernández, «Presentación», en Basilio Fernández, *Antología poética*, op. cit., p. 21 ). En otro lugar señala que «Basilio utiliza el nombre de Mary de forma irónica. Es la musa del poeta antiguo, del maestro de la poesía clásica —Garcilaso o Góngora—, trasladada al mundo moderno, evocada con ternura y con distanciamiento» (Emiliano Fernández, «Notas a los poemas», en Basilio Fernández, *Antología. 1927-1987*, op. cit., p. 106). Es cierto que este «ilustre y hermosísima Mary» que aparece en «Sí, hay un ángel junto a tus senos...» es un préstamo de Góngora, pero, en realidad, como ya sugiere el propio Emiliano Fernández en la segunda cita, el endecasílabo gongorino es el segundo verso de la égloga III de Garcilaso de la Vega, compuesta en 1536, como homenaje, probablemente, a María Osorio Pimentel, esposa de Don Pedro de Toledo, amigo y protector suyo, a quien le había dedicado la égloga I: «Aquella voluntad honesta y pura,/ ilustre y hermosísima María,/ que'n mí de celebrar tu hermosura,/ tu ingenio y tu valor estar solía...» (Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas*, edición de Elías L. Rivers, Madrid, Castalia, 1982, p. 193). También el «Flérida» que aparece en esta composición proviene de la misma égloga III: «Flérida, para mí dulce y sabrosa/ más que la fruta del cercado ajeno,/ más blanca que la leche y más hermosa/ que'l prado por abril de flores lleno» (*ibid.*, p. 205).

<sup>267</sup> Dos de ellos, por lo menos, comparten un origen futurista, filtrado por el ultraísmo: en el *Manifiesto técnico de la literatura futurista*, Marinetti señala que «cada sustantivo debe tener su doble, es decir, el sustantivo debe estar seguido, sin conjunciones, de otro sustantivo, al que queda ligado por analogía. Ejemplo: hombre-torpedero, mujer-golfo, multitud-

mecanismo más importante sea la convivencia a la que obliga a términos o expresiones discrepantes en el poema. Esta inclinación antitética tiene muchas manifestaciones en su poesía, que es radicalmente paradójica, y alguna de ellas será objeto de un examen específico a continuación, cuando nos ocupemos del vocabulario de carácter jurídico-mercantil que aparece en su flujo lírico. Por «expresiones discrepantes» me refiero a locuciones técnico-científicas que se insertan en el conjunto poético, y que desdibujan o relativizan su contenido sentimental. Este procedimiento no se diferencia demasiado del que hemos analizado ya, consistente en incluir en los poemas frases hechas o metáforas estereotipadas por el uso, aunque no acuda aquí a los modismos de la lengua, sino a cierta jerga empírica o tecnológica, que aporta sorpresa y vigor sonoro, y cuyo significado es, a veces, tan abstruso para el lector como el de aquellos, desprovistos de todo contenido por su empleo continuo e irreflexivo. Por ejemplo, Basilio titula uno de sus poemas «Cénit-nadir», dos términos astronómicos<sup>268</sup>. En «Hombre erguido», escribe: «frágiles desertores/ que extienden su linóleum y su raíz de estaño»<sup>269</sup>. Y en los endecasílabos de «¿Por qué al caer la luz de una mirada...?», incluye una sucesión de términos vinculados al mundo de la construcción, enfrentados a elementos conceptuales y afectivos, a realidades inmatrimales o a hechos para los que son inapropiados:

¿Por qué trepa el jardín, por qué plomada  
se equilibran los ejes de la rosa?

¿Qué geometría absorta con el beso  
traza el astro veloz de la fortuna  
si un mar de amor lípidamente ileso  
corta en segmentos de pasión la luna?

¿Por qué la luz intenta con el grito  
amanecer a un cielo transparente  
cuando el perfil de un bloque de granito  
aplasta en flor la música latente?

---

resaca, plaza-embudo, puerta-grifo». En el punto siguiente de este mismo manual futurista, propugna «abolir también la puntuación (...) [que] será naturalmente anulada en la continuidad variada de un estilo *vivo* que se crea desde sí, sin las pausas absurdas de las comas y puntos» (*Expresiones sintéticas del futurismo, op. cit.*, p. 120).

<sup>268</sup> Según el *Diccionario de la Real Academia Española (DRAE)*, el «cénit» o «cenit» es la intersección de la vertical de un lugar con la esfera celeste, por encima de la cabeza del observador, y, por extensión, el punto culminante o momento de apogeo de alguien o algo; y el «nadir», el punto de la esfera celeste diametralmente opuesto al cenit.

<sup>269</sup> También según el *DRAE*, el «dinóleum», hoy «dinóleo», es una tela fuerte e impermeable, formada por un tejido de yute cubierto con una capa muy comprimida de corcho en polvo, amasado con aceite de linaza bien oxidado.



(...)

Paso a nivel tendido a la tristeza  
por la razón sin nubes de alto cielo.  
Paso a nivel del alma a la belleza  
en el ardiente páramo del hielo.

«Plomada», «equilibran», «ejes», «geometría», «corta en segmentos», «el perfil de un bloque de granito», «a nivel tendido» y «razón» se incrustan entre «jardín», «rosa», «beso», «amor», «pasión», «luna», «luz», «grito», «amanecer», «cielo», «flor», «música», «tristeza», «alma» y «belleza». Los ejes significativos disienten, pero, a la vez, se hermanan.

Esta técnica se enmarca, probablemente, en el uso de un lenguaje propio de un joven estudiante —que es lo que era Basilio cuando escribió sus primeros poemas—, que refuerza la dimensión lúdica —la mirada inocente— de la expresión, tan propia del ultraísmo. En estas piezas intensamente creacionistas, encontramos numerosas referencias matemáticas, o a operaciones matemáticas, a menudo mezcladas con alusiones infantiles, a sus juegos y actividades, y a su lenguaje escolar. En «Última hora» leemos

todos los niños prohibidos han puesto su higiene en los pájaros  
todos sus lápices trabajan por la prosperidad nacional  
(...)

Espérame en el agua casi proporcional  
que estudió para cielo de tus ojos  
(...)

espías distraídos  
(...) se purifican espontáneamente  
en los países de bases paralelas

En «Bellísima de estío», Basilio menciona el concepto aritmético de área: «los transeúntes/ están hallando el área de las flores». En «Arista», habla del concepto de perpendicularidad: «silencio perpendicular al alma» —al igual que en «Levantaos», donde leemos «frutos perpendicularmente suspendidos»—, así como de «pompas de jabón boreal». El vocablo que le da título, «arista», aparece

también en «Álamo», «Blessing» y «Durante el verano...». Otro, próximo, «ángulo», consta en «Un árbol revela el viento», «Ad occidentem versus» y «Mira cómo se entristece...» —«espejos del ayer sin ángulos rectos...»—, y deriva en «triángulos» y «rectángulos», que aparecen en «Río sin cauce», «Esa opacidad de noviembre...», III, y «Te encontraré tal vez...». «Blessing» incorpora numerosos términos de esta índole, como si el recuerdo del tiempo pasado se mezclara con el léxico colegial propio de los años evocados, «vanas sombras de juventud: «hay claves indecibles de secuencias», «nadie ha visto su esquema/ (...) ni su didáctica en el horizonte del gozo», «ecuación sin aristas», «sueño con mis estadísticas». También hallamos, en otras composiciones, «verticales silbidos», «sistema planetario y agrícola», «croquis», «paréntesis», «nivelar», «suma cifras», «raya con tiza el horizonte», «estrias de tiza» y «fórmulas abstractas». Los niños que utilizan y aprenden estas nociones aparecen explícitamente en «Última hora», como ya hemos visto, pero también en «Aura»: «el limbo de los niños...», y en «Globo»: «dos niños amamos el peligro...», y con ese mundo infantil pueden estar emparentadas las menciones a «las cuerdas con nudos», en «Esa opacidad de noviembre...», I, o al mundo del circo que hallamos en la poesía de Basilio, tanto en sus poemas más creacionistas como en su obra posterior: en «Poema a Carmen por dentro» menciona a una «musa de trampolín (...) / en pantomima» y a un «titiritero»; en «En la memoria hay una espera...», Basilio llama a la amada «acrobata (...) / en el columpio del huracán»; y en «Sobre la insidia cómodamente extrema...», dice que «sobrenadamos viejas melancolías/ de los domadores de pulgas», para aludir al rebrotar de los recuerdos antiguos y los mundos extintos. Su compañero y amigo Luis Álvarez Piñer también menciona el circo a su creacionista «A la hora en que el sueño...»: «el sueño/ (...) arrastra su equipaje/ como un *clown* de circo»<sup>270</sup>. No hay que olvidar que la vanguardia sintió mucho interés por el espectáculo circense, como acredita el libro titulado justamente así, *El circo*, de Ramón Gómez de la Serna, publicado en 1917. Todos estos indicios y referencias, esta evocación de los juegos y asombros de la infancia, traslucen «esa actitud creacionista del niño, descubridor incansable y sorprendido ante el mundo»<sup>271</sup>, como José Luis Bernal señala respecto a Gerardo Diego, pero que es igualmente aplicable a los versos de Basilio Fernández.

#### 4. 2. 2 Motivos y léxico de vanguardia

<sup>270</sup> Luis Álvarez Piñer, *En resumen, op. cit.*, p. 30.

<sup>271</sup> José Luis Bernal, «El elemento lúdico en Gerardo Diego: entre la trascendencia y lo deportivo», en *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia*, edición de Gabrielle Morelli, Valencia, Pre-Textos, 2000, p. 188. Esta actitud conjuga dos ideas complementarias en la concepción del poeta: «por un lado, entender el arte como una continua sorpresa, un inmarcesible hallazgo, en el sentido prístino o adánico que el niño tiene ante el mundo (...); por otro lado, la importancia de la actitud lúdica que, como en el niño, debe acompañar al artista en su búsqueda sorprendente» (*ibid.*, pp. 188-189).

#### 4. 2. 2. 1 Deportes, medios de locomoción, cine y música

El acelerado desarrollo económico y tecnológico de finales del siglo XIX y principios del XX, consecuencia de la segunda revolución industrial, había propiciado la aparición de nuevos medios de producción, transporte y comunicación, que, a su vez, habían facilitado una circulación mucho más rápida de las personas, las ideas y los bienes en el mundo. El cine, la radio, el teléfono, el tren, el automóvil y el avión, entre muchos otros avances producidos en esos años, junto con el nacimiento y desarrollo del deporte como fenómeno social, se habían incorporado a la vida moderna, generando una sensación de novedad y ruptura que influyó en el espíritu de las vanguardias, en particular del futurismo italiano, que proclama «el culto a la juventud, a la energía física, a la acción»<sup>272</sup>. Así, Marinetti asevera en su *Fundación y manifiesto del futurismo*: «Queremos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, la carrera, el salto mortal, la bofetada y el puñetazo»<sup>273</sup>. Pero el futurismo no solo glorifica la fuerza física y el ímpetu de la juventud; fascinado por los avances tecnológicos, canta igualmente al motor y a la máquina. Su célebre «un coche de carreras, con el capó adornado de grandes tubos semejantes a serpientes de aliento explosivo..., un coche rugiente, que parece correr entre la metralla, es más hermoso que la Victoria de Samotracia»<sup>274</sup>, esgrimido en el cuarto postulado del *Manifiesto*, acredita esa pasión por el maquinismo moderno, cifrado en los nuevos medios de locomoción y la expansión fabril. El automóvil y, sobre todo, el aeroplano, por su velocidad y su riesgo, y por la novedosa visión del mundo que ofrece, se convierten en paradigmas de la modernidad. A ambos canta Marinetti: su «Canción del automóvil», escrita en 1905, se publicó en el nº 14 de *Grecia*, de 30 de abril de 1919, con traducción de Miguel Romero Martínez, y la aviación es el objeto de un largo poema iconoclasta, lleno de furia anticlerical, titulado «L'aeroplano del Papa», iniciado en 1911; luego, en 1929, inventará la «Aeropoesía». Ambos impulsos, que comparte una misma devoción por la fuerza —la muscular y la maquina—, impregnan muchos de los ismos que brotan en esos años en Europa. El deporte entra en la obra de Cocteau y Reverdy —que titula un poemario *Les jockeys camouflés*, de 1918—, entre muchos otros, y llega a España. Allí se encuentra a una pléyade de jóvenes deseosos de subvertir la literatura, que se nutren con voracidad de los nuevos temas. En realidad, el deporte como tema literario es muy antiguo: nace en la Antigüedad con Píndaro y sus odas triunfales a los vencedores de los juegos olímpicos, pero encuentra un campo

---

<sup>272</sup> Antonio Jiménez Millán, «El deporte en vanguardia», en *Litoral*, número monográfico dedicado a «Deporte, arte y literatura», nº 237, Málaga, Diputación de Málaga, 2004, p. 28.

<sup>273</sup> Filippo Tommaso Marinetti, *Expresiones sintéticas del futurismo*, op. cit., p. 132.

<sup>274</sup> *Ibid.*, p. 133.

abonado en el último tercio del siglo XIX gracias al desarrollo de la ciencia y las teorías higienistas, que promueven el ejercicio físico como medida para garantizar la salud corporal y psíquica, y un verdadero acto fundacional en la restauración de las Olimpiadas por el barón de Coubertin con los Juegos de Atenas de 1896. En España, además, la preocupación por el deporte —y el sentido de lo deportivo en la literatura— cuenta con unos importantes aliados: los autores de la Generación del 98 y los vinculados a la Institución Libre de Enseñanza, que propugnan el excursionismo como una forma de orear el espíritu, ejercitar la libertad y amar los paisajes de la patria, y, por lo tanto, a la patria misma.

Ramón Gómez de la Serna es probablemente el primero en incorporar los nuevos medios de locomoción y el deporte a las letras españolas, en algunas de sus greguerías. Luego le seguirán, en tropel, los ultraístas, encabezados por Guillermo de Torre —autor de «Al volante», en el elocuentemente titulado *Hélices*—, que inundan sus versos de automóviles, tranvías, aviones y toda suerte de actividades deportivas: boxeo, esquí, ciclismo, natación, remo. La Generación del 27 abundará después en el deporte como asunto literario incorporando nuevas prácticas, como el fútbol, y realizará alguna de las aportaciones más memorables a la historia de nuestra letras, como, por ejemplo, la «Oda a Platko», de Rafael Alberti, en 1928 —y que, como ya hemos visto, algo tiene que ver con la trayectoria vital de Basilio Fernández—, a la que se sumará la no menos hermosa «Elegía al guardameta», de Miguel Hernández, en 1932. Todo ello, no obstante,

va más allá del deporte como anécdota, como experiencia, como espectáculo. Se somete el lenguaje a una gimnasia; se piensa en la gimnasia como una literatura. Se sienten crujir los vocablos y la sintaxis. La poesía adquiere ritmo de vértigo, se rodea el verso de espejos para que se multiplique la imagen y se acelera el *tempo* de su recitado o lectura. Más que la velocidad como tema literario es entonces importante la velocidad como estímulo de la creación. O mejor, la creación lírica que surge simultánea al automóvil<sup>275</sup>.

Entre los antecedentes inmediatos de Basilio, hay que citar a Gerardo Diego y Juan Larrea. El primero,

---

<sup>275</sup> Antonio Gallego Morell, «El deporte en la literatura. (Auge de un tema en la poesía española de los años 20)», en *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia*, op. cit., p. 133. Gallego Morell es el autor, asimismo, de un libro fundamental sobre esta materia: *Literatura de tema deportivo*, Madrid, Prensa Española, 1969, al que remito al lector curioso.

poeta de la montaña de Santander, canta los bolos y las regatas, evoca el balón infantil de su niñez, recoge no solo el tema de la bicicleta, sino el de natación, grato a todos los poetas de su generación. Y en prosa presta atención a la vuelta ciclista a Cantabria, al Tour francés, a la vuelta a Italia y a figuras concretas del ciclismo: un Bartali, un Cañardo...<sup>276</sup>

Larrea, en su fase ultraísta, se decanta por la equitación y canta al hipódromo de París en «Longchamp», aunque, indudablemente, el poema en el que concentra un mayor número de referencias al mundo moderno, al juego y al deporte es «Cosmopolitano», publicado en *Cervantes* en noviembre de 1919, y dedicado a Gerardo Diego, un canto a la ciudad contemporánea, cuya deuda con *Ecuatorial*, de Vicente Huidobro, es evidente. Ese canto, sin embargo, no está exento de tintes sombríos, más aún, aparece impregnado de un profundo malestar existencial, que prefigura la propia evolución de su poesía<sup>277</sup>. Larrea evoca el paisaje urbano con frecuentes alusiones a los medios de transporte, embozados en las características imágenes ultraístas: «en sus skis urbanos/ bajaban patinando los tranvías»<sup>278</sup> o «pasan las horas tocando el claxon/ (...) y los tranvías, la cayada al hombro/ arrastraban rielantes/ las cintas de las sandalias»<sup>279</sup>. Los habitantes de la ciudad aparecen en movimiento, en actividad, en lugares de entretenimiento: el hipódromo, la verbena, la salida del *music-ball*. El uso de palabras en inglés, un rasgo que también caracteriza a Basilio Fernández, supone un homenaje al mundo anglosajón, cuya preeminencia política, económica y tecnológica era ya notoria tras la Primera Guerra Mundial, pero también la voluntad de renovar la expresión poética con la incorporación de términos que tradicionalmente le eran no solo ajenos, sino incluso incompatibles.

---

<sup>276</sup> *Ibid.* Gerardo Diego escribe «El balón de fútbol», «El salto», «Regatas» y «Oda a los bolos», entre otros poemas de asunto deportivo. En «Exposición», de *Fábula de Equis y Zeda*, incluye una estrofa en la que un ciervo alisaba sus cuernos y «el doble esquí nacido de su seno/ con deportiva vocación lamía/ como si él condujese al misticismo/ la rueda en flor del analfabetismo» (*Obras completas*, I, p. 392). Y en «Gesta», uno de los poemas más importantes de *Imagen*, habla del tenis y la pelota vasca: «En el hall del hotel/ las playas pelotaris/ jugaban al tenis» (*ibid.*, I, p. 107).

<sup>277</sup> Margherita Bernard ha señalado que «falta totalmente en estas composiciones la exaltación vitalista de la velocidad y del movimiento: es más, las referencias a la máquina adquieren un tinte oscuro y expresan el deseo del poeta de huir de su frustrante condición existencial y aluden a un estado de espera aún no resuelto» («Modernidad y *ludus* en la poesía juvenil de Juan Larrea», en *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia*, *op. cit.*, p. 291).

<sup>278</sup> Juan Larrea, *Versión celeste*, *op. cit.*, p. 76.

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 77.

Basilio Fernández alude a los juegos y deportes con especial intensidad en sus poemas iniciales, pero no solo en ellos, como veremos. Menciona, en primer lugar, el tenis<sup>280</sup> en cuatro ocasiones: en tres de ellas, directamente, y con la ortografía inglesa de la época, *tennis*: «Europa ante el otoño», «Té-conferencia» y «Alba»; y en «Victoria» (1932)<sup>281</sup>, indirectamente, al comparar a una figura mitológica, Dafne, con una «tenista». El primer poema mencionado, «Europa ante el otoño», constituye un augurio fatídico de la guerra que pronto iba a estremecer al continente y al mundo, cuya metáfora esencial es el otoño, con sus connotaciones de decadencia y fatalidad. En esta composición, fechada el 17 de diciembre de 1932, Basilio intuye el desenlace fatal que se estaba gestando ya en una Europa agarrotada por los conflictos políticos y los totalitarismos fascistas y soviético. El poema conserva un cierto aire despreocupado, incluso juguetón, que le confieren las imágenes creacionistas, los anglicismos —también «confort» lo es— y el simultaneísmo del conjunto, pero debajo de cada metáfora late una pulsión aciaga, como resulta palmario en estos versos: «Un diálogo hábil acredita el confort,/ el deseo de paz o los amarantos de guerra.../ Nuestra existencia va a ser (...) mortandad exquisita», o en el ominoso dístico final: «Los ejércitos juegan al tenis por los prados/ y Europa va a ser madre feliz ante el otoño». El tenis tiene aquí un papel de contraste, tan apreciado por la vanguardia: deporte y guerra, banalidad y muerte, aunque ambas actividades compartan una raíz común: simbólica la primera —el deporte es una ritualización incruenta, una expresión sublimada del combate: una metáfora útil para la descripción del conflicto— y material, destructiva, histórica, la segunda.

Un similar efecto de contraste busca el poeta en «Té-conferencia», escrito poco tiempo después que el anterior, el 1 de octubre de 1933, donde leemos:

Petrarca no fue aquel muchacho,  
pareja una tarde de tenis,  
que giraba a su alrededor como aluminio,  
sino el hombre arrodillado ante su imagen de humo

---

<sup>280</sup> Antes que él lo habían hecho Enrique Díez-Canedo, en *Lawn-tennis*, incluido en *La vista del sol* (1907), y Antonio Collantes de Terán, en «Jugadora de tennis», publicado en *Mediodía. Revista de Sevilla*, en 1928, y después lo harían Luis Amado Blanco, en «Tennis», perteneciente a *Héroe* (1933), y César Vallejo, en «El momento en que el tenista...», un poema no incluido en ningún libro suyo, y que apareció póstumamente. En la literatura catalana, Josep Carner había escrito en 1911 el soneto «Joc de tennis»; Josep M<sup>a</sup> López-Picó, el poema «Lleure al Turó Parc», también de motivo tenístico; y Carles Sindreu había publicado varios caligramas sobre fútbol y tenis en *L'Esport Català* entre 1925 y 1927.

<sup>281</sup> Señalaré entre paréntesis los años de composición de este y de otro poema homónimo, fechado en 1933, para distinguirlos.

cuando usted se llamaba Laura  
y el mundo reflejaba pantanos de oro bajo una selva de sauces.

Las alusiones a Francesco Petrarca y a la amada Laura de su *Cancionero* revelan la formación estética de Basilio y su lectura de los clásicos, filtrados por el magisterio de Gerardo Diego. Pero a Basilio, como a los creacionistas, le gusta mezclar las edades históricas, y se refiere al poeta florentino como pareja de una tarde de tenis, cuando es evidente que en Italia, en el siglo XIV, aún no existía este deporte. Idéntica operación realiza, algunas estrofas antes, en esta misma composición, cuando, para caracterizar la serenidad de la dama a la que se dirige el poema, señala que presencié «con indiferencia» la batalla de Zama, «aunque los cartagineses lanzaron con furia sus falanges de rugby/ y un romano le dijera al pasar Ave Lucasta». Es obvio que ni la señora pudo contemplar la batalla mencionada, ni los cartagineses conocían el rugby, pero la identificación de su ataque con este deporte de choque es metafóricamente pertinente y sorprende al lector de la época, que, en muchos casos, ni siquiera sabía que tal deporte existiese<sup>282</sup>. La mezcla de cronologías y actividades se confirma con ese «Lucasta», o *lux casta*, que, según Emiliano Fernández, podría corresponder al apelativo que utiliza el poeta metafísico inglés Richard Lovelace, un autor del siglo XVII, para designar a su musa Lucy Scheverell en *The Lucasta Poems*<sup>283</sup>.

En cualquier caso, es importante subrayar que, en ambos poemas, «Europa ante el otoño» y «Té-conferencia», el deporte mencionado no transmite un mensaje de alegría, o meramente lúdico, sino que aparece en un contexto bélico, rodeado por una constelación de alusiones a la guerra, los

---

<sup>282</sup> El rugby no abunda tanto en la literatura como en la fotografía y la pintura de vanguardia, con obras de Henri Rousseau (*Los jugadores de rugby*, 1908), Robert Delaunay (*El equipo de Cardiff*, 1913) y, sobre todo, André Lhote (*Jugadores de rugby*, 1917), entre otros. En relación con esta última obra, Ramón Gómez de la Serna escribe: «El pintor había visto lo que de grupo de guerreros que se embisten tienen estos hombres en calzoncillos cortos, cada uno de cuyas rodillas es un balón jugando con el parchado balón de verdad y cuyas botas son las botas cubistas por excelencia. Los ángulos rotos, agudos, rudísimos de las piernas de los jugadores estaban resueltos en el cuadro de Lhote con singular clarividencia» (*Ismos*, Madrid, Guadarrama, 1975, pp. 160-161).

<sup>283</sup> Emiliano Fernández, «Notas a los poemas», en Basilio Fernández, *Antología. 1927-1987*, *op. cit.*, p. 110. Richard Lovelace (1618-1657 o 1658) publicó sus poemas a Lucasta en 1649 y una serie póstuma en 1660. Javier Coy cree que hay una reminiscencia de un poema de Lovelace, «Song», dedicado «a Lucasta, al irme a la guerra», en el poema LXXIX de *Cantares pisanos*, de Ezra Pound, donde el norteamericano escribe: «no te hubiera amado ni la mitad de lo que te amo/ si no amara a todas las mujeres». En el poema de Lovelace se lee: «No podría, querida, amarte tanto,/ Si no amase más a mi honor» («Introducción» a Ezra Pound, *Cantares completos*, tomo I, Madrid, Cátedra, 1994, p. 2125). Conviene recordar, amén de la amistad que lo unió con Basil Bunting, colaborador y amigo, a su vez, de Pound, que Basilio fue un constante lector de este.

ejércitos, los generales, los soldados, la sangre, la caída de Francia, la noche de Occidente y una lluvia de ceniza; en definitiva, de una oscura premonición general. Lo mismo sucede en «Victoria» (1932), donde Basilio escribe: «pasó Dafne con un aire de tenista antigua/ a convertirse en estatua de jabón y materia de arpa». Este poema fue escrito en la misma época que los dos anteriores: está preñado, en consecuencia, de las mismas intuiciones prebélicas que ellos, y comparte muchas de sus imágenes: yunques, ráfagas, baluartes, balas, sangre, banderas, fusiles, espadas y látigos. Todos ellos, con sus particularidades, muy significativas, serán objeto de un análisis más específico en el capítulo dedicado a la proyección social de la poesía de Basilio. En «Victoria» (1932) vuelve Basilio a mezclar los tiempos, como revela la asociación del personaje mítico de Dafne<sup>284</sup> —que aparecerá luego en otro poema suyo: «Dafne presa en el laurel»— y el deporte del tenis, que, obviamente, tampoco existía los tiempos de la Grecia clásica.

Por último, el tenis aparece en «Alba», exento de connotaciones negativas, pero partícipe, igualmente, del impulso paradójico —de ese afán por hacer chocar realidades alejadas o incompatibles entre sí— que caracteriza a Basilio. En esta pieza, el poeta canta al amanecer, pero de modo que pueda identificarse asimismo con el amor. El alba es identificada en el primer endecasílabo como alguien que va «de tiendas o de tenis» y que, tanto en uno como en otro caso, es liana, linaje de la aurora, flor renacida. El contraste se produce aquí por la adyacencia de dos ámbitos, estéticos y referenciales, remotos: el canto, de corte renacentista, hiperbólico y erótico, y la alusión a actividades lúdicas o comerciales, propias de la burguesía contemporánea. La quiebra de semejante vecindad supone también una reunión, y ese es un efecto muy apto para representar la propia partición espiritual del poeta y su necesidad de confluencia.

Basilio menciona otros deportes en sus versos: al esquí<sup>285</sup> hace referencia en «El soneto que fue a medias»: «en el esquí dormido de tu vuelo», en el que otorga materialidad al aire y convierte el

---

<sup>284</sup> Ninfa hija de la Tierra, que huyó de Apolo cuando este intentó seducirla. A punto de ser alcanzada, su padre la transformó en laurel, planta a la que alude su nombre (Constantino Falcón Martínez, Emilio Fernández-Galiano y Raquel López Melero, *Diccionario de la mitología clásica*, Madrid, Alianza, 1988, vol. I, pp. 163-164).

<sup>285</sup> Rogelio Buendía firma «Saltos de skys» en *Alfar*, en abril de 1925, que contiene la siguiente imagen: «Rastros de skis en la pendiente/ y hasta en el aire azul se marcan surcos/ de los pájaros locos que revuelan/ por cima de los ojos en vértigo» (*Litoral*, «Deporte, arte y literatura», *op. cit.*, p. 191). En 1941, otro ultraísta, César González-Ruano, firma «Oslo (Notas de un periodista. 1940)», dedicado a las esquiadoras, «náyades de su tiempo» (*ibid.*, p. 195).



vuelo en un prolongado eslálom por las alturas, semejantes a nieve; a la natación<sup>286</sup> en «Ascensión a la rosa»: «galopando en los confines/ te raptaré nadadora»; al patinaje<sup>287</sup> en «Nube a su pesar»: «amanecer sin nostalgia como el cantor deseado/ que nos acerca a los patines»; al boxeo<sup>288</sup> en «Homenaje a Enrique Gil» [2]: «¿dónde encontrar tus manos de boxeador/ acostumbrado a contender con las flores?», cuya antítesis entre el púgil y las flores sirve, no solo para vincular los versos a la contemporaneidad, sino también, y sobre todo, para despoetizarlos, esto es, para despojarlos de las asociaciones automáticas y el bagaje simbólico que los adscribían a lo que convencionalmente se había entendido por poesía; y a la gimnasia<sup>289</sup> en «Ese celado impulso», I, donde describe a las flores como «bellos cuerpos sin plinto de cambiantes espumas», y al mar como un «desnudo atleta». Luis Álvarez Piñer menciona el mismo aparato de gimnasia en «Te me vas escondiendo, tal como hace la llama...»: «[el tiempo] reforzando el plinto con sus propios escombros/ afirma el monumento de este vivir de ahora»<sup>290</sup> y «plinto sobre el que se levanta contra el tiempo conjunto/ la intimidad quemada...»<sup>291</sup>. Por otra parte, la mención que hace Basilio al «trampolín» en «Poema a Carmen por dentro» puede referirse tanto a la natación como a la gimnasia: «Musa de trampolín hecha y derecha/ en pantomima y línea sordomuda», unos versos en los que zumba el metacismo: «trampolín», «pantomima», «sordomuda». También habla Basilio de los «récords» en «Descendimiento»: «lo blanco (...) se rinde a los récords/ de los peces aparentes que caducan en la música». Por último, escribe en «Prisa de primavera» que «las niñas en bicicleta/ equilibran su carne clara/ y su locura adolescente», una referencia, no tanto a los deportes de competición, como a los juegos infantiles. En este poema observamos igualmente otra alusión a un

---

<sup>286</sup> De José María Hinojosa es «Oso», aparecido en *La rosa de los vientos* (1927). Poco después de la fecha de composición de «Ascensión a la rosa», Rafael Alberti publicará «Nadadora» en *Cal y canto* (1929); Miguel Hernández, «Bella y marítima» en *Perito en lunas* (1932); y Pedro Salinas, «Nadadora de noche» en *Razón de amor* (1936).

<sup>287</sup> Vicente Aleixandre es el autor de «Retrato», sobre el patinaje sobre hielo, publicado en *Ámbito* (1928). Luis Álvarez Piñer califica a la brisa de «patinadora de la primera,/ pródiga y opulenta de su prisa» (*En resumen, op. cit.*, p. 42), en un pasaje plagado de juguetonas aliteraciones oclusivas y vibrantes: «brisa», «primavera», «pródiga», «prisa».

<sup>288</sup> Miguel Pérez Ferrero publicó el poema «Round» en su libro *Luces de Bengala* (1925), y Ernesto Giménez Caballero, uno de los grandes agitadores de la vanguardia— española, el ensayo «Vertical del boxeo» en *Hércules jugando a los dados* (1928). Memorables son también, en la literatura europea, el poema «Boxeador» de Paul Éluard y los relatos del inclasificable Arthur Cravan sobre sus propias experiencias pugilísticas.

<sup>289</sup> José María Souvirón firma «Ritmo de gimnasia y sol», incluido en su libro homónimo, publicado en 1932.

<sup>290</sup> Luis Álvarez Piñer, *En resumen, op. cit.*, p. 115.

<sup>291</sup> *Ibid.*

invento de la modernidad, el teléfono, en esta personificación de la penúltima estrofa, que es, a su vez, metonimia del hombre: «Los teléfonos dicen “te amo”»<sup>292</sup>.

Basilio se ocupa asimismo de los deportes de azar, y singularmente de los juegos de cartas, como también había hecho Gerardo Diego, que incluye alusiones a la ruleta, los naipes o los dados en varios de sus poemas, a menudo, según especifica Bernal, para encauzar «la idea que el autor tiene sobre la creación poética como azar»<sup>293</sup>. En «Álamo», el árbol, personificado, «los naipes baraja». En «Lenta es la primavera...», una pieza muy posterior, Basilio recurre de nuevo a la personificación, pero no para plasmar una mera creación de la imaginación, como en el caso anterior, sino para dar cauce a una vasta melancolía: «viejos naipes gastados/ sin error, sin prisa en las tardes interminables,/ echan al mar sus cicatrices...». En esas largas tardes dedicadas al juego del poema quizá haya un trasunto de las que Basilio pasó, durante décadas, en la tertulia del Club de Regatas de Gijón, en la cual, como ya sabemos, compartía partidas, tertulia y siestas con otros caballeros amigos. De hecho, las restantes referencias a los juegos se recrean en esa atmósfera, y sirven igualmente para transmitir una idea muy basiliana de desengaño y devastación: en «Esa opacidad de noviembre...», III, Basilio dice que «viejas ceremonias de suburbio vejadas en lo hondo/ golpean las espaldas de tahúres relacionados con el amor»; en «Esa luz profanada», habla de una «forma convexa de jugarse el destino/ con solo cartas marcadas»; y, finalmente, en «Te he buscado en el abismo de cualquier fracaso...», menciona a «los discriminados de la libertad/ que juegan a las cartas su remordimiento».

Además de al mundo de los deportes, no faltan en Basilio las alusiones a los medios de locomoción modernos, aunque llama la atención que haya muchas al ferrocarril, pero solo una al aeroplano, en un poema, además, descartado, como «Lunes», en el que leemos: «el avión liba en la muerte de las rosas»; una escasez que no deja de resultar sorprendente, tratándose de un poeta

---

<sup>292</sup> Gerardo Diego, que considera el teléfono uno de los «grandes inventos» y lo identifica con la poesía, por ser ambos comunicación («Teléfono y poesía», *Obras completas*, VIII, pp. 1104-1105 [sin fechar]), habla en *Amazona* de voces «que suenan a rasos de rosas,/ telefonas, negras, morosas» («Canción», *Obras completas*, I, p. 756) o, en *Limbo*, de «pentagrama telefónico» («Entonces», *ibid.*, p. 688), y tiene poemas posteriores como «La llamada» o «Conferencia con Julio de Pablo».

<sup>293</sup> José Luis Bernal, «El elemento lúdico en Gerardo Diego: entre la trascendencia y lo deportivo», en *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia*, *op. cit.*, p. 192. Véanse, por ejemplo, «Azar», «Leo», «Gesta», «Carnaval» o «Barrio» en *Imagen*; «Cetrería» en *Limbo*; o «Mirador» y «Hotel» en *Manual de espumas*. Igualmente, Luis Álvarez Piñer dice en «Cliente de anatemas azules pródigo de cálculos nubosos...», un poema intensamente creacionista: «naipe a naipe el clima aparece en tus pliegues de razón...» (*En resumen*, *op. cit.*, p. 21) y «se juega a los naipes la bruma sobrante» (*ibid.*, p. 22).

fundamentalmente aéreo. En cuanto al tren, implantado en Europa a principios del siglo XIX e inaugurado en España en 1848, era, en realidad, un motivo literario muy antiguo. Gerardo Diego lo ha estudiado, en las letras españolas, en el artículo «El ferrocarril en la poesía»<sup>294</sup>, en la que traza el camino que ha seguido su tratamiento desde Bretón de los Herreros hasta él mismo<sup>295</sup>. En lo que aquí nos interesa, la literatura de vanguardia y el creacionismo, Diego especifica:

El futurismo que adopta en nuestra tierra la consigna audacísima del *Ultra* cantará la velocidad, la máquina y las maravillas de la mecánica. Pero el tren ha quedado un poco rezagado ante la aparición sucesiva del automóvil, más bello que la victoria de Samotracia, y del avión, que va a crear un sentido novísimo del viaje, una visión inédita del mundo, una embriaguez de heroísmo, récords y sueños aligeros. Sin embargo, el tren no se resigna a perder su puesto en la temática de la nueva era. Y con frecuencia, los poetas ultraístas cantan el cosmopolitismo de los expresos internacionales, los barnices, letreros políglotas (sic), anuncios de turismo, espejos biselados y refinamientos lujosos de los coches de la Compañía de V-L, atravesando quizá páramos de meseta o ubérrimas mieses balcánicas<sup>296</sup>.

El propio Gerardo se incluye en la visión panorámica que ofrece su artículo y consigna diversos usos del tren como motivo o metáfora de su literatura<sup>297</sup>. Menciona, entre ellos, una «Onomatopeya» de sus primeros ensayos adolescentes que intentaba remedar el esquema rítmico del ruido de las llantas sobre las juntas de los rieles, que en los trenes de vía estrecha sonaba a compás o palabra de cinco sílabas: «Torrelavega-Torreldones-Constantinopla». En «Verbo alarido», un poema de *Imagen*, escribe: «Me reconozco en el espejo lento/ y este ferrocarril que me explora el costado/ cansado de roer ha resbalado»<sup>298</sup>, y la onomatopeya encarna esta vez en la aliteración de /r/, que remeda el paso del tren: «reconozco», «ferrocarril», «roer», «resbalado». El mismo

---

<sup>294</sup> Gerardo Diego, *Obras completas*, VIII, pp. 1052-1087 [1948].

<sup>295</sup> Su análisis incluye ejemplos del duque de Rivas, Zorrilla, Carolina Coronado, Alcalá Galiano, Gabriel y Galán, Salvador Rueda, Ramón de Campoamor —y su celeberrimo poema en tres cantos «El tren expreso»—, Unamuno, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Pedro Salinas, Jorge Guillén y Rafael Alberti, entre otros. Gerardo no menciona a Larrea, cuyo poema «Express» apareció en el nº 26 de *Grecia*, de 30 de agosto de 1919: «Pasan los trenes/ por el gran túnel/ entre las varas de nardo...» (Juan Larrea, *Versión celeste*, *op. cit.*, p. 334), ni a Vicente Huidobro, que cuenta con múltiples poemas de tema o motivos ferroviarios, como «Exprés», «Gare» y «Wagon-Lit», todos ellos pertenecientes a *Poemas árticos*.

<sup>296</sup> Gerardo Diego, *Obras completas*, VIII, p. 1066.

<sup>297</sup> Su uso es muy abundante: hasta treinta menciones al ferrocarril aparecen en sus poemas, algunos de los cuales se titulan «Tren», en *Imagen*; «Desde el tren (Tierras de Cuenca)», en *Hasta siempre*; o «El tren pasa», en *Amazona*.

<sup>298</sup> Gerardo Diego, *Obras completas*, I, p. 152.

mecanismo aliterativo utiliza Basilio en «Espigadora a sabiendas»: «ferrocarriles fraternos/ como a una novedad de lluvia la transportaban», donde observamos, además de la traqueteante recurrencia de /r/ y /f/, la novedad que supone el uso de un medio de transporte tan actual para caracterizar una escena de connotaciones bucólicas, casi medievales.

Pero el tren ha aparecido ya en los poemas inaugurales de Basilio: en el primero que publicó, «Última hora»: «aléjate de mí sin pretexto/ como los trenes en la primavera», y también en el tercero, «Limbo», que empieza con estos rítmicos octosílabos: «Mira los trenes de harina/ en tus viaductos de monja/ Negros túneles de esponja». Finalmente, en «Homenaje a Enrique Gil» [2], la referencia al tren tiene un sentido primigenio, una dimensión naciente, en un contexto de frescor, prolongado por la triple oxitonía final del segundo verso: «las palabras húmedas, caídas como naranjas/ que dejaron una estela de primer tren matinal». En general, el tren se mezcla con la naturaleza, en los primeros poemas de Basilio, en su *modus operandi* habitual: como otro elemento de contraste y fusión que reúne lo disperso y dispar.

Por otra parte, las menciones al automóvil y los vehículos a motor la poesía de Basilio se concentran en «Why not tonight», donde el poeta, en Londres, se pregunta «adónde corren los buses sin objeto», menciona los cláxones que suenan —ya hemos visto cómo Larrea también lo hace en «Cosmopolitano»— y describe a una «dama que ahora entra en su Rolls/ y está tan cerca de la muerte».

El cine, como ya se ha avanzado, es otro de los elementos característicos de la nueva sociedad y de la vanguardia. Marinetti, nueve años después de su *Fundación y manifiesto del futurismo*, da a la imprenta su «Primer manifiesto por la cinematografía futurista», en el que establece algunos de los requisitos que la vanguardia exige al cine: que no reproduzca miméticamente la realidad ni se someta a los principios del teatro, y que afirme su plena autonomía artística. Como ha señalado Luis García Montero,

la vanguardia surge como el proceso extremo de la modernidad, y allí estaba el cine, metáfora útil de su orgullo y su tragedia, a veces himno, a veces elegía. Invento joven, triunfo de la ciencia, novedad, el cine sirve como emblema feliz del futuro; pero es al mismo tiempo la metáfora exacta de la imagen sin raíces, la prisa líquida, la sucesión de fragmentos, el

recuerdo móvil de lo que ya no está, la existencia animada de las superficies. Es el género mejor definido ideológicamente para representar la modernidad<sup>299</sup>.

Entre los ultraístas españoles, cabe atribuir la primera aparición del tema cinematográfico a Rafael Cansinos Assens, quien, en el n° 12 de *Grecia*, de 1 de abril de 1919, traduce el poema de Apollinaire «Antes del cine». Rogelio Buendía, Rafael Laffón y Adriano del Valle, entre otros, también dedican poemas al nuevo arte, pero es sin duda Guillermo de Torre quien mejor y más frecuentemente proyecta el cine —y nunca mejor dicho— en la literatura de vanguardia. Lo hace como poeta en la misma *Grecia* y en su libro *Hélices*<sup>300</sup>, y como teórico en *Literaturas europeas de vanguardia*, cuyo capítulo final, dedicado a la «cinematografía», se inicia con una «apología del cine»<sup>301</sup>. No obstante, no fue el único que abrazó la causa de la cinematografía. También la cultivaron en sus poemas Vicente Huidobro, Juan Larrea, Gerardo Diego y Luis Álvarez Piñer. Huidobro publicó en 1924 el poema «Film», una pieza plagada de referencias al cine y palabras en inglés:

*Cow-boy dans les regards et le Far-West*

(...)

*Cow-boy de l'œil mon véhicule*

*Promesse de fleuve au premier acte.*

*Cow-boy qui pousse au crépuscule...*<sup>302</sup>.

Larrea dio a conocer «Otoño», un inquietante poema en el que un equipo de rodaje registra un paisaje de sufrimiento y desolación: «Por las carreteras cinemáticas/ En aquel automóvil// ÍBAMOS FILMANDO...»<sup>303</sup>, y luego volvió a vincular la estación y el cine en «Otoño IV el Obsequioso»: «el cine baja los peldaños de mármol/ que conducen al fondo de cada

---

<sup>299</sup> Luis García Montero, «El cine y la mirada moderna», en *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia*, *op. cit.*, p. 389.

<sup>300</sup> En *Grecia* publica «FILM», un elogio entusiasta del cine (n° 16, de 20 de mayo de 1919); «Aviograma», un ejemplo de lo que él llamaba «vibracionismo cinemático» (n° 41, de 29 de febrero de 1920); y «Bric-à-brac», que constituye una múltiple salutación a la modernidad y, singularmente, al séptimo arte (n° 49, de 15 de septiembre de 1920). En *Hélices* incluye «En el cine», aparecido en la revista *Cosmópolis*, con algunas variaciones, el año anterior.

<sup>301</sup> Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, *op. cit.*, pp. 425-431. De Torre señala como punto de contacto del cine con la nueva poesía «su velocidad y la superposición ilusoria de planos que engendra, parecidos al simultaneísmo visual del poema elíptico» (*ibid.*, p. 429).

<sup>302</sup> Vicente Huidobro, *Obra poética*, *op. cit.*, p. 664. «Cowboy en las miradas y el Far West/ (...) Cowboy del ojo mi vehículo/ Promesa de río en el primer acto/ Cowboy que empuja en el crepúsculo...» (la traducción es mía).

<sup>303</sup> Juan Larrea, *Versión celeste*, *op. cit.*, p. 74.

espectador...»<sup>304</sup>. Gerardo Diego incluye el poema «Cine» en «Epigramas», perteneciente a *Imagen*<sup>305</sup>, y habla de él —y del fútbol— en el que le dedica a Rafael Alberti en *Hasta siempre*: «Ahora que el fútbol vuelve y vuelve el cine...»<sup>306</sup>, pensando, probablemente, en la «Oda a Platko» del gaditano y en los célebres versos de *Cal y canto*: «Yo nació/ —¡respetadme!—/ con el cine...»<sup>307</sup>, aunque no sea solo el autor de *Sobre los ángeles* quien se ocupe del nuevo arte entre los miembros de la Generación del 27: Pedro Salinas le dedica varios poemas al cine en *Seguro azul* (1929) y García Lorca escribe el guion cinematográfico de *Viaje a la Luna*, también en 1929. En «Nubes», de *Manual de espumas*, Diego incluye estos versos: «El oleaje del cine es igual que el del mar/ Los días lejanos cruzan por la pantalla/ (...) y el teléfono trae ecos de batalla»<sup>308</sup>. Basilio, aunque no se refiera al cine, habla asimismo de «días lejanos», con idéntico sentido evocativo, en «Ese celado impulso», II: «también yo asedié la primavera/ en días lejanos en que la vida/ apresuraba su heliotropo...». Por último, también Piñer incorpora el cine a sus versos: en «Oh, amantes antiguos, a media voz, bajo el árbol de vuestros nombres...», el primer poema de la tercera parte de *Siervo del horizonte*, que incluye piezas compuestas entre 1936 y 1946, escribe que la luna «duerme sobre vosotros, mudos como el cine,/ lejos de las antenas y de los pozos de betún»<sup>309</sup>. Y en «La puerta vespéral cerrada...», menciona «el cine de tus ojos que has olvidado abierto»<sup>310</sup>.

La primera alusión al cine de Basilio, contenida en «Poema a Carmen por dentro», es festiva y antitética: «los días filmados/ lloran abstinencias de verbena». La personificación introduce aquí la típica fusión basiliana de elementos positivos y negativos, de llanto y risa. El cine se asocia en «Globo» con el mundo infantil, casi con el mundo escolar, como sugiere la referencia matemática del segundo verso: «Los niños amamos el peligro por la delgadez del cine/ casi proporcional al agua». La presencia de la aliteración, en este caso de /θ/, en un poema tan temprano —«delgadez», «cine», «proporcional»— revela la importancia que ese recurso retórico tuvo para Basilio durante toda su vida. Un esquema parecido al de «Globo» encontramos en «Arista»: Basilio habla de «este silencio perpendicular al alma/ que nos invita a depender del cine». Lo que en aquel poema era «proporcional», en este es «perpendicular».

---

<sup>304</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>305</sup> «Cine» dice así: «El diluvio aletea/ entre una algarabía de iniciales/ Las aspas del molino/ se escapan rodando por la tangente» (Gerardo Diego, *Obras completas*, I, p. 158).

<sup>306</sup> *Ibid.*, p. 589.

<sup>307</sup> Rafael Alberti, «Carta abierta», en *Cal y canto*, Barcelona, Seix Barral, 1978, p. 92.

<sup>308</sup> Gerardo Diego, *Obras completas*, I, p. 190.

<sup>309</sup> Luis Álvarez Piñer, *Acontecer en vano y Siervo del horizonte*, *op. cit.*, p. 272.

<sup>310</sup> Luis Álvarez Piñer, *En resumen*, *op. cit.*, p. 71.

«Leñador marido», por su parte, acredita la influencia de los relatos cinematográficos en la imaginación lírica y la activación de los mecanismos creativos<sup>311</sup>. El poema está dedicado a Dorothy MacKail<sup>312</sup>, una actriz inglesa que triunfaba en el cine mudo de Hollywood de los años 20, pero que, con el advenimiento del cine sonoro —aunque llegara a trabajar con un jovencísimo Humphrey Bogart en *Juventud moderna*, de 1932—, desapareció de la escena y, prácticamente, se sumió en el olvido, y en cuya elección por parte de Basilio quizá hayan pesado los ecos de la *dorotea* de Lope de Vega. El séptimo verso es una frase en inglés: *a love beneath the stars of the Klondike*, cuyo origen me es desconocido. Podría tratarse de un fragmento de la letra de alguna canción, como recoge Basilio en otros poemas, o de alguna referencia, literaria o cinematográfica, a la fiebre del oro sobre la que Jack London escribió algunos de sus mejores relatos y Charles Chaplin filmó una sátira memorable en *La quimera del oro*, en 1925.

Por último, es reseñable que Basilio titulara uno de sus poemas «All the world will smile again», fechado el 24 de junio de 1933, usando una parte del título de la canción «All the world will smile again after tomorrow», de James Hanley, para la película *After Tomorrow*, de 1932, dirigida por Frank Borzage.

Esta conexión entre el cine y algunas canciones célebres nos lleva a otro ámbito de las artes contemporáneas que, en sintonía con los nuevos cánones de la vanguardia, en general, y con el creacionismo, en particular, Basilio incorpora a su poesía: la música. Esa incorporación, empero, no se limitará a su obra juvenil, sino que se extenderá a toda su producción, y no solo como un tema, como algo sobre lo que *versan* sus poemas, sino, sobre todo, como una devoción constante, que se convierte en una fuente de ritmos e incluso una técnica constructiva. En ello tuvo seguramente mucho que ver la pasión por la música de Gerardo Diego, pianista además de poeta, cuya obra aparece atravesada de efectos melódicos y saturada de alusiones musicales. En efecto, entre las

---

<sup>311</sup> Emiliano Fernández menciona la importancia de «la enigmática figura del leñador» en los cuentos infantiles, y recuerda que Gerardo Diego la había utilizado en «Vendimia», de *Manual de espumas* («Notas a los poemas», en Basilio Fernández, *Antología. 1927-1987, op. cit.*, p. 107). «Vendimia» no solo incorpora este motivo, sino otros muchos que también encuentran eco en la poesía de Basilio, como lo aéreo, el humo y la caída, con una mención específica, incluso, de las hojas secas: «Leñador del ocaso/ que perfumas los astros a tu paso// Guarda bien el compás (...) leñador de las estrellas/ no derribes sus hojas sobre el mar/ que cuando el sol rescate la antigua primavera/ se han de secar tu brazo y tu cantar» (Gerardo Diego, *Obras completas*, I, 184).

<sup>312</sup> Dorothy MacKail nació en Hull (Inglaterra) en 1903 y murió en Hawái (EE. UU.) en 1990. Durante su época de esplendor participó en numerosas películas junto a actores tan conocidos como Lon Chaney o John Barrymore.

muchas que se recogen en la poesía creacionista de Basilio puede advertirse la influencia de Gerardo Diego y, singularmente, de su *Manual de espumas*. Para Diego, como ha señalado José Luis Bernal, citando a Milagros Arizmendi,

la música, más que ser un mero instrumento de liberación para el hombre que habita al poeta, es un camino de esencialidad y depuración líricas, un medio inestimable para (...) lograr un equilibrio entre inteligencia y sensibilidad, para distanciarse tanto de la emoción inmediata como de la escueta visión racional, en búsqueda de una total ruptura o de un lirismo esencial<sup>313</sup>.

Resultan llamativas las coincidencias —o, por lo menos, las cercanías— entre algunos versos de Diego y Basilio. En «Ventana», de *Manual de espumas*, leemos: «Yo soy el pianista otoñal/ Yo abro y cierro la noche como un libro»<sup>314</sup>. Basilio, como hemos visto, escribe en «Sollozar uno de abril»: «sepulcro de mis baladas/ la catedral oxidada tras el otoño de un libro». Diego, entre muchas otras alusiones a composiciones o instrumentos musicales, incluye un poema titulado «Balada» en *Limbo*, e incorporará otro, titulado «Balada amarilla para orquesta de cuerda», a su *Biografía incompleta*, de 1949.

---

<sup>313</sup> José Luis Bernal Salgado, *Manual de espumas. La plenitud creacionista de Gerardo Diego*, Valencia, Pre-Textos, en coedición con la Fundación Gerardo Diego, 2007, p. 74. El propio Gerardo Diego ha escrito que *Fábula de Equis y Zeda* está «compuesta con técnica de composición musical. (...) La música fue mi guía. Sus tres tiempos, que yo luego subtítulé exposición, amor y desenlace, precedidos de un brindis o dedicatoria (...), están entretejidos con sus temas, desarrollos y correspondencias y hasta con la inefabilidad propia de la música, y a la que aspira en sus ejemplos más conspicuos la poesía creada. (...) En el fondo, lo que yo hacía era lo mismo que aquellos años hacían Ravel, Stravinski o Falla» («Versos escogidos: prólogo y prologuillos», *Obras completas*, VI, p. 381-382). En otros artículos, Diego se confiesa practicante de un modo de composición musical: «En cuanto a mí, de educación musical vivida desde niño, (...) empleo como método el mismo de la creación musical, si bien, como en el caso de Huidobro con el arte de la pintura y escultura, traduciendo al vocabulario lingüístico gramatical, poético, los elementos de la composición musical y los ideales del gran sueño humano y casi divino de la música» («Creacionismo y creacionismos», *ibid.*, p. 455). Diego es autor de cuatro relevantes poemas sobre la música o sobre músicos de su predilección: «Preludio, aria y coda a Gabriel Fauré», «Estoy oyendo cantar a un mirlo», «Revelación de Mozart» y «Los árboles de Granada a Manuel de Falla». La bibliografía sobre sus relaciones con este arte es amplia. Me remito a Carlos J. Costas, «Gerardo Diego, poeta de la música», *La Estafeta Literaria*, n° 594-595, 15 de agosto-1 de septiembre de 1976, pp. 29-30; José Luis Varela Ibarra, «Nota sobre Gerardo Diego y la música», *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX: homenaje a Juan María Díez Taboada*, Madrid, CSIC, 1998, pp. 776-782; y Samuel Porrata, «La poesía de Gerardo Diego y la música», *North East Modern Language Association (NEMLA) Annual Conference*, Toronto, 2002.

<sup>314</sup> Gerardo Diego, *Obras completas*, I, p. 198.



Pero Basilio, naturalmente, no se limita a las influencias de Gerardo, sino que desarrolla su propia red de intereses e inclinaciones. Así, menciona «las madejas invisibles del *jazz*/ que tejen el agua turbia» en «Dulce presa...», lo que revela su concepción de ese género musical como un devanarse sincopado e infinito. También consigna una pieza célebre en «Esa luz profanada»:

A veces pienso que mi pasado existe  
y que mi amor es una brasa sin órbita  
o una tuerca adelgazada por el uso desmesurado  
o un eco fugitivo de adioses  
mientras escuchábamos *stompin' at the Savoy*  
y tus ojos eran más lentos cada día,  
modelados de un jade que se oxidaba en pliegues pobres.

*Stompin' at the Savoy* es un clásico del *jazz* compuesto en 1934 por Edgar Sampson, saxofonista de la banda de Chick Webb, que la grabó junto con la de Benny Goodman. La letra fue compuesta por Andy Razaf, y *Savoy* es el nombre de un mítico local de baile que funcionó en Harlem, el barrio negro de Nueva York, desde 1926 hasta 1958. La pieza recrea el pasado vivido con la amada y, en concreto, el instante, brumoso pero incontrovertido, en el que se inicia la separación, el alejamiento sentimental: sus ojos, verdes como el jade, «eran más lentos cada día», y se arrugaban, se oxidaban, se empobrecían. La música compartida envuelve ese instante de dulzura y también de ruptura. En el momento de la composición del poema, el yo lírico constata la pervivencia del recuerdo y del amor, una brasa que arde todavía en el mundo helado, pero «sin órbita», esto es, sin proyección, sin movimiento, enclavado en el puro e inmóvil ser del poeta —una imagen a la que acaso haya empujado a Basilio la imperiosa irradiación sonora de «amor», cuya oxitonía puede haber determinado su reiteración en «órbita»—. En una segunda metáfora, ese amor es una tuerca desgastada por el uso: Basilio la ha hecho girar, la ha ajustado en su interior, para que funcionara la máquina de su existencia, hasta el agotamiento. Finalmente, la enumeración concluye identificando al amor con «un eco fugitivo de adioses», una imagen nítida que designa el constante regreso de aquella separación —su fugaz reverberación— a la conciencia del poeta. Toda la pieza acumula elementos, léxicos y sintácticos, ralentizadores, que transcriben el pausado desarrollo de la experiencia emocional, y comunican cansancio y tristeza: los adverbios en «mente» («largamente», «tímidamente»), los ojos lentos, las formas convexas, la «penumbra demorada», el «uso desmesurado» del amor, los guantes alargados, las profundidades, la indecisión, la órbita, el eco, la oxidación, el misterio, los bucles.

Basilio también cita el *blues*<sup>315</sup>, un género musical, vocal e instrumental, originario de las comunidades afroamericanas, y basado en patrones repetitivos, que ha influido decisivamente en la música popular estadounidense. Lo hace en dos poemas, «Nadie me tomó de la mano en el laberinto...» y «Mira cómo se entristece...». En el primero, una sintética biografía de su desencanto y de su abandono de las pasiones primigenias, leemos:

Sin embargo, amo la vida en los pretextos poco conocidos,  
en los palimpsestos,  
en las hortensias sin clasificar,  
encorvadas por el compromiso,  
en los *blues*, y en las cartas marinas  
con bordes sin identidad,  
tornasolados como pesadillas.

El fragmento revela un enfrentamiento entre, por una parte, la tristeza, resultado de la decadencia, y, por otra, el amor; un enfrentamiento que se traba en los diferentes polos, positivo y negativo, que conviven en unos mismos sintagmas. Tras abrirse con una rotunda afirmación de vitalismo, infrecuente en Basilio, «amo la vida», sigue una enumeración que contiene los aspectos o actividades en los que se manifiesta ese amor, y en los que entran en contacto los sentimientos contrapuestos de una subjetividad en conflicto consigo misma: «en los pretextos poco conocidos», esto es, en las falsedades —o verdades de conveniencia—, elusivas, ignoradas, con las se matiza —y hasta se desmiente— el amor que se acaba de enunciar; «en el palimpsesto», que remite, acaso, a la labor poética de Basilio, quizá catártica (como luego harán, en este mismo poemas, «ecos de anales/ y confidencias oscuras,/ fragmentos de mensajes»), pero siempre enmascarada por referencias abstrusas a la escritura —ideogramas, grafismos—, y que alude a una creación interminable, que se sucede y se borra sin alcanzar nunca su fin, el texto definitivo; «en las hortensias», símbolo de florecimiento y vida, pero emborronadas de inmediato por las sombrías connotaciones administrativas de su inclasificación, y por esas obligaciones —«el compromiso»— que las abruman y doblegan; en los *blues*, que aportan su propio sentido de belleza y melancolía, de exaltación y abatimiento; y, por último, en las cartas de navegación, metáfora de la vida libérrima del marino, aunque desdibujadas, sin límites precisos —metáfora, a su vez, de un yo que ha renunciado a su identidad—, y sumidas en los malos sueños de la existencia.

---

<sup>315</sup> Se trata de un término de la lengua inglesa, habitualmente empleado en el lenguaje coloquial de los Estados Unidos, que se traduce literalmente como «azules», y que alude, en un sentido amplio, a un estado de depresión o abatimiento, que puede identificarse, de un modo más estricto, con la tristeza.

En «Mira cómo se entristece...», Basilio escribe:

Siempre habrá ángeles tibios,  
miembros tergiversados,  
remiendos indecibles, aunque conminatorios,  
besos sin ahondar las mentiras propicias,  
tedio de piedras viejas  
tal vez algo trémulas  
como intenciones de *blues* al atardecer.

Un tono de tristeza y dejación lo preside todo, con un leve matiz final. La enumeración contiene la habitual sucesión de términos, mayoritariamente negativos, entre los que predominan los que transmiten una noción de rotura, entendida como inadecuación con una realidad verdadera o subyacente —«tergiversados», «remiendos», mentiras», «tedio»—, pero también positivos —«ángeles», «besos»—, matizados por adjetivos o locuciones que introducen elementos contradictorios en su significado, y que abundan en esa idea de quebradura, de distancia entre lo manifestado y lo deseable: «ángeles tibios», «besos sin ahondar», «mentiras propicias», «piedras viejas», pero, a la vez, «trémulas», es decir, vivas. «Blues» se incorpora a esta noción sutilmente matizada de tristeza con su propia carga semántica y cultural, es decir, como una expresión musical de la añoranza, como una manifestación dolorida del amor. Las similitudines y aliteraciones respuncean el pasaje para repujar sonoramente el sentido, clarooscuro y desmayado: «siempre», «miembros», «remiendos»; «ángeles», «tergiversados»; «miembros», «remiendos», «besos», «tedio»; «piedras», «viejas»; «tedio», «tal», «trémulas», «intenciones», «atardecer»; «vez», «atardecer».

Nos consta, por Emiliano Fernández, que, mientras escribía, Basilio

casí siempre escuchaba música de *jazz*. Tenía una buena colección de discos y algunas cajas con cintas magnetofónicas que había ido grabando. (...) El *jazz* era su música favorita y dentro de ella sentía una marcada predilección por las derivaciones más elegantes del *bebop*. Así, figuran allí Dave Brubeck, Jimmy Smith, Miles Davis, Charlie Mingus, Bill Evans, Teté Montolú (sic) y, muy especialmente, el fabuloso Thelonius Monk<sup>316</sup>.

---

<sup>316</sup> Emiliano Fernández, «Escribir escuchando música de *jazz*. La poesía última de Basilio Fernández», «Filandón. Cuadernillo central», *Diario de León*, 13 de diciembre de 2009, pp. 5-6. El *jazz* ha sido muy importante en la obra de otros destacados autores españoles e hispanoamericanos del siglo XX. El propio Emiliano Fernández cita a Ramón Gómez de

Por ello sugiere que la poesía de Basilio, y especialmente la contenida en *Raudos contornos donde el silencio persevera*, se ha construido siguiendo el impulso de ciertas estructuras musicales del jazz. En su opinión,

la versificación poco rotunda, la forma sintáctica que se alarga para dar idea de una respiración regular y forzada (como es la de un instrumentista de jazz), la búsqueda de un tono que permita el alargamiento casi indefinido del poema, la sucesión de frases banales con

---

la Serna —que firmó un artículo titulado «jazzbandismo», perteneciente a su libro *Ismos*—, Juan Larrea, José Moreno Villa, Federico García Lorca, Juan-Eduardo Cirlot y Antonio Gamoneda —con su *Blues castellano*, publicado en 1982, aunque escrito entre 1961 y 1966—, pero a la lista se pueden añadir muchos otros, como Rafael Alberti o Vicente Huidobro, que introduce el jazz en varios de sus poemas, como «Ombres chinoises», publicado en 1921 («*jazz band d'oiseaux* / Dans le jet d'eau / (...) Le jazz band d'outre-mer est venu sous les mouettes...»), *Obra poética*, op cit., p. 648: «Banda de jazz de pájaros / En el chorro de agua / (...) La banda de jazz de ultramar ha venido con las gaviotas...»; la traducción es mía), u «Océano o *dancing*», aparecido en 1926 («*jazz-band* del Océano / Este barco baila mal y yo pierdo el paso...», *ibid.*, p. 659), y que menciona el *fox-trot* en *Allazor*: «Flor de contradicciones bailando un *fox-trot* / Sobre el sepulcro de Dios...» (*ibid.*, p. 748). Gamoneda ha confirmado la relevancia del jazz y del blues en la configuración de su obra y, en concreto, en la composición de *Blues castellano*. El autor de *Descripción de la mentira* subraya la prevalencia del impulso musical sobre los significados: «Observé que alguna palabra o bloque de palabras que lograba retener, casi siempre reducidos a misterio fonético, se repetían, unidos a la música, de un modo que hacía sentir: ¡Qué experiencia aquellas palabras desconocidas (...) en la voz materna y terrible de Mahalia Jackson! (...). Pero había algo más. Supe que las repeticiones creaban un cuerpo musical —y verbal— según leyes no escritas; sujetas a improvisación y variabilidad inagotables, pero leyes. (...) Yo sentía los significados; no los comprendía. Supe que estaba en el corazón de la poesía» (Antonio Gamoneda, «Sobre Nazim Hikmet, los negro spirituals y mi *Blues castellano*», en *El cuerpo de los símbolos*, op. cit., pp. 91-92). También Manuel Álvarez Ortega ha encarecido la importancia del jazz —su «verdadera tradición», según Jaime Siles («Sobre el primer poema de *Dios de un día* y otras observaciones sobre la poesía de Manuel Álvarez Ortega», en «Dossier: Manuel Álvarez Ortega», coordinado por Francisco Ruiz Soriano, *Barcarola*, op. cit., p. 256)— y la primacía, asimismo, del sonido sobre el sentido en su obra con estas palabras: «Es una música que he oído desde niño en mi casa y que siempre me ha gustado (...). El blues es la base esencial del jazz, es lo más puro, (...) lo que más me importa del jazz y lo que más oigo. Me gusta el sonido e, ilusamente, intento reproducirlo en mis poemas, si eso pudiera ser, por medio de una elección cuidadosa de palabras, de contrastes de sonoridades vocales. Si no fuera una inútil presunción, diría que incluso intento que mis poemas se implanten en ciertas coordenadas musicales, con independencia del valor semántico» (Francisco Ruiz Soriano, «Conversación con Manuel Álvarez Ortega: la fidelidad a la poesía», *Donaire. Revista de la Embajada española en Londres*, nº 14, junio de 2000, p. 48). Otros importantes poetas en lengua española han dejado rastro de la relevancia del jazz en la conformación de su poesía. El argentino Arnaldo Calveyra, íntimo amigo de Julio Cortázar, otro gran amante de esa música, escribe en uno de los poemas en prosa de *El cuaderno griego*: «Creo que, de volver a este lugar, el sendero que lleva al camino me encontraría con una síncopa de jazz entre las manos, un golpe de saxo recordará la melodía» (*El cuaderno griego*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2010, p. 37).

momentos de un lirismo particular, el final y el comienzo de cada «corte» o poema en el mismo lugar, evocando una sesión que se interrumpe y se reanuda<sup>317</sup>,

acreditan este propósito y justifican la naturaleza laxa, distendida, casi podría decirse que inacabada, de la producción final de Basilio.

Pero, como se ha dicho, Basilio no solo recurre al *jazúz* para la construcción de su poesía. Menciona con frecuencia el canto —u otros términos de su familia léxica, como canción o cantar— y la música, e incluso hay una alusión a «Para Elisa», la célebre bagatela para piano de Beethoven, en «Sollozar uno de abril». Su vocabulario incluye alusiones tan específicas como las que hace a instrumentos musicales antiguos, casi siempre vinculados al mundo pastoril: la vihuela, la cítara, el laúd y el caramillo<sup>318</sup>, o a referentes tan remotos o singulares como la gavota, el gorgorito y el antifonario. Guitarras, trompetas, violines, flautas, tambores y violonchelos también comparecen en sus poemas, al igual que el vals<sup>319</sup>.

Sin embargo, no podemos limitarnos a la música como venero léxico o asunto de la poesía basiliana, con serlo, e importante. Hay una figura de la dicción en su obra, íntimamente vinculada con la música, que constituye uno de sus rasgos fundamentales, y que ha de ser objeto de una consideración inicial: la aliteración, que entendemos, en un sentido amplio, como la repetición acusada de un fonema en un estrecho margen de texto<sup>320</sup>, y que, en tanto que equivalencia

---

<sup>317</sup> Emiliano Fernández, «Escribir escuchando música de *jazúz*. La poesía última de Basilio Fernández», art. cit., p. 7.

<sup>318</sup> En *Fábula de Equis y Zeda*, Gerardo Diego cita la vihuela, como ya hemos visto, y el laúd, en un sintagma paradójico, alusivo a la corrupción, típicamente basiliano: «todo el paisaje está si lo sacudes/ dulcemente podrido de laúdes» (*Obras completas*, I, p. 401), y también en poemas posteriores, como «Abrazada a la vihuela», de *Amor solo*; el laúd ya aparecía en «Balada», de *Limbo*. Juan Larrea, por su parte, menciona la vihuela en «Nocturno VI. Impromptu al grillo», publicado en *Grecia*, n.º 25, de 20 de agosto de 1919: «Vámonos, grillo. Hoy todos los astros/ (...) danzan al compás de tu vihuela» (*Versión celeste*, op. cit., p. 333). En otro poema mezcla también un instrumento musical y la corrupción: «Lo que le falta a una guitarra para pudrirse a gusto» (*ibid.*, p. 183; traducción de Luis Felipe Vivanco). Luis Álvarez Piñer escribe en «Presentimiento»: «Música sometida al gran laúd del cielo/ parece el aire todo» (*En resumen*, op. cit., p. 56).

<sup>319</sup> Todos estos instrumentos están presentes asimismo en la obra de Gerardo Diego. Los más utilizados en su poesía de creación son el violín y el violonchelo: el primero aparece hasta cuatro veces en *Imagen*, y el segundo, dos en «La reconvencción amistosa», de *Poemas adrede*. También al vals, un referente muy cultivado por los creacionistas, se alude en *Imagen*.

<sup>320</sup> Así la definen Antonio Azaústre y Juan Casas en *Manual de retórica española*, op. cit., p. 96. El *DRAE* la presenta como la repetición notoria del mismo o los mismos fonemas, sobre todo consonánticos, en una frase, y también como la figura retórica que, mediante la repetición de fonemas, contribuye a la estructura o expresividad del verso. No consideramos,

fonológica, puede constituir una imitación de los sonidos de la naturaleza —onomatopeya—, cosa que sucede poco en la obra de Basilio, o concentrarse en los fonemas iniciales —parómeon<sup>321</sup>— o finales —similicadencia— de palabra con propósitos estéticos, recursos que sí emplea con mucha frecuencia. Gracias a este recurso puede decirse, como ha hecho Robert Gurney al analizar el poema «Sed», de Juan Larrea, que «el contenido sentimental y su expresión material se aúnan hasta confundirse en una sola cosa»<sup>322</sup>. No se nos escapa el intenso debate que ha habido entre la estilística idealista y los formalistas eslavos sobre las propiedades significantes de la aliteración. Para los primeros, la repetición de determinados sonidos corrobora o fortalece la semántica del texto, mientras que, para los segundos, la aliteración y las demás figuras de la dicción no tienen virtudes significativas, y los efectos poéticos que se les atribuyen dependen, en realidad, de lo que signifiquen las palabras empleadas. En este sentido, G. L. Beccaria ha criticado la interpretación que hizo Dámaso Alonso del famoso verso de Góngora «ínfame turba de nocturnas aves», según la cual «esta sílaba “tur” con su vocal profunda y su cerrazón por la *r* es la que da contrabalanceadamente esa sensación oscura a todo el verso»<sup>323</sup>. Para el crítico italiano, la supuesta significación —o connotación— de los fonemas varía en función de lo que el verso signifique, de suerte que esta misma sílaba «tur» no evoca nada oscuro en una posible secuencia como «la nave turca en el diuturno viaje», aunque sus posiciones sean tan capitales como en el endecasílabo gongorino. Nosotros no tomamos partido en este debate, sino que suscribimos la opinión de Fernando Lázaro Carreter, con arreglo a la cual no cabe «atribuir a la aliteración, ni en sus manifestaciones onomatopéyicas, la capacidad fonosimbólica de producir sentido»<sup>324</sup>, pero sí la de poder recibirlo. En efecto, como señala el crítico español,

ese significado puede propagarse, en virtud de asociaciones lingüísticas o sinestésicas en que coinciden los hablantes de grupos culturalmente homogéneos, a determinadas combinaciones fónicas, de suyo insignificantes. Las cuales suman tal significación a la del

---

como suele hacerse en el ámbito clásico, que solo proceda hablar de aliteración cuando el fonema repetido inicia palabra o sílaba, ni que únicamente pueda recaer en fonemas consonánticos.

<sup>321</sup> Nebrija decía que «parómeon es cuando muchas palabras comienzan con una misma letra» (citado por José Antonio Mayoral en *Figuras retóricas*, Madrid, Síntesis, 1994, p. 62). En la misma tradición retórica clásica que representa Nebrija, cuando la consonante se repetía dentro de varias palabras, la figura pasaba a denominarse *homeopríforon*, como nos recuerda H. Lausberg, citado asimismo por José Antonio Mayoral (*ibid.*, pp. 61-62).

<sup>322</sup> Citado por Miguel Nieto en Juan Larrea, *Versión celeste*, *op. cit.*, p. 331.

<sup>323</sup> Dámaso Alonso, *Poesía española*, *op. cit.*, 328.

<sup>324</sup> Fernando Lázaro Carreter, «Aliteración y variantes aliterativas», *De poética y poéticas*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 235.

componente léxico, de igual modo que una pantalla puede devolver concentrada la luz de la lámpara que aloja<sup>325</sup>.

Creemos, pues, que, en la poesía de Basilio, la repetición de determinados fonemas, gracias a sus particulares propiedades sonoras, recibe su impregnación connotativa de los sustantivos en que se encuentra, es decir, se empapa connotativamente de sentido, y lo devuelve a la secuencia, reforzando su estructura sonora. Incluso cuando resulte difícil advertir estas propiedades reflectantes y la aliteración no pueda ser interpretada como portadora de sentido, porque los fonemas involucrados no presenten unas características físicas que se adecuen naturalmente al perfil significativo del verso en que se insertan, cabe atribuirles una «presunción de inteligibilidad», como ha establecido Iuri Lotman y nos recuerda Lázaro Carreter, esto es, cabe suponerlas integrantes del entramado organizativo del discurso y capaces, por lo tanto, de «establecer nexos complementarios entre las palabras, introduciendo en la organización semántica del texto co composiciones menos claramente expresadas o generalmente ausentes en la lengua natural»<sup>326</sup>.

El ultraísmo y el creacionismo —como luego haría el surrealismo— habían defendido el valor poético de la dimensión sonora del lenguaje, y la habían incorporado con estrépito a sus creaciones. Larrea, por ejemplo, había iniciado su poema «Razón», una poética, con este significativo versículo: «Sucesión de sonidos elocuentes movidos a resplandor...»<sup>327</sup>. Esa explosiva vertiente sonora era otro elemento que quebraba la continuidad figurativa de una literatura necesitada de una mutación sensorial, si bien los ismos concentraron su zarandeo en onomatopeyas que reproducían mayoritariamente el bullicio de las ciudades contemporáneas o el clangor de sus nuevos medios de transporte. La aliteración, no obstante, no fue particularmente cultivada por los escritores españoles:

---

<sup>325</sup> *Ibid.*

<sup>326</sup> Citado por Fernando Lázaro Carreter en *ibid.*, p. 237. La aliteración tiene, pues, esta función semántica secundaria: sobreponer «a las marcas de relación gramatical (orden de palabras, concordancias, pausas) otras, sintácticamente superfluas y, por tanto, inexistentes o irrelevantes en el lenguaje ordinario, que saturan el texto con una red de enlaces creadores de isotopías fónicas» (*ibid.*, p. 238).

<sup>327</sup> Juan Larrea, *Versión celeste*, *op. cit.*, p. 84. El poema apareció en el nº 1 de *Favorables París Poema*, el 1 de julio de 1926, y dice así: «Sucesión de sonidos elocuentes movidos a resplandor, poema es esto/ y esto/ y esto/ Y esto que llega a mí en calidad de inocencia hoy,/ que existe/ porque existo/ y porque el mundo existe/ y porque los tres podemos dejar correctamente de existir». «Razón» constituye, de hecho, una manifiesta afirmación de fe creacionista, que reivindica la simplicidad ontológica del poema, asociada a la inmediatez de las cosas que narra y a la existencia generatriz del poeta. Cabe destacar también que las figuras retóricas que emplea son esenciales en la obra de Basilio: la aliteración, las estructuras repetitivas —entre las que destacan la anáfora y la poliptoton: existo-existe-existir— y el uso anticlimático del adverbio en «-mente».

aunque podemos encontrarla como lujo ornamental o propósito imitativo, desde Juan de Mena hasta Rubén Darío, no aparece apenas como sistema constructivo, con las notables excepciones de Juan-Eduardo Cirlot, el autor de *La «Quête» de Bronnyn* —basado en el uso arquitectónico de la homofonía, la reiteración fónica, la rima y la monorrimia—, un poeta cercano a Basilio por su bagaje existencial, su filiación irracionalista y su ímpetu experimental, y, en menor medida, de Francisco Pino, hijo también de la vanguardia y, como Basilio, vanguardista vitalicio<sup>328</sup>.

Basilio declaró su amor por la aliteración en una nota escrita al final de su vida, pero que reflejaba una pasión constante, mantenida desde sus mismos inicios en la poesía: «Hay que confiar en la naturaleza hipnótica de las palabras y sacar frases mágicas a medio entender. (...) No cabe duda del encanto mágico de las aliteraciones. ¿Contenido intelectual o musicalidad?»<sup>329</sup>. En efecto, la aliteración es, en su poesía, un procedimiento intuitivo y simbólico —«mágico», dice él— con el que inscribe su alma<sup>330</sup>. Gracias a su significación emocional, que selecciona antes de conocer, accede a la música esencial de las cosas y a su propia esencia. Como ha escrito Cirlot, la aliteración es un

esfuerzo magistral de la imaginación deseosa, no solo de satisfacerse con el símbolo resplandeciente de los espectáculos del mundo, sino de establecer un nexo entre estos y la palabra encargada de expresarlos; es este uno de los misterios sagrados o peligrosos del lenguaje<sup>331</sup>.

En Basilio, el uso de esta figura de repetición es tan frecuente que habrá muchas ocasiones a lo largo de este trabajo para analizarlo. Sin embargo, a título de ejemplo inicial, podemos citar este poema creacionista, «Pesquisa»:

Estás dormida entre linceas alquimia de mis celajes  
respirando por las flores más altas de la niebla  
modelando soledad y violetas desvividas  
sin un deseo nativo de relente

---

<sup>328</sup> Jorge Luis Borges, ultraísta en su juventud, ha declarado asimismo su pasión aliterativa, que proviene, según él, de su admiración por la poesía altomedieval irlandesa, vikinga y anglosajona, un rasgo que comparte con el propio Cirlot, gran amante de las literaturas célticas y escandinavas, como recuerda Jaime D. Parra (*El poeta y sus símbolos. Variaciones sobre Juan-Eduardo Cirlot*, Barcelona, Ediciones del Bronce, 2001, pp. 133-134).

<sup>329</sup> Emiliano Fernández, «Introducción», en Basilio Fernández, *Poemas (1927-1987)*, *op. cit.*, p. 22.

<sup>330</sup> Cirlot ha hablado de ello en «Lo oscuro en poesía», como recoge Clara Janés en su «Introducción» a Juan-Eduardo Cirlot, *Obra poética*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 36.

<sup>331</sup> Juan-Eduardo Cirlot, «Simbolismo fonético (y III)», citado por Clara Janés en *ibid.*, p. 37.



sin un tacto de enfermera  
ni una cenefa de mastines

Cuando el fin acaricia  
se oyen pasos de ciervo a cada instante  
el musgo sobresale muy cerca de los ojos  
como augurio de la estrella más benigna

Cuando la luz penetra por las venas  
confía tus arreboles al mar más arrogante  
pues hay arroyos confidentes  
que acechan tus rediles solitarios

En un texto tan breve, las recurrencias sonoras se acumulan: en el primer verso de la primera y segunda estrofas, la aliteración de la /i/ tónica: «dormida», «lince alquimia» y «fin acaricia»; en el segundo y tercer versos, la rima interna que supone la desinencia coincidente de los gerundios: respirando-modelando; la estructura vocálica del segundo de estos gerundios, a su vez, coincide casi enteramente con la de su objeto directo, *o-e-a*: «modelando soledad»; en «violentas desvividas» se repite un mismo grupo silábico, /bi/; la anáfora del cuarto y quinto versos supone la repetición de «sin un», y la del primer verso de la segunda y tercera estrofas, una nueva homofonía: «cuando»; en la segunda, «instante» y «sobresale» conforman una similitud; una larga aliteración de /e/, que se trenza con otra similitud en *e-a*, se abre a partir de «relente»: «enfermera», «cenefa», «cerca», «estrella», «penetra», «venas», «confidentes» —que establece con el primer término de la serie una rima casi consonante—, «acechan» y «rediles»; y, en fin, otra aliteración de /a/, endurecida en el grupo /ar/, atraviesa la última estrofa: «arreboles al mar más arrogante», «hay arroyos».

#### 4. 2. 2. 2 Palabras y expresiones en otros idiomas

En su propósito constante de quebrar las líneas convencionales y figurativas de la poesía tradicional, la vanguardia transgrede la norma elemental de escribir poemas en un solo idioma. El código se ve afectado, así, por una subversión funcional, que introduce elementos extraños en el texto. La coherencia de este, en apariencia, se rompe, y se potencia su desviación, en el sentido consagrado por los formalistas rusos, de las reglas y expectativas aceptadas. El polilingüismo perturba al lector, que tropieza con palabras desconocidas, y que tiene que reestructurar tanto su percepción como su capacidad deductiva para resolver los enigmas de los versos con una nueva interpretación del

contexto. No es, empero, una técnica nueva, como otras que la vanguardia dice descubrir, pero que solo son, en realidad, una actualización de procedimientos olvidados o irrelevantes, por no estar adscritos a un propósito estético renovador: en la lírica de los trovadores, por ejemplo, constan ya poemas en varios idiomas, como el famoso «Nuncha querria eu achar», también conocido como «Cobla en sis lengatges», de Cerverí de Girona<sup>332</sup>. Sin embargo, es verdad que la vanguardia practica esa técnica con una intensidad singular, como otro mecanismo creativo pertinente, como una rutina más de la fractura que quiere protagonizar. Entre los ultraístas, por permanecer solo en el ámbito de la literatura española, incluyen términos foráneos en sus poemas Rogelio Buendía —en «Neumotórax»—, Rafael Lasso de la Vega —en «Cabaret»—, Eugenio Montes —una de sus composiciones se titula «Five o'clock tea»—, Miguel Romero Martínez —en «Scherzo ultraísta. Op. II. Palinodia» aparecen frases enteras en francés y latín— y Francisco Vighi —en «Tertulia» incluye cinco versos en francés—, entre otros. Gerardo Diego titula uno de sus poemas creacionistas «Le sonnet malgré lui»<sup>333</sup> y escribe otro, «Verbos», en el que incluye conjugaciones verbales en ocho idiomas diferentes<sup>334</sup>. Y Larrea, en «T. H. S.» —acrónimo de «telegrafía sin hilos»—, señala: «América/ silba en inglés un *cake walk*»<sup>335</sup>. Ezra Pound, un autor admirado por todos, se significa especialmente por la constante introducción de palabras, locuciones o versos enteros en otros idiomas en sus principales creaciones, como *The Cantos*, cuya composición se extendió desde 1904-1905 hasta 1969, aunque su primer bloque autónomo, *A Draft of XVI Cantos*, no se publicara hasta 1925, en París<sup>336</sup>. Y no hay que olvidar que Ezra Pound, por sí y a través de T. S. Eliot, influyen en Basilio, que fue un fiel lector de ambos.

---

<sup>332</sup> Los seis idiomas son el gallegoportugués, el castellano, el provenzal, el francés, el gascón y el italiano. Según Martí de Riquer, Cerverí conocía dos precedentes trovadorescos de poesía multilingüe: el descort de Raimbaut de Vaquerias *Eras quan veu verdeyar*, en provenzal, italiano, francés, gascón y gallegoportugués, y la composición de Bonifaci Calvo *Un nou sirventes ses tardar*, en provenzal, francés y gallegoportugués. Para un estudio más detallado del poema de Cerverí, me remito a su clásico trabajo *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Ariel, 1983, tomo III, pp. 1571-1573.

<sup>333</sup> Gerardo Diego, *Obras completas*, II, p. 791.

<sup>334</sup> *Ibid.*, I, p. 145.

<sup>335</sup> Juan Larrea, *Versión celeste*, *op. cit.*, p. 327.

<sup>336</sup> Javier Coy ha escrito al respecto: «Pound no se quiere limitar a un solo pueblo y a su lengua, sino que es, efectivamente, la “tribu”, la humanidad en su conjunto, lo que le interesa. Por eso evita lo que, en su opinión, sería provinciano: reducirse exclusivamente al ámbito de las culturas en lengua inglesa, y recurre muy a menudo al uso de términos y frases procedentes de numerosas lenguas, incluyendo los ideogramas chinos [también del anglosajón, del italiano, del provenzal, del francés, del castellano, del latín, del griego del japonés], las alusiones, las referencias intertextuales, que aunque, dificultan la lectura, deben entenderse en esa dimensión de contextualización cultural» («Introducción» a Ezra Pound, *Cantares completos*, tomo I, *op. cit.*, p. 41).

Basilio Fernández pertenece a una familia acomodada que le garantiza el acceso a una buena educación, y cuyos negocios se extienden al extranjero. Basilio acostumbra a viajar, primero por estudios, pero luego para atender a sus intereses mercantiles, y conoce bien el inglés, dado que es la lengua franca del comercio y el idioma propio de algunos de sus países más visitados, como Gran Bretaña o los Estados Unidos. La intersección de ambos hechos podría explicar la frecuencia con la que aparecen en su poesía términos y expresiones en inglés que designan prácticas o hechos económicos, aunque sus versos también contienen citas literarias en ese idioma, provenientes, acaso, de su lectura de los poetas anglo-americanos en su versión original.

La primera que encontramos en su obra es *Solitude, optional april*, el título del que iba a ser, pero nunca fue, su primer libro. Respetamos la ortografía dada por Basilio, aunque, según las normas del inglés, las palabras que lo componen deberían empezar en mayúsculas. Se traduce como «Soledad, abril opcional», aunque es menester puntualizar que *solitude* tiene un sentido positivo, esto es, designa un estado favorable del alma, que se complace de estar sola, en tanto que *loneliness*, con la misma traducción en castellano, es negativo y se refiere a una soledad dolorosa e impuesta, a un alejamiento entristecedor. Es posible que haya un eco de la poesía de Eliot en ese «abril» —el mes más mencionado en su poesía—, que podría inspirarse en el carácter emblemático de *april* en la obra del autor de *Cuatro cuartetos*, y, en particular, en el célebre primer verso de *La tierra baldía*: *April is the cruellest month* («Abril es el mes más cruel»)<sup>337</sup>.

Hemos citado ya, en el epígrafe anterior, el verso *a love beneath the stars of the Klondike*, de «Leñador marido» —que significa «un amor bajo las estrellas del Klondike»<sup>338</sup>—, la canción *Stompin' at the Savoy*<sup>339</sup>, cuyo título aparece en «Esa luz profanada» —que se traduce por «bailando en el Savoy»<sup>339</sup>—, y la frase que da título a otro de sus poemas, *All the world will smile again*, cuya traducción se incorpora al propio poema, en el primer verso de su penúltima estrofa: «el mundo volverá a sonreír». Otro título en inglés en la obra de Basilio es *Why not tonight*, «por qué no esta noche», que podría provenir del himno religioso homónimo, compuesto por Elizabeth H. Reed en 1842 y

---

<sup>337</sup> Transcribo el texto original de <http://eliotswasteland.tripod.com>. La traducción es mía.

<sup>338</sup> En la primera edición aparece «*alone* beneath the stars of the Klondike». Emiliano Fernández reconoce que se trata de un error y lo modifica en *Antología poética* (*op. cit.*, p. 23). *Alone* significa «solo»; *a love*, «un amor».

<sup>339</sup> Aunque se trata de un tipo de baile especialmente ajetreado y vigoroso, *Stompin'* es una grafía que refleja la pronunciación laxa del término en el inglés coloquial. La forma correcta del gerundio es *stomping*, pero la *g* final se pierde en el habla cotidiana. Por eso se sustituye por un apóstrofo en la forma escrita.

musicado por J. Calvin Bushey, e inspirado en el Evangelio de Marcos<sup>340</sup>. No sería, en cualquier caso, la única vez en que Basilio recurriera a expresiones inglesas de carácter religioso para titular una de sus composiciones: otro poema suyo se titula *Blessing*, «bendición».

En «Nostalgia loans» se concentran muchos de los términos en inglés, ya no musicales, sino propios del tráfico mercantil, que aparecen en la obra de Basilio, empezando por el propio título, que constituye uno de sus típicos binomios entre lo material y lo inmaterial —más chocante aún que de costumbre, por reunir términos tan alejados entre sí— que sirve para designar uno de los sentimientos predominantes en su poesía: «créditos de nostalgia». En el poema leemos, además, *lady*, «señora», su destinataria innominada, que se despliega en una anáfora, y cuya invocación recuerda la de tantos poemas clásicos y medievales en los que el poeta se dirige a una dama; *trust* —hoy ya aceptado por la RAE, pero palabra extranjera en 1933, cuando fue escrito el poema—, que designa a un grupo de empresas unidas para monopolizar el mercado y controlar los precios en su propio beneficio: «trust de otoño», escribe Basilio, reeditando ese oxímoron de términos comerciales y poéticos que ha inaugurado con «nostalgia loans»; *desk*, que significa «mostrador», «pupitre» o «mesa de despacho», y que alude, obviamente, a la actividad administrativa o empresarial: los hombres «gritan ¡piedad! detrás de cada *desk* o piscina...»; y *paid up*, que se traduce como «pagado», en el sentido de «deuda cancelada»: «*gourmands* (...) / adormilados entre el *capital paid up*, contrabando de Venus». Analizaremos con algún detenimiento este poema en otros epígrafes, y varias de sus opciones léxicas y figuras retóricas serán estudiadas asimismo con detalle a lo largo del trabajo, pero ahora quizá convenga recordar que en «Nostalgia loans» se establece un violento contraste —aunque también un íntimo intercambio— entre las tareas mercantiles y las leyes económicas del capitalismo,

---

<sup>340</sup> El himno dice así: *Oh, do not let the Word depart/ And close thine eyes against the light;/ Poor sinner, harden not your heart,/ Be saved, oh, tonight.// Oh, why not tonight?/ Oh, why not tonight?/ Wilt thou be saved?/ Then, why not tonight?/ Tomorrow's sun may never rise/ To bless your long-deluded sight./ This is the time, oh, then be wise,/ Be saved, oh, tonight.// Our Lord in pity lingers still,/ And will thou thus His love requite?/ Renounce at once thy stubborn will,/ Be saved, oh, tonight.// Our blessed Lord refuses none,/ Who would to Him theirs souls unite;/ Believe on Him, the work is done,/ Be saved, oh, tonight* (transcrito de [www.library.timelesstruths.org/music/oh\\_why\\_not\\_tonight/](http://www.library.timelesstruths.org/music/oh_why_not_tonight/)). («Oh, no permitas que la Palabra se aleje,/ Ni cierres los ojos ante la luz;/ Pobre pecador, no endurezcas el corazón,/ Y sálvate, oh, esta noche.// Oh, ¿por qué no esta noche?/ Oh, ¿por qué no esta noche?/ ¿Te salvarás?/ Entonces, ¿por qué no esta noche?// Puede que mañana no salga el sol/ Para bendecir tus ojos seducidos por el engaño./ Ahora es el momento, oh, sé sabio, pues,/ Y sálvate, oh, esta noche.// Nuestro Señor es misericordioso,/ ¿Y no has de corresponder a su amor?/ Renuncia inmediatamente a tus contumaces deseos,/ Y sálvate, oh, esta noche.// Nuestro Señor Dios no rechaza a nadie/ Cuya alma quiera unirse a Él;/ Cree en Él, y el trabajo habrá acabado,/ Y sálvate, oh, esta noche»; la traducción es mía). En Marcos (13, 35) se lee: «Velad, pues, porque no sabéis cuándo vendrá el dueño de la casa: si a la tarde, a la medianoche, o si al canto del gallo, o al amanecer» (VV. AA., *Sagrada Biblia*, edición de Serafín de Ausejo, Barcelona, Herder, 1981, p. 1221).

por una parte, y la libertad y el mundo de los sentimientos, por otra, quizá como metáfora del propio conflicto individual entre la demanda social, exterior, asociada a la eficacia, y la demanda personal, subjetiva, que reclama poesía. Por último, encontramos el término «dumping» en «Té-conferencia»: «se sueña un imperio de dumping...», y en «Sí, hay un ángel junto a tus senos cuando bailas...», que habla, en otro antitético sintagma, del «dumping de las flores». «Dumping» —otra palabra foránea en los años 30, pero admitida hoy en castellano, como «trust»— designa una práctica comercial consistente en vender productos de primera necesidad a un precio inferior a su coste, para adueñarse del mercado.

Basilio no solo espolvorea anglicismos en sus poemas: también recurre a otros idiomas, como el francés y el latín. Del primero —lengua asimismo del comercio y de la diplomacia en su juventud, y de gran tradición cultural en el mundo— acabamos de mencionar un ejemplo en «Nostalgia loans»: *gourmands*, «amantes de la buena mesa». Más adelante encontramos el verso que cierra «Ordenar el caos de los objetos usados...»: *plus ça change, plus c'est la même chose*, que significa: «cuanto más cambian las cosas, más siguen igual», una máxima coincidente con el axioma de Giuseppe Tomasi di Lampedusa en *El Gatopardo*: hay que cambiarlo todo para que todo siga igual. Se trata, en realidad, de un epigrama del francés Jean-Baptiste Alphonse Karr<sup>341</sup>, consignado en la entrada correspondiente a enero de 1849 de su diario satírico *Las avispas*.

En latín —lengua de la liturgia cristiana, relevante para un poeta católico como Basilio— consta el título de otra pieza, «Ad Occidentem Versus», esto es, «a occidente», «mirando a occidente», «hacia la parte occidental», un significado que le permite jugar con el sentido simbólico tradicional del ocaso en relación con la muerte; y *genius-loci*, en «Té-conferencia»:

Señora,  
a las cinco de la tarde,  
en este té-conferencia presidido por genius-loci  
al que asisten gacelas y generales por última vez,  
es preciso que usted rejuvenezca su vida...

Observamos, de nuevo, el apóstrofe a la dama, ahora en castellano; una «Té-conferencia» que es, probablemente, como sugiere Emiliano Fernández, una adaptación libre al castellano de las

---

<sup>341</sup> Karr (1808-1890) fue crítico, periodista —editor de *Le Figaro*— y novelista, además de diarista.

consuetudinarias *tea-parties* inglesas y americanas, reuniones sociales para tomar el té<sup>342</sup>; y la presencia de los *genius-loci*, esto es, los espíritus guardianes o protectores del lugar, según la mitología romana, aunque en la actualidad la expresión suele referirse solamente a la atmósfera distintiva de ese lugar. Es tentador considerar ese «a las cinco de la tarde» un préstamo del «Llanto por Ignacio Sánchez Mejías», de García Lorca, pero la famosa elegía fue compuesta en 1935, y el poema de Basilio, en 1933. Es una coincidencia que el té se tome en Inglaterra a la misma hora en que empiezan las corridas de toros en España.

#### 4. 2. 2.3 El lenguaje jurídico-mercantil

Como ya sabemos, las vanguardias se afanan por subvertir el vocabulario poético tradicional, trufado de tópicos románticos exacerbados por el simbolismo modernista, y detenido en un registro arcaico y delicuescente. Por ello, alentadas por el futurismo, exaltador de la ciencia y de la máquina, devoto de la tecnología, vuelcan en la poesía una multitud de palabras propias de lenguajes específicos, de jergas científicas o técnicas, a menudo esdrújulas e incomprensibles para el lector común, con las que pretenden desollar la poesía, arrancarle las costras y excrecencias que la repetición de ciertas fórmulas léxicas ha labrado en su piel y, gracias a ese despellejamiento, dotarla otra vez de significado y hacerla apta para comunicar —para establecer— una nueva visión del mundo. Las constantes apelaciones a los deportes y a los medios de transporte o información son dos de esos nuevos registros que embadurnan, hasta el empacho, la novilírica, como la llama Guillermo de Torre. Pero hay muchos otros, y uno de ellos es el preferido de Basilio: el vocabulario propio de la actividad económica, el lenguaje del comercio y del Derecho, que incorpora elementos y connotaciones igualmente extraños para el lector<sup>343</sup>. Hay que recordar, una vez más, que Basilio se crió en una familia de comerciantes, cuyo negocio heredó, y que se pasó la vida atendiendo pedidos, reponiendo artículos, emitiendo y pagando facturas; también estudió Derecho, aunque nunca llegara a ejercer como abogado. No cabe deducir de ello que sintiera un aprecio especial por la mera acumulación de dinero, pese a los antiguos reproches de Luis Álvarez Piñer y a su sentido económico de las transacciones poéticas, como manifiesta él mismo en una carta de diciembre de 1981 a Torrente Ballester:

---

<sup>342</sup> Emiliano Fernández, «Notas a los poemas», en Basilio Fernández, *Antología. 1927-1987*, *op. cit.*, p. 110.

<sup>343</sup> Algún antecedente de este registro particular encontramos en Larrea, hijo de una familia de industriales vascos, y opositor varios años al cuerpo de archiveros. En «Dulce vecino», publicado en *Favorables París Poema*, en 1926, escribe: «materia prima, informe hasta en latencia, donde todas aquellas frustradas posibilidades se albergan sosteniendo su derecho contra el vigente código de la naturaleza...» (*Versión celeste*, *op. cit.*, p. 142).

Aquí en Gijón llevo una vida triste y automática (sin pensamientos ni emociones) como las ovejas. Es lo más parecido a una existencia póstuma (...). Como no tengo el sentido reverencial del dinero (no soy *money-theist*) no me afano en buscarlo pues necesito más bien poco. Así que trabajo lo menos posible y episódicamente<sup>344</sup>.

Sin embargo, parece indudable que este cosmos jurídico-mercantil condicionó determinadas zonas de su cosmovisión y devino un venero simbólico al que recurrió a menudo en su poesía. La presencia de este vocabulario específico resulta especialmente visible en sus primeros poemas, pero no se limita a ellos, sino que se extiende a toda su obra. Tampoco se reduce a producir efectos inesperados, a la busca de la sorpresa, musical o significativa, como suele suceder con las invenciones ultraístas, sino que se endereza a expresar un contraste entre la suciedad y la pureza, indicativo de un desasosiego íntimo e individual —pero también social—, de un desgarramiento existencial entre el mundo exterior y las aspiraciones interiores, entre lo que se ha vivido y lo que no queda más remedio que vivir.

El dinero —el tótem de la economía de libre mercado— aparece mencionado en «Clima nuevo»: «dinero perdido entre mujeres ebrias», donde ya se sugiere el sentido peyorativo del término; y en esta misma composición los ojos de la amada «caen por su peso de almacén flotante». En «Los poderosos centellean en su oro pálido...», la significación del dinero como factor enajenante, como representación de la maldad, no ofrece lugar a dudas: a esos poderosos, que exhuman plata del caos, «no los salva el amor, sino el dinero».

También las monedas representan metonímicamente el dinero. Las encontramos en «Leñador marido», en una estrofa que abunda en referencias mercantiles:

¿Quién borró tu itinerario de brizna en la nieve,  
de jabón de olor falto de timbre, de domicilio y tarifa?  
¿Quién podrá volver los ojos al pasado  
para dejarlos caer como monedas pálidas...?

Basilio le está hablando a Dorothy, la Dorothy MacKail a la que se dedica el poema. La anafóricas interrogaciones expresan la certeza de la desaparición: Dorothy es ya pasado, y en el pasado habitan tanto su recuerdo como el alma del poeta. En cualquier caso, el oro de los poderosos

---

<sup>344</sup> Emiliano Fernández, «Introducción», en Basilio Fernández, *Antología. 1927-1987, op. cit.*, p. 19.

del poema anterior y las monedas que caen de este —en las que quizás haya ecos de la antigua costumbre griega de sellar los ojos de los difuntos con sendas monedas, para pagar a Caronte, el barquero que había de transportar sus almas al inframundo, cruzando el río Leteo— coinciden en la palidez. En una imagen muy creacionista, el borrarse de sus huellas se identifica con la pérdida de un envío comercial, de «jabón de olor» —como se denominaba antiguamente al jabón de tocador, empleado para lavarse las manos, distinto del jabón *lagarto*, que se usaba para lavar la ropa en el río—, que no llega a su destinatario por falta «de timbre, de domicilio y tarifa», y cuya aromática presencia reproduce acaso la similitud del primer dístico: borró-jabón-olor.

En «Hombre erguido», «viejos huéspedes con semblante de olvido/ (...) traen en su cabeza un sueño cobarde pagado con monedas». Estos versos, situados en un contexto de violencia y desolación —que será objeto de una consideración detallada más adelante, al hablar de las armas en la poesía de Basilio—, proporcionan una nueva lectura negativa del dinero, que explica los desvaríos y olvidos de los hombres. En esta descripción del dinero como fuente del mal o alejamiento del bien resuenan, posiblemente, ecos del Judas bíblico, que ve retribuida su traición a Jesús con treinta monedas de plata.

En «Victoria» (1933), la antítesis entre dinero y vida, o entre dinero y amor, se desprende con claridad de su primera estrofa, y su impacto estético se refuerza mediante sucesivos zeugmas: «toda mi vida vuelve a ser el árbol enajenado/ que cambia sus hojas por monedas/ y su tronco por una torre de seda pálida». Los elementos vegetales, por los que corre la savia, esto es, la vida —árbol, hojas, tronco—, se contraponen a los minerales, artificiosos e inertes —monedas, torre, seda—, que representan la falsedad y la muerte. No obstante, y siguiendo el procedimiento paradójico habitual en Basilio, entre aquellos elementos naturales que representan la vida se esconde la muerte: «¿Qué late entre las flores,/ qué en el mar apacible...?», se pregunta retóricamente el poeta al principio de la cuarta estrofa. Y en la primera de esas interrogaciones resuena el *latet anguis in herba* virgiliano: la serpiente late entre la hierba<sup>345</sup>, esto es, el mal está en cualquier parte, sobre todo en los lugares más hermosos. Es importante, en la cosificación que realiza Basilio, el adjetivo «enajenado» que asigna al árbol, metáfora del yo: fuera de sí, ajeno a sí, mentira de sí; y también esa palidez con la que vuelve a calificar algo relativo o próximo al dinero, que remite a una claridad funeral, a una ausencia de energía o vigor, emparentada con la muerte. Sin embargo, y singularmente, los motivos se invierten, como hace con frecuencia Basilio, en los versos finales del poema, donde el poeta quiere descubrir

---

<sup>345</sup> Garcilaso de la Vega utiliza este tópico en su égloga III: «Eurídice, en el blanco pie mordida/ de la pequeña sierpe ponzoñosa,/ entre la hierba y flores escondida» (*Poesías castellanas completas, op. cit.*, p. 198).



«ese árbol de veleidad que me ampara,/ esas monedas que de tarde en tarde llueven,/ esa torre de seda pálida que me nutre»: el amparo —de la veleidad: de lo incierto, de la aventura—, la lluvia —fecundante, dadora de vida— y el alimento provienen de lo inicialmente denostado, y dan al sujeto lírico un nuevo entusiasmo, una nueva proyección. Esta inversión simbólica se produce también en «All the world will smile again», en el cual se ansía un mundo en el que «se ofrezcan a Dios árboles tiernos/ y dólares de oro» y las armas resplandecientes se oxidan «en los desvanes de la aurora». Árboles y monedas se equiparan aquí, significando un mismo brotar feliz, un idéntico renacimiento.

Por fin, en «Careo en la soledad» se vuelve al sentido oscuro del dinero, y el protagonista del poema ve «el gris de las limosnas distribuidas,/ las ollas rotas donde las monedas congelan su cara y su cruz». Limosnas y mendigos —antes han aparecido, precisamente, en «Leñador marido»: «extenuados en la niebla como mendigos...»— contribuyen a cincelar ese significado ominoso, y dibujan un espacio ceniciento, quebrado, gélido —aunado, otra vez, por la similitud: «limosnas», «ollas», «rotas», que luego se prolonga en «rosas» e «insidiosa»—, en cuyo centro se sitúa su maldad.

Sin embargo, la principal metáfora de la corrupción espiritual del hombre, permanentemente denunciada por Basilio, no es tanto el dinero como una de las prácticas a que da pie. Se trata de la usura, que se define, en el lenguaje común, como el interés que se paga por un contrato de préstamo, y, especialmente, el interés excesivo, pero que, en la poesía de Basilio, adquiere una dimensión metafórica superior y un contenido existencial: representa lo contrario al amor, y no se ciñe a su fase creacionista, sino que, como los anteriores, se expande por toda su obra, con especial incidencia en sus poemas finales. La importancia de su presencia en la obra basiliana ya fue señalada por Jordi Doce en la nota con la que saludó la aparición de *Poemas (1927-1987)*:

Un término se repite con asiduidad en las últimas páginas del libro: *usura*. Usura que en los poemas de los años 1982-83 posee la textura física de un territorio del que Basilio Fernández no puede por más que sentirse ajeno, pero que además describe, inventaría y denuncia, no con pasión de amante o enemigo, mas con la asepsia del cirujano. Usura que le lleva a creer en «la belleza equivocada/ de mirar la lluvia/ mientras sueño con mis estadísticas/ y el tiempo me impulsa/ más allá de los accidentes imprevistos», o a dejar pasar los días mientras se amontonan, lejanos e intactos, los poemas<sup>346</sup>.

---

<sup>346</sup> Jordi Doce, «El resumen de los 60 años de actividad creativa de Basilio Fernández», *La Voz de Asturias*, 27 de junio de 1991.

Aunque es muy posible que Basilio se viera influido por la tradicional execración cristiana de la usura —que se remonta a las Sagradas Escrituras, con Isaías, Ezequiel y Juan el Bautista, pero que alcanza su apogeo en la Edad Media, cuando el préstamo con interés era no solo un delito, sino un pecado más horrendo que la prostitución—, es inexcusable, en este punto, referirnos a la figura de Ezra Pound, que hizo de la usura uno de los principales asuntos de su pensamiento político, manifestado en algunos de sus ensayos y en las tristemente famosas alocuciones en la radio de la Italia fascista durante la Segunda Guerra Mundial<sup>347</sup>, y también uno de los temas recurrentes de su poesía, como demuestran sus *Cantos* y particularmente la serie titulada «Quinta Década, XLII-LI», a la que pertenece su no menos célebre letanía «Con usura», que hace el n.º XLV. La usura es, para Pound, un cáncer social que resulta imprescindible extirpar, una sangría especulativa que arrebató recursos a casi todos y rinde beneficios, sin otro sostén que el propio dinero, a una exigua minoría. Al final del poema, en una *nota bene*, Pound la define como el «gravamen por el uso del poder adquisitivo, impuesto sin relación a la producción, a veces sin relación a las posibilidades de la producción»<sup>348</sup>. En su opinión, cualquier gobierno digno de ese nombre puede pagar dividendos a sus ciudadanos en vez de recabar impuestos. «Con usura», dice el poeta, «el hombre no puede tener casa de buena piedra» ni «paraísos pintados en los muros de su iglesia»; «con usura» el pan es «de harapos viejos», «seco como el papel»; la usura es un «pecado contra natura», «un ántrax» que «mella la aguja en las manos de la muchacha/ y detiene la pericia del que hila»; y la usura —y esta coincidencia es muy significativa, por cuanto el poeta americano utiliza un verbo capital en el cosmos léxico-metafórico de Basilio— «oxida el cincel/ Oxida el oficio y artesano/ Roe los hilos del telar», «asesina al niño en las entrañas/ Impide al joven cortejar a su amada/ (...) yace/ entre la joven desposada y su marido». La conclusión del poema no puede ser más macabra: «Se sientan cadáveres al banquete/ a petición de la usura»<sup>349</sup>. También para Pound, como para Basilio, tal como acreditan estos breves ejemplos, se establece una agria dicotomía entre usura y amor, una antítesis polémica entre conformidad y desacuerdo con la naturaleza, entre lo que reconcilia al hombre con su intimidad y lo que lo arranca de ella. La usura no es, pues, solo un rasgo patológico de la sociedad

---

<sup>347</sup> Por estas violentas soflamas anticapitalistas, antidemocráticas y antisemitas, emitidas en Radio Roma entre 1941 y 1943, en las que exaltaba a Hitler y a Mussolini, increpaba a los judíos y denostaba a su propio país, fue detenido en 1945, como criminal de guerra, y recluido en una prisión militar norteamericana cerca de Pisa, donde pasó 25 días encerrado en una jaula situada en el patio, en la que se cree que empezó a componer los *Cantos pisanos*. Luego fue juzgado por alta traición en los Estados Unidos y declarado loco. Ingresó en 1946 en el hospital psiquiátrico de Saint Elizabeth, del que no salió hasta 1958. Se trasladó entonces a Venecia, donde murió en 1972.

<sup>348</sup> Ezra Pound, *Cantares completos, op. cit.*, tomo I, p. 841.

<sup>349</sup> Todas las citas, *ibid.*, pp. 837-841.

occidental, sino la negación de todo sentimiento altruista y, en particular, del amor humano: en la maligna inmaterialidad de la usura se pervierte lo material y disuelve lo excelso<sup>350</sup>.

Volviendo a la poesía de Basilio, los poderosos que «centellean en su oro pálido...», en el poema homónimo, «claman, chapotean/ en la soledad,/ viven en lo hueco del mundo./ Ya les ha cicatrizado la herida intemporal de la usura».

Así pues, el mundo está vacío, la soledad es una ciénaga y la usura, un desgarró, pero un desgarró clausurado, que ya no supura. En un poema escrito poco después, esos poderosos se identifican con «degenerados morales...», y así se titula el poema, «Los degenerados morales...». Son, aquí, unos «incorruptibles de delicadas maneras», unos «exquisitos de la usura/ [que] exigen a veces muy poca luna para morir de amor», versos en los que la perversión se asocia con la delicadeza, y se acumulan los grupos aliterativos y simlicadentes: «degenerados» y «de delicadas», «exquisitos» y «exigen», «usura» y «luna», «morir» y «amor», entre los que cabe destacar el tercero, «usura» y «luna», que establece un paralelismo, cromático y funeral, entre ambos símbolos. En los poemas del tramo último de su producción, Basilio prima la dicción desnuda frente a los oropeles sonoros. Su palabra, rasposa, desengañada, se impone sobre todo cauce musical, aunque, como en estos versos, asomen leves correspondencias, que dan cuenta del profundo anclaje del poeta en la cultura de la forma: así, las insistencias silábicas del pasaje, que son insistencias psicológicas, obsesiones corporeizadas en sonidos. En esta misma composición se abunda en la caracterización de esos degenerados como agentes económicos: «Nadie los reconoce con el plumaje de la vanagloria/ ni como proveedores de la real casa/ ni como contribuyentes al erario público».

Pero el anterior no es el único poema en el que Basilio utiliza este motivo. En «Hay días de felicidad a la medida...», «trepa la hiedra del ocio resignado,/ se tambalea la usura, se reprime la vida»: se acumulan las imágenes de angustia y opresión, asociadas con ruinas y derrumbamientos. Y «En el viejo soliloquio de la desventura...» realiza una compleja caracterización del sujeto lírico:

Los que vivimos al margen  
de las constelaciones definidas,  
al amparo de los culpables de la usura  
y del número áureo,

---

<sup>350</sup> Así lo sostiene Miguel Alvarado Borgoño, «Apuntes sobre amor y usura en los cánticos de Ezra Pound», *Revista Faro-Estudios*, Universidad de Playa Ancha (Valparaíso), año 5, n° 9, 1r semestre de 2009, trabajo al que me remito para una estudio más detallado de la cuestión.

nunca sabremos rastrear las cuatro esquinas del abandono,  
las lindes del futuro  
cargadas de símbolos incoherentes.

El yo que nos habla se sitúa, por una parte, fuera de «las constelaciones definidas», esto es, allende los espacios astrales, excluidos de su urdimbre y su fulgor, en la oscuridad; y, por otra, bajo la protección de los usureros y del «número áureo». Es este un guarismo irracional, descubierto por los matemáticos griegos, que se define, no como una unidad, sino como una relación entre los segmentos de una recta, según la cual la línea entera es al segmento mayor como este es al menor. En virtud de esta relación proporcional, que lo convierte en un modelo de equilibrio y armonía, un paradigma de la belleza, el número áureo no ha sido solo un concepto algebraico, sino que ha tenido amplias repercusiones en el arte, el misticismo, el pensamiento y, en general, la cultura de Occidente. En el poema de Basilio, conforma una dualidad paradójica, puesto que se integra en la misma imagen, y hasta en el mismo sintagma, que la usura, expresión de la explotación y la maldad. Comparte con ella la condición matemática y técnica —sería, pues, otro ejemplo de la propensión creacionista a incorporar términos derivados de saberes específicos— y la oscura presencia de la *u*, a menudo tónica —«usura», «número», prolongada en los adyacentes «nunca» y «futuro»—, en una sutil recurrencia de fonemas nasales y vibrantes, y, en todo caso, una naturaleza articulada, herméticamente estructurada, derivada de un metódico razonamiento social, aunque aquella sirva para la explotación y este, para la satisfacción estética. El poeta se define, pues, como alguien sujeto al bien y el mal, a la enajenación y la belleza, a las tinieblas y al oro; y se considera perdido: admite su incapacidad para reconocer tanto su espacio actual, ese «abandono» en el que vive, como su espacio futuro —a ambos de los cuales otorga presencia física mediante las metáforas locativas, que determinan una frontera, una imposibilidad: «las esquinas del abandono» y «las lindes del futuro»—, aunque los dos estén sembrados de «símbolos incoherentes», una de sus características alusiones, probablemente, a su labor poética, a su escritura simbolizadora, esto es, sublimadora, sin racionalidad y sin esperanza. La ignorancia del poeta es, ciertamente, grande: articulada mediante anáforas y poliptotos, se reconoce en los dos versos que empiezan: «nunca sabremos...» y en los dos, siguientes, en que «nadie sabe (...)/ ni lo sabe tampoco el pescador». De hecho, este sintagma, «nadie sabe», se repite hasta cuatro veces a lo largo de la obra de Basilio, atestiguando su convicción de que el desconcierto existencial no es solo suyo, personal, sino también de todos.

La usura aparece, en fin, en los dos últimos poemas escritos por Basilio, «Atrapado en el mundo de las habladurías...» y «Vivo fluir bajo reiteraciones...». En este se habla de «la usura de la voz». Y el primero empieza así:

Atrapado en el mundo de las habladurías,  
agazapado en la usura de la pereza,  
un profundo oleaje de desamor  
va aflorando en mí  
frente a unos deseos más bien pobres.

Puede entenderse «la usura de la pereza» como el secuestro de la generosidad y el placer, la anulación de cuanto no se halla vinculado al trabajo y a su esclavitud sin contenido. El pasaje transmite una sensación de claustrofobia: el yo lírico está «atrapado» en un entorno social que prima la cháchara o el rumor sin fundamento —la vaciedad— y escondido en la privación del placer, arrebujaado en el espacio que este ha dejado, consciente de su existencia y también de su desaparición. El desamor es la consecuencia de esta negación existencial. Y la apatía de ese yo carente de voluntad, de afirmación desiderativa, es incapaz de frenar su aparición, como si una gran avenida de dolor no encontrara diques que contuvieran su expansión.

Junto al dinero, en sus diversas manifestaciones, y a la usura, aparecen en la poesía de Basilio muchas otras referencias económicas. Basilio menciona las fábricas en tres poemas: «Testigo», «La mano que pierde» y «Hombre erguido», muy cercanos entre sí en el tiempo. En todos comparten un mismo sentido opresivo, en el que se mezclan la angustia existencial y los presagios bélicos: el primero habla de «mi frente golpeada contra quicios y fábricas»; el segundo afirma que «en mi vida hay algo de territorio oscurecido/ y abril de fábricas, algo cierra las puertas y huye...»; y el tercero, que «se oyen cantos de guerra/ la débil respiración (...)/ del que escupe contra las tapias de las fábricas...», en el cual reverbera también la denuncia o el malestar por el activismo proletario. «Testigo» habla también de «despidos frágiles» y de una «voz de bodega», imágenes en las que parecen resonar ingratas realidades laborales y elementos del propio negocio en el que se desarrollaba la vida de Basilio. «La mano que pierde» incluye asimismo una alusión a las aduanas, trasladando así a la poesía uno de los elementos más conflictivos en el comercio internacional —generador de numerosos conflictos, incluso armados, que pretendían eliminar por la fuerza los gravámenes arancelarios y todas las dificultades de acceso a los mercados exteriores— del siglo XIX y primera mitad del XX: «la mano (...) explora las doloridas aduanas de la música», una imagen en la que se funden lo corporal y lo institucional, aunados por lo sensible: por el dolor y la música. Las restricciones aduaneras al libre comercio afloran con claridad, aunque poéticamente transformadas en una nueva imagen corporal y cósmica, en «Té-conferencia», donde se consigna «el fracaso de Francia,/ (...) estrangulada por aduanas blanquísimas/ que se oponen al intercambio de nuestras

nebulosas». Las restricciones a la circulación sin trabas de bienes y servicios, uno de los postulados esenciales del capitalismo moderno, y un principio irrenunciable de las burguesías fabriles más dinámicas, nacidas al calor de la segunda revolución industrial, se hallan también en la base del dumping, una práctica a la que hemos hecho referencia en el epígrafe dedicado a los anglicismos de Basilio, y que también aparece en los *Cantos* de Pound, concretamente en el n.º LXXIV, donde leemos: «y se metieron al dumping para perturbar las aguas/ en el infierno de los usureros/ todo lo cual lleva a las celdas de la muerte...»<sup>351</sup>.

Es revelador que en los primeros poemas de Basilio encontremos muchas expresiones relacionadas con la actividad económica. En «Última hora», por ejemplo, «todos los lápices trabajan por la prosperidad nacional» y los paisajes están «ateridos por la honradez de sus pagos»; incluso en la última estrofa se habla de espías «que se purifican espontáneamente/ en los países de bases paralelas». En «Pepita de fruta» sabemos de la «publicidad de la fuga», un concepto —el de publicidad, esencial en la economía de mercado— que volverá a aparecer en una de sus composiciones finales, «Sin concebir el orden, sin perspectivas propias...»: «un círculo de espuma/ se rompe a veces igual que recuerdos publicitarios...». En «Limbo», la nieve «anuncia el saldo increíble/ de tus idilios de loza». En «El soneto que fue a medias», un banderín «subasta» a un gato. En «Tránsito», el poeta pide a la destinataria del poema que le deje «apacentar tu caricia de puente/ en el tanto por cierto de serrín de la brisa», y luego habla de «viajes de ida y vuelta». En «Bellísima de estío», Basilio pide a la amada: «alista tu materia prima para las talas de amor». Y quizá en las alusiones a la harina que hallamos en «Limbo» y «El soneto que fue a medias» haya un eco inconsciente del negocio de alimentación y cereales al que se dedicaban su familia y él mismo. En todos los casos, la terminología económica se mezcla con el léxico amoroso o se sume sin disonancia en el flujo metafórico, siempre plástico y colorista, dibujando una nueva y anómala realidad, construida con materiales que no suelen adyacer.

Las alusiones se vuelven, si cabe, más radicales y minuciosas, más identificables, en los poemas de *Solitude, optional april* y en la obra posterior de Basilio. Ya hemos visto también ese «jabón de olor falto de timbre, de domicilio y tarifa», de «Leñador marido». Luego encontramos, en «Europa ante el otoño», «la agricultura dispuesta a las miradas» y «nuevos hoteles [que] abren sus puertas al unísono/ y rebosan ese fruto de clientes perdidos en la nieve». En ambos casos, lo que se extravía —el jabón y los clientes— lo hace en la nieve. En «Té-conferencia», un personaje va «de tiendas por la historia», y esa actividad tan propiamente burguesa, ir de compras, vuelve a aparecer

---

<sup>351</sup> Ezra Pound, *Cantares completos*, *op. cit.*, tomo III, p. 1913.

en «Alba», como hemos comprobado ya, referida a algo tan poco burgués como el amanecer: «Alba, si vas de tiendas o de tenis...».

En «Careo en la soledad», encontramos que se reclaman «inversiones en seguros de sueños», con la acostumbrada conciliación de elementos no solo disímiles, sino racionalmente irreconciliables, aunque sí compactados por el polisigma: «inversiones en seguros de sueños». En «Ordenar el caos de los objetos usados...», se aúnan igualmente en un solo verso «dos cantos de cisne» y «la especulación inmobiliaria», lo que dibuja un conjunto irónico y deforme, superposición del trazo romántico y del feísmo contemporáneo. En «Todo lo que se expresa...», Basilio alude a «la actividad mercantil/ del que negocia», aunque entre sintagmas que reblandecen, hasta derretir, sus inequívocos perfiles denotativos: «granizo torturado por la actividad mercantil/ del que negocia/ solamente en júbilo de rosas sin horóscopo». En «Te he buscado en el abismo de cualquier fracaso...», las premoniciones «lanzan sus venablos de hojas de números», una imagen en la que acaso se proyecte su propia cotidianidad con los libros contables, y que se suma a otras, del mismo poema, que subrayan la naturaleza intelectual de lo descrito: «vigente como un orden lógico» y «reducido a fórmulas abstractas». No es extraño, por otra parte, que en «El 28 de julio de un año sin gloria...», un poema de reconocibles tintes autobiográficos, abunden las referencias a los negocios familiares y un léxico de connotaciones jurídicas: el yo lírico no ha necesitado «testigos para la emancipación al menudeo» y «sin transacciones ni pretextos» ha rechazado determinadas atmósferas, determinadas tentaciones, aunque arrastre la condena de «firmar pactos de inactividad con maniqués sibilinos»; unos maniqués que, por cierto, vuelven a aparecer en «Victoria» (1932) y en «Poema a Carmen por dentro», y que también Juan Larrea menciona en «Una debilidad por la luz»: «Señor/ contrátanos como maniqués de tus lágrimas»<sup>352</sup>. Todo ello, como se verá cuando analicemos los poemas desde la perspectiva de su tensión existencial, expresa una disociación, una pelea interior, que da cuenta de una percepción escindida del mundo y de la catarsis que para Basilio supone la poesía<sup>353</sup>.

---

<sup>352</sup> Juan Larrea, *Versión celeste*, *op. cit.*, p. 107; traducción de Gerardo Diego, que lo incluyó en sus antologías de 1932 y 1934 con el título de «Un débil para la luz».

<sup>353</sup> Emilio Alarcos Llorach avanza esta lectura existencial en su comentario al principio de «El 28 de julio de un año sin gloria...»: «Por debajo de la dificultad de las expresiones, se aprecian referencias claras: el mundo es *la extrañeza*; el poeta —el hombre— está solo y *no espera visitas*; no requiere *testigos para la emancipación al menudeo*; por fuerza del destino, niega lo que es, inútil para los demás, simples *maniqués sibilinos*. El poeta es un hombre aislado, con toda la maldición de ser hombre encima; y de ella se emancipa escribiendo al menudeo y sin testigos» («Presentación de Basilio Fernández», *op. cit.*, p. 134). Esta última apreciación reconoce la importancia —el carácter balsámico o redentor— de la actividad poética en la propia poesía de Basilio.

No son estos los únicos ejemplos que podemos aportar: Basilio habla también de «rentistas», en «Prisa de primavera»; de «tuerca adelgazada por el uso desmesurado», en «Esa luz profanada»; de «bancarrota», en «Bruscamente es notoria la tristeza de las calles mudas...»; de «plutócratas», en «En el viejo soliloquio de la desventura...»; de «tiempos (...) legales», en «Sobre la insidia cómodamente extrema...»; de algo que se extiende «a título provisional», en «Viejo parque»; de «plusvalías», en «Mira cómo se entristece...»; de «trabajos mal remunerados», en «Una pasión golpeada»; y puede que «riesgos mal calculados», en «Atrapado en el mundo de las habladurías...», sea asimismo una alusión a la determinación de riesgos empresarial o actuarial. Sin embargo, no hay que olvidar que todas estas palabras aparecen enlazadas con otras, distantes u opuestas, que las espiritualizan o, en un sentido lato, reblandecen su monosemia: así, la tuerca adelgazada es una metáfora del amor, y una rosa envejecida, el *souvenir* de la bancarrota; los plutócratas nos acosan con símbolos absurdos; los tiempos, legales e infortunados, son viejas alcancías por cuyas ranuras el mar introduce sus crustáceos; lo que se extiende a título provisional, «por la diafanidad de la maleza», son las imprecisiones de un parque; las plusvalías golpean a los párpados; y un ejemplo de esos trabajos mal pagados consiste en «pesar el ocio en la balanza del desdén».

Pero es, sin duda, «Nostalgia loans» el poema que más claramente concentra los elementos de la imaginería jurídico-mercantil de Basilio. Hay en él una constante remisión al mundo del capitalismo, con la que se entrelaza una no menos constante apelación amorosa: así, el impulso erótico llueve sobre las prosaicas referencias económicas, fecundando sus entrañas grises, y dotando a sus mecanismos impersonales y monocordes de una intensa vibración sentimental. Aparecen, pues, jirones de otros mundos, reivindicaciones emocionales y críticas, protestas o lamentos que invitan a pensar en otra forma de hacer, en otra forma de sentir. Basilio rocía el poema de alusiones ajenas a lo maquinal, de realidades físicas o espirituales que no comparten su inanidad: el amor, el sueño, el olvido, la nostalgia, la sangre, el beso, la brevedad de la vida, los ángeles, la felicidad. Entre ambos polos significativos, plasmados en vocabularios indisimulados, cuya rotundidad hace que el poema cruja, se establece una tensión poderosa —entre naturaleza y negocio, entre pureza y violencia— que descarga su voltaje a cada verso, y que no se resuelve con su conclusión. La primera estrofa dice así:

*Lady*, si amamos estas hojas secas, presurosas,  
desgajadas del *Chase Bank*, como del árbol más puro,  
si soñamos estas hilaturas heladas, o espigas de olvido  
que el registrador automático pliega al anochecer,  
veremos cómo nuestra vida se hace adorable  
y se eleva sobre esta tierra fría, fértil, mutilada.



Las hojas secas son un tópico típicamente basiliano, representativo de la caída y la muerte, como analizaremos más adelante. Amor y muerte, pues, se constituyen en el binomio predominante, como en tanta poesía existencial, tras el apóstrofe inicial a la «señora» con el que Basilio imita —y, a la vez, parodia— los poemas clásicos dirigidos a la dama. Las hojas y el árbol, no obstante, se identifican con el *Chase Bank*, que es, probablemente, el *Chase National Bank*, o «Banco Rockefeller», la institución financiera más importante del mundo en su tiempo, y epítome del capitalismo moderno. Tras esta imbricación inesperada, llega otra: se sueñan hilaturas «o espigas de olvido/ que el registrador automático pliega al anochecer...». Las hilaturas y las espigas aluden a la producción textil y cerealística, respectivamente, dos de los sectores económicos más pujantes en los países avanzados del primer tercio del siglo XX. A las primeras encontramos otra alusión similar en «Té-conferencia», donde consta: «espero que esas lanas de Australia/ no existan solamente como sueño de épocas vividas,/ sino como porvenir al borde de la luz venidera». El país oceánico era —y sigue siendo— uno de los principales productores mundiales de lana, y, por lo tanto, de hilo, gracias su enorme cabaña ovina, y su aparición se envuelve en sueño, como en «Nostalg loans»; y, también como en este, se proyecta hacia el futuro: la vida, amable, se sobrepondrá a la destrucción de la tierra, que se cifra en su explotación productiva, en su fertilidad aniquiladora. Se funden, pues, la realidad y el sueño, la materia y el olvido, la creación y la destrucción, como acaban de hacerlo el amor y la muerte.

Dice la segunda estrofa:

Mirad las cicatrices,  
os hemos ayudado a sostener esta arena sedienta,  
que sangra por sus flancos un río de tinta azul todas las tardes,  
os hemos anunciado las cosechas de amor  
y las llanuras habitadas de blanquísimos sueños.

De nuevo vuelven a trabarse los elementos amorosos e industriales: la sed, la sangre, las cicatrices revelan el impulso corporal, el sostenimiento lacerado de la vida; una vida que supura tinta, esto es, palabra, escritura. Dispuestos anafóricamente —«os hemos...»— y apoyados en sendas personificaciones, el amor se funde con las cosechas en un mismo sintagma, y los sueños con las llanuras donde pastan las reses, más aún, esos sueños, «blanquísimos», pueden ser las ovejas mismas.

En la tercera estrofa, la suma de las pasiones —«Tú y yo. Todos»— supone una aceleración, una reviviscencia de lo apagado y borroso: la niebla, el runrún de las calculadoras, el transporte del ganado —el cual comporta una mención de las entonces primeras potencias productoras de carne—, el otoño, el frío y el olvido. La contraposición se individualiza aquí en la elemental materialidad de los animales —sus órganos, sus ruidos, su latir— y la actividad inane de las empresas: otoñales, mates, frías. El dinero, en efecto, ahoga la vida, o, en un sentido más amplio, las convenciones humanas sofocan a la naturaleza:

Sí. Tú y yo. Todos. Entre la niebla  
junto al interminable fragor de las calculadoras,  
hemos acelerado un poco el transporte de ese ganado,  
de esas vacas que braman horizontes de Australia y Argentina,  
y que este trust de otoño negocia sin resplandor,  
fríamente, olvidando sus ojos, su mansedumbre y su piel.

Sostiene después el poeta que no se pueden cerrar las puertas

...a este río de oro que rueda por los cheques  
y arrastra naranjas podridas bajo la luna,  
cereales, hombres de color que estrangularon su pasado,  
tal vez por besar unos labios de un apagado rojo frío,  
sin pensar que la vida es una túnica efímera  
que se divide a un solo golpe de cimitarra.

El mundo se describe ahora como un flujo torrencial de dinero y mercancías: frutas, grano —antes «espigas» y «cosechas»— y hasta esclavos, sin futuro, sin vida, como sugieren el tercer verso y las menciones de la túnica y la cimitarra —los árabes fueron unos grandes traficantes de negros— de los dos últimos. Todos estos elementos, que trasminan violencia y enajenación, aparecen sumidos en un magma natural, impregnados por fuerzas y realidades que los corporeizan, traspasados por un amor que no siempre sale vencedor de la pelea: las naranjas se pudren a la luz de la luna, los seres sometidos quieren besar unos labios exangües, el rojo brilla pero decae, la espada rasga la tela; y el fragor del río inicial, ese caudal de vida y destrucción, se proyecta en la demorada aliteración de /r/: «río de oro que rueda», «arrastra naranjas podridas», «cereales», «hombres de color».

Tampoco es posible, señala Basilio en la siguiente estrofa,

...olvidar las melancólicas palomas  
troteadas dulcemente por buscadores de oro,  
por esos hombres que entre los hielos ven resurgir palmeras  
y que gritan ¡piedad! detrás de cada *deske* o piscina  
ante el espejismo que se evade con ala de ángel.

La oposición resulta aquí aún más clara: los buscadores de oro, protagonistas del frenesí a que conduce la persecución de la riqueza, abaten a las palomas, símbolo de la paz. La violencia de las cimitarras se prolonga aquí en la de los disparos, y en esa pugna que viven los hombres entre la aridez del hielo —y del desierto— y el renacer de los árboles, y que reflejan gritando algo que solo se grita en situaciones de guerra, cuando se encuentran, en realidad, en un despacho o un lugar de ocio.

La penúltima estrofa supone una caótica descripción de un mundo actual sometido a los caprichos y exigencias de sus señores:

*Lady*, toda esta organización no es más que un redil  
de tiernos lobos de confección o corderos ociosos,  
de *gourmands* que piden arena seca y soledad  
o bien golosinas de pastel de manzana,  
adormilados entre el capital *paid up*, contrabando de Venus.

Prevalece la mezcolanza, la superposición de atributos, la paradoja: el redil de corderos — que producen la lana destinada a la confección, antes representada por las «hilaturas»— ha sido invadido por sus antagonistas seculares, los lobos, que son, con audaz oxímoron, tiernos, como antes los buscadores de oro tiroteaban «dulcemente» a los pájaros. (No ha de sorprender esta virulencia paradójica: la ternura y la dulzura son dos de los conceptos predilectos de Basilio para la construcción de sus antítesis. Así, son tiernos los terremotos, el Klondike, las hormigas, las tormentas, los asesinos, el escarnio y la mentira; y son dulces los disparos, los esqueletos, los fraudes y los naufragios). Por su parte, la organización, que, con indeterminación kafkiana, parece ocuparlo todo, fabricarlo todo, cuenta, no obstante, entre sus medios de producción con animales «ociosos» y sibaritas improductivos, que aspiran a las exquisiteces que les permite su rango —el pastel de manzana es un producto típicamente anglosajón: ingleses y norteamericanos eran los grandes comerciantes de la época— o a su contrario, la soledad y la muerte, representada por esa similitud «arena seca» de la que ningún sabor ni alimento puede salir, y que seestean en una suerte de tierra de nadie, o de todos, porque la conforman las deudas y el amor, el contrabando y el amor.

El mestizaje de los negocios y la vida prosigue en la estrofa final con una intensidad superior: la dirección florece y, en el tercer verso, se alternan los elementos de uno y otro campo léxico: las frutas y los tornillos, metonimias de lo producido, y los cabellos y las briznas, de lo nacido espontáneamente. El pasado se ha sacrificado —«reliquia quemada...»— y todo se proyecta, no sin ironía, en un futuro feliz hacia el que se cabalga a lomos de las leyes financieras, que simbolizan los bancos enumerados en el penúltimo verso: los japoneses Nomura y Yokohama, y, otra vez, el *Chase Bank*, y cuyo galopar irrefrenable reproduce la aliteración del fonema /k/: «cada día», «cada fruta, cada cabello, cada tornillo», «cantan», «reliquia quemada», «holocausto». Los «créditos de nostalgia» del verso final —que, como hemos dicho, dan título, en inglés, al poema— constituyen el último abrazo entre ambos mundos, la postrera manifestación de su lucha y su hibridación:

Sin embargo, cada día  
una dirección florida aparece,  
cada fruta, cada cabello, cada tornillo o brizna,  
cantan el entusiasmo de ser estribo del porvenir  
o reliquia quemada en holocausto de la felicidad que llega  
al Yokohama, al Nomura y al *Chase Bank*,  
que ofrecen nuevos créditos de nostalgia al mundo.

#### 4. 2. 3 Una nota sobre métrica

También, junto al verso libre y las técnicas compositivas del creacionismo, partidarios de la máxima flexibilidad creativa, Basilio gusta de introducir elementos que acrediten su conocimiento y su agrado por los clásicos, y de practicar formas poéticas convencionales. Es indudable, también en este aspecto, la influencia de Gerardo Diego, que mantuvo siempre esa doble atención en su poesía: por lo imaginativo y lo tradicional, por la poesía rompedora y la poesía consolidada, por los clásicos y los modernos. Él lo explicó con la célebre teoría de la bodega y la azotea, expuesta inicialmente en el texto introductorio de los dos poemas que, agrupados bajo ese título, «Bodega y azotea», publicó en el nº 1 de *Favorables París Poema*, de 1 de julio de 1926: Diego consideraba igualmente válidas a la poesía tradicional, que albergaba en la *bodega* del edificio poético, cerca de sus cimientos, «impura, interpretativa e interpretable, literaria», y a la poesía de vanguardia, habitante de su *azotea*, en las lindes del vuelo, imaginativa y libérrima, «pura o creada y creadora»; ambas eran, para él, «humanas y

poéticas» por igual<sup>354</sup>. Basilio compartió esta visión, que está presente en los numerosos homenajes a la poesía clásica española presentes en su obra, como veremos; en numerosos giros expresivos, algunos de los cuales acabamos de examinar; y en su cultivo de la métrica, como comprobaremos a continuación, pero no la ejercitó como hiciera Diego. Es decir, en este la poesía creacionista y la poesía de inspiración clásica no se mezclan, salvo, precisamente, en el *atrezzo* métrico, como demuestra la *Fábula de Equis y Zeda*, compuesta en octavas reales. Su producción se bifurca, y permanece bifurcada hasta el final: es o creada o clásica. En Basilio, en cambio, el creacionismo nunca cesa: puro, o permeado de existencialismo, se mantiene activo e incólume a lo largo de medio siglo. No hay en su obra composiciones figurativas, racionales, acomodadas a la tradición, frente a las cuales se despliegan otras, quebradas, fantasiosas y contemporáneas, como sí sucede en Gerardo Diego. En esta unidad esencial, no obstante, sí reconocemos los mecanismos de composición aprendidos en una lectura constante de los clásicos, inducida por su maestro y continuada toda su vida, que le llevan a practicar diversos poemas estróficos y a escandir sus versos según los cánones establecidos por la tradición.

En cuanto a los primeros, Basilio escribe décimas —como Gerardo Diego, que escribió un libro entero, *Vía crucis*, con esta forma estrófica, y como Luis Álvarez Piñer, que firma «Las décimas del molino»—, romances y, sobre todo, sonetos. Aunque cuatro de los poemas incluidos en *Canciones a María Luisa* reciben el nombre de «canciones», no se corresponden con el poema renacentista así denominado, de arquitectura compleja, y, por lo tanto, hay que considerar que Basilio los llama así en un sentido puramente musical. Como ha recordado José Solís, cuando Basilio comenzó a escribir, en el Bachillerato, «estaba muy apegado a las estrofas, sobre todo a las décimas y a los sonetos, que siguió cultivando. Era un hombre disciplinado a la rima, a las leyes de la estructura formal de la poesía»<sup>355</sup>. Décimas son «Pepita de fruta» y «Limbo». Ambas respetan los patrones clásicos:

---

<sup>354</sup> Las tres citas corresponden a Gerardo Diego, «[Ante todo el hombre...]», *Obras completas*, VI, p. 181. Diego abunda en estas dos poesías en el prólogo a su primera antología: una «relativa, esto es, directamente apoyada en la realidad», y otra «absoluta o de tendencia a lo absoluto, esto es, apoyada en sí misma, autónoma frente al universo real del que solo en segundo grado procede» [*Primera antología de sus versos (1918-1941)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1941, p. 15]. Esta definición se ve reforzada en el prólogo del autor a *Cometa errante*, aunque ahora ya no hable de bodega y azotea, sino de creación y expresión: «un poema de creación es algo significativamente distinto de un poema de expresión» (Gerardo Diego, *Cometa errante*, Barcelona, Plaza & Janés, 1985, p. 11). Rafael Alberti sí recoge los términos «bodega» y «azotea» en *La arboleda perdida*: «Según me explicó [Gerardo Diego], aquellos versos [se refiere a *Versos humanos*] poco tenían que ver con los audaces, libres, perniquebrados, calidoscópicos y sin puntuación de *Imagen* o el *Manual*. A las formas clásicas, más serenas, tradicionales —dominadas por él con verdadera maestría—, estaban ceñidos. (...) “Azotea y bodega”. Tales eran los términos con que Gerardo definía sus opuestas tendencias» (Rafael Alberti, *La arboleda perdida*, *op. cit.*, p. 201).

<sup>355</sup> Eduardo Aguirre, «El hombre que vivía en dos mundos», art. cit., p. 24.

compuestas en octosílabos, el esquema de su rima es *abbaaccddc*; una rima que se prolonga internamente mediante similicadencias: «madruga/ en la clausura del lirio...», en la primera; y «te horadan a tinta china/ Ya el aire se subordina/ a tus rodillas...», en la segunda. Los romances, según la definición clásica de series ilimitadas de octosílabos, en las que solo los versos pares tienen rima asonante —y que fueron ampliamente cultivados tanto por Gerardo Diego como por el resto de la Generación del 27, con Federico García Lorca, empapado de sus raíces populares, a la cabeza—, son «Ruth» y «Extraño mundo caduco...», ambos en *e-o*, aunque el segundo presenta alguna vacilación en la asonancia<sup>356</sup>. Basilio también ofrece algún ejemplo de endecha, esto es, de romance con versos de siete sílabas: es el caso de «Aura» y «Álamo». Los sonetos tienen mayor importancia que los romances y las espinelas en la obra basiliana, como también en las de Gerardo Diego —que los cultivó permanentemente, y algunas de cuyas más célebres composiciones, como «Insomnio» o «El ciprés de Silos», adoptan esta forma— y Álvarez Piñer, otro sonetista asiduo<sup>357</sup>. Si bien las décimas solo aparecen en la poesía de Basilio en su fase más juvenil y creacionista, los sonetos la recorren de principio a fin: «Soneto a ray Luis» y «El soneto que fue a medias», compuestos en 1928, forman parte de sus primeros poemas; «Diana», «Alba» y «No eres tú la cadena endurecida...» encabezan *Canciones a María Luisa*, de 1940; «Por hábito del alma te he querido...» data, probablemente, de 1939 y es la primera composición de *Ese celado impulso y otros poemas*; y «El aura encaramada se amotina...» y «Vivo fluir bajo reiteraciones...», de 1987, se cuentan entre las últimas piezas que escribiera. Como puede verse, el interés de Basilio por el soneto se mantuvo durante toda su vida. Todos son endecasílabos y consonantes, y todos, a partir de «Alba»<sup>358</sup>, siguen el esquema *ABBA-ABBA-CDE-CDE*. Hasta ese momento, «Soneto a fray Luis» ha seguido el mucho más irregular de *ABBA-CDDC-EEF-GGF*; «El soneto que fue a medias» ha iniciado la rima abrazada de los cuartetos, aunque continúa con un esquema irregular en los tercetos: *ABBA-ABBA-CCD-EED*; y «Diana» modifica el esquema de los tercetos, volviéndolos más zigzagueantes todavía: *ABBA-ABBA-CDE-CED*. El interés de Basilio por el soneto fue más allá de su ejecución. Como ya se ha apuntado, en los años 40, y coincidiendo con la eclosión en España de una poesía estetizante, que imitaba las formas de la lírica imperial, renacentistas y barrocas, Basilio planeó hacer una antología de sonetos castellanos amorosos, titulada *Cien sonetos de amor. (Los mejores de la lírica española. Siglos XVI-XX)*, de la

<sup>356</sup> «¿Qué flor asume tu brío,/ qué instantánea luz tu terco/ desperezarte entre ramas,/ en praderas, bajo setos?/ Para mi inútil pesquisa/ ¿en qué lugar, en qué dédalo/ estás, ave renacida,/ luna dormida, río lento?», escribe Basilio. Pero «dédalo», en el antepenúltimo verso, no sigue la rima del resto del poema.

<sup>357</sup> Varios ejemplos se recogen en *En resumen* (*op. cit.*, pp. 38-48). *Acontecer en vano* y *Siervo del horizonte* incluye el hermoso «La orilla» (*op. cit.*, p. 262).

<sup>358</sup> Este se permite la licencia de establecer una consonancia no estrictamente fonológica, sino basada en la simplificación del grupo /ks/ en /s/ del segundo término: rima «tenis» y «fénix».

que se conserva la introducción en el archivo de Gerardo Diego. En ella, según la carta de 24 de octubre de 1939 dirigida a Diego, «Garcilaso, Villamediana, Lope, Quevedo y Herrera van a pagar casi todo el gasto». La introducción no es ningún modelo de teoría literaria, ni aporta conceptos originales sobre el tipo de poema antologado, pero sí ofrece algunas coincidencias interesantes con la propia práctica poética de Basilio, que parecen confirmar algunos de los vislumbres expuestos en estas páginas. Destaca su definición de la poesía como «pura experiencia sintáctica apasionada», en la que se conjugan la idea de que el poema es un artefacto verbal, resultado de un arte combinatoria — en lo cual coincide con algunos campeones de la modernidad, como Mallarmé o Borges, para quienes la poesía es un hecho sintáctico—, y la reivindicación de la pasión como trasvase sentimental, como proyección de la turbulencia interior, que vivifica y enardece el verso. Al explicitar, después, los criterios utilizados para seleccionar los poemas de su antología, confirma esta concepción dual: «He pretendido solamente conciliar imaginación, fuerza explosiva, gracia, expresión lírica...»: las dos primeras dan cuenta de su convicción creacionista y su impulso emocional; las dos últimas se refieren a la dicción: a su ligereza, exactitud y mesura. Por otra parte, Basilio entiende la poesía amorosa —y el soneto, que considera un molde idóneo para vehicularla— como «fruto de esa ansiedad vehemente que hace arder la sangre o reduce a cenizas la existencia, en la tremenda lucha del hombre y la pasión». La violencia y la lucha son, pues, desde el primer momento, consustanciales del amor, y capaces de destruir la vida. Más adelante, Basilio lo ratificará al hablar del «doloroso tobogán de unas vidas arrasadas por el vendaval del amor», utilizando palabras que traslada a su poesía: las estaciones son un «tobogán donde las ilusiones se desploman», dice en «Este vivir huyendo», y la vida, un «mentido tobogán», en «Levantaos»; también el vendaval aparece, entre otras piezas, en «¿Por qué al caer la luz de una mirada...?»: «vendaval de nostalgia estremecida», y en «Tiempo, ceniza», donde canta a un «mundo azotado por el vendaval del amor», con expresión casi idéntica a la empleada en su introducción. La poesía, según Basilio, ha permitido a los autores antologados vencer al destino, a la muerte y aún a la metafísica, como probablemente quiso hacer él mismo, e ilustra esta convicción con el célebre endecasílabo de Quevedo: «Polvo serán, mas polvo enamorado»<sup>359</sup>, de «Amor constante más allá de la muerte». Reivindica también la sublimación poética, esto es, que se transmute, «en purísima alquimia, una mujer concreta en una imagen de humo» —en el texto mecanoscrito, la palabra que figuraba originalmente, «real», está tachada y sustituida a mano por «concreta»—, y se lamenta de que no atraigan «las complacencias pastoriles. Ni Galatea, ni Flérida, ni siquiera una Laura brumosa...». Este reclamo de la transformación lírica, en busca de «imágenes de humo», es coherente con la naturaleza metafórica de la poesía basiliana, con su afán de simbolización y con su constante sentido de la evocación, la

---

<sup>359</sup> Francisco de Quevedo, *Poemas escogidos*, edición de José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1987, p. 179.

mudanza y la desaparición. En «All the world will smile again», el poeta besa los labios de una mujer y ve «que son de humo», y «Flérida» aparece en «Sí, hay un ángel junto a tus senos cuando bailas...», junto con otras «complacencias pastoriles», presentes asimismo en muchos poemas, con su idílicas reelaboraciones de una realidad plebeya o insuficiente. Basilio también transcribe dos de los versos del soneto V de Garcilaso, que le ha inspirado «Por hábito del alma te he querido...», como ejemplo de una poesía esbelta, «instintiva, con toda la violencia de la sangre». Las coincidencias con el impulso existencial de su poesía prosiguen en la introducción de *Cien sonetos de amor*. Cuando distingue entre las diferentes formas de creación, habla de «quien se adhiere a su nostalgia antigua por horizontes de ramaje ilusorio. Siempre es así: el mismo viento que levanta un murmullo de hojas en Manchuria, mueve también una palmera tropical»; y luego afirma que las voces del amor inspiran el frenesí en los «pechos sedientos». Parecen versos suyos: la adherencia, la nostalgia y lo ilusorio constituyen elementos fundamentales de su cosmovisión, como tendremos ocasión de comprobar. De hecho, *son* versos suyos: en «O. G. S.», leemos que la tierra extendía su bondad «por horizontes de ramaje ilusorio»; en «All the world will smile again», que el viento «levanta un murmullo de hojas en Manchuria/ o mueve una palmera tropical»; y los «pechos sedientos» se citan en «Habitantes de una naranja» y «Victoria» (1933). El texto de Basilio se cierra con una alusión «al olvido inmenso que ronda siempre lo memorable», seguido del verso que concluye el «Infierno» (XXXIV, 139) de la *Divina comedia*, de Dante Alighieri: *e quindi uscimmo a riveder le stelle*<sup>360</sup>. Su apelación al olvido como amenaza continua, y la esperanza que se desprende del endecasílabo del Dante, encajan con su poesía pesimista, en constante pugna por recordar lo muerto, que de ese esfuerzo sostenido, aunque consciente de su inutilidad, extrae una pálida esperanza, una temblorosa afirmación del ser.

Basilio también escribe algunos poemas en cuartetos. En dos casos, se trata de serventesios, una modalidad del cuarteto caracterizada por una rima consonante *ABAB*: «Tránsito», en alejandrinos, y «¿Por qué al caer la luz de una mirada...?», en endecasílabos. «La brisa maldita», por su parte, dispone sus endecasílabos blancos en dieciséis estrofas de cuatro versos.

Por lo que respecta a los metros empleados, Basilio gusta, principalmente, del heptasílabo y el endecasílabo, como ya hemos apreciado en sus endechas, sonetos y cuartetos. En versos blancos de siete sílabas, aunque se agrupen en ocasionales asonancias, están compuestos «Homenaje a Enrique Gil» [1], «Canción primera» —con el pie quebrado de «todo»—, «Canción segunda» —con la repetición, al principio y al final del poema, del dístico «invisible dueño,/ criado ligero»— y «Ya

---

<sup>360</sup> «Y otra vez contemplamos las estrellas» (Dante Alighieri, *Divina comedia*, traducción de Ángel Crespo, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2003, p. 223).



no hay buenas razones...» —con la inclusión de un pentasílabo: «es invisible»—. Los heptasílabos abundan, asimismo, en sus poemas polirrítmicos. Se combinan siempre con otros versos impares: pentasílabos, eneasílabos, endecasílabos y alejandrinos, entendidos estos como la suma de dos heptasílabos. Heptasílabos y endecasílabos blancos conforman «Viento de nobles lunas...» y «Alto Torío» —siguiendo un esquema que los aproxima a la silva, pero sin la consonancia que le es propia—, aunque en el segundo aparezca también alguna irregularidad, singularmente los trisílabos «es vida» y «es fuego», el alejandrino «gastada por senderos que trepan a las cimas» y el pentasílabo «volviera a ser». Heptasílabos, endecasílabos y alejandrinos, con el mismo pentasílabo «volviera a ser», se utilizan en «Vida inducida en rosa». En muchos poemas, en fin, se mezclan todos estos metros, de siete, nueve, once y catorce sílabas. Así sucede en «Persevera en tus dalías, claro otoño...», «Las balanzas sutiles...» —donde también aparecen pentasílabos— y «Dafne presa en el laurel».

#### 4.3 La transición al existencialismo

El desarraigo emocional en la poesía de Basilio Fernández se insinúa muy pronto, aunque enmascarado por la condición traviesa y juvenil de sus primeras composiciones. Los poemas de «Nuca sola» y la mayoría de cuantos integran su producción más temprana, escritos entre finales de 1927 y mediados de 1930, ofrecen un tenor dinámico y, en apariencia, despreocupado. A «Última hora», su primer poema, lo sostiene un hálito metafórico sin tropezones ni dobleces existenciales: las imágenes, puras, persiguen el crujido de la novedad, la reunión de tenores divergentes; ningún contratiempo —salvo, si acaso, esa sombra del amor que se aleja, «como los trenes en la primavera», de la tercera estrofa— perturba el flujo cantarín, que invoca una pasión inevitablemente adolescente. Pero ese impulso analógico se apoya, a su vez, en una inteligente disposición de las isotopías léxicas, sintácticas y fónicas, como la anáfora —«todos»—, la poliptoton —«han puesto», «ha puesto»—, la anadiplosis —«amor/ un poco de amor»— y la aliteración —de /p/: «prohibidos», «puesto», «pájaros», «prosperidad», «poco», «purifican», «países», «paralelas»—. El tono es blanco, escolar:

Todos los niños prohibidos han puesto su higiene en los pájaros

Todos los lápices trabajan por la prosperidad nacional

(...)

Tu labio avizor ha puesto algo de nieve

(...)

Amor

un poco de amor para los espías distraídos  
que se purifican espontáneamente  
en los países de bases paralelas

Igualmente, las otras dos piezas que componen su primera entrega, «Aura» y «Pepita de fruta», y las escritas hasta la primavera de 1928, despliegan motivos entusiastas, plenos de claridad, que transcriben la exaltación sentimental, aún inarticulada, de su autor. «Aura», por ejemplo, aparece atravesado por constantes elementos aéreos, que remiten a lo alto y libérrimo: «qué revuelo de linfas», «leve impulso sin alas», «limbo», «pájaros», «ruiseñor»; una elevación recurrente en Basilio, subrayada aquí por las aliteraciones de los fonemas líquidos, que configuran un dilatado landacismo:

Qué revuelo de linfas  
(...)  
Leve impulso sin alas  
abate soledades  
El limbo de los niños  
en iris incansable  
(...)  
El ruiseñor adula  
claveles y cristales

La claridad impregna asimismo «La nieve», ya desde su título: vidrios, cristales —con una nueva aliteración de fonemas oclusivos, sonoros y sordos: «creciste sobre cristales»— y transparencias rodean a ángeles silenciosos, nueva metáfora de lo alzado. La derivación introduce la última estrofa, en la que se reiteran las metáforas de lo níveo: «en silencio (...)/ alternaré madrugadas/ para tu reinado blanco».

La eufonía es aún mayor en «Pepita de fruta», un poema que, en rigor, no significa nada: es un mero encantamiento verbal, sugerente por su enigma y su cascabeleo. Insiste en las alusiones cromáticas, vinculadas sinestésicamente a la luz («limpio silencio madruga», «luz absorta») y a distintos motivos vegetales, muy habituales de su poesía, siempre abrazada, aun en el dolor, a lo más sensorial y pujante de la vida («dirio», «naranja», «rosa»), y practica la sinécdoque en «crin airosa», que remite a otra de sus acostumbradas metáforas: el caballo, paradigma de la libertad. Sin embargo, todas estas imágenes policromas y destempladas albergan ya contrapuntos oscuros, seguramente

inspirados por el propio arrebató del tropo, en busca constante de lo inesperado, y no por una supuración cartografiada del dolor. Pese a ello, resultan significativas, porque revelan una pulsión interior, incontrolada todavía, pero ya manifiesta, que empuja a la dicción a parajes más turbadores, menos acomodados. Son refutaciones breves, a menudo disfrazadas de negrura. En «Aura» llaman la atención ese «impulso sin alas (...) que abate soledades» y «el agua en decadencia», que engarzan con alguno de los tópicos basilianos más frecuentes, y que luego serán cultivados con deliberación. Ambos remiten a la caída, una de las manifestaciones universales, desde las mitologías precristianas y la Biblia, del hundimiento existencial. El primero, además, conecta esa caída con la tala o el desplome: algo que se repetirá, a lo largo de su obra, con la torre, símbolo del hombre y de sus creaciones. El «agua en decadencia», por su parte, anuncia el motivo del agua estancada, metáfora de la muerte, como ha revelado Gaston Bachelard en *El agua y los sueños*. Y, también relacionado con el agua, en «Poema a Carmen por dentro», aparece uno de los tópicos más frecuentados por el Basilio más existencial: el río de la vida, que, en este poema inaugural, pleno de jugueteos y sonrisas, se presenta ya como «río en decadencia». En «La nieve», los motivos de la caída, de lo que se hunde, infernalmente, en la tierra, se alían con lo elevado, en un binomio multifacetado que ya sugiere la lucha entre lo que vuela y lo que se derrumba. Su tercera estrofa dice: «Fronteras de vidrio a plomo/ sobre palacios y abismos/ velaron tu estatua sola»: los palacios y las estatuas se levantan; los abismos y «a plomo» remiten a lo que cae. Asimismo, en esta composición, el silencio y el olvido sugieren un sufrimiento callado frente al esplendor de la luz, frente a la enormidad exterior, representada por la nieve y sus fugaces construcciones. En «Pepita de fruta», la desdicha latente o entrevista se sugiere mediante oxímoros de lo claro y lo oscuro, o prosopopeyas fúnebres, como «la clausura del lirio» — que contrapone la penumbra del encierro y la blancura de la flor—, la luz del martirio de la oruga — sintagma en el que, de nuevo, se enfrentan la claridad y la oscuridad, sugerida esta por el acto funeral del sacrificio y el carácter terrenal del insecto—, «la viudez de la naranja», de obvias connotaciones mortuorias, y «la ausencia de la rosa», que constituye una de las primeras apariciones de una de las grandes metáforas obsesivas de Basilio: la rosa como representación de la verdad y de la carne; su ausencia es, por lo tanto, *a sensu contrario*, la manifestación del duelo o el vacío. En «Aura», el poema anterior, ya han aparecido, en un contexto también negativo, aunque menos específico: «Cómo humilla las rosas/ la blancura del viaje».

«Limbo» persiste en el devaneo creacionista, habilitando nuevas y percutientes metáforas. Entre ellas se reitera una: el viaje, símbolo milenario de la existencia:

Mira los trenes de harina  
en tus viaductos de monja

Negros túneles de esponja  
te horadan a tinta china  
(...) Carroza  
de la nieve incorregible

Los trenes, como ya sabemos, aparecen en otros poemas de su etapa inicial. En «Aura» también se alude al viaje, además de a esos pájaros que no dejan de volar, y que lo personifican. En «Pepita de fruta» no se menciona el viaje, pero sí «la fuga/ que (...) despeina la crin airosa»: un cabalgar que no es sino otra forma de representar el tránsito de un espacio a otro, de un mundo a otro. En «Limbo», el viaje se preña de connotaciones oscuras: esos «viaductos de monja», que recuerdan la negrura de sus hábitos; esos «negros túneles» que «horadan a tinta china», en una pertinaz invocación de lo subterráneo y lo atezado; esa «carne sin venas» y, por lo tanto, vacía de sangre, muerta. Aunque todo ello convive, en un ejemplo meridiano de la aspiración unitiva de los poetas existenciales, con lo blanco de la harina, la nieve y la loza. En «Tránsito», en fin, ese viaje que sugiere el devenir vital, el desplazamiento incesante por los escarpes del tiempo, hasta desembocar en la muerte, resulta obvio en el título, pero asoma también en el metonímico «puente» del primer verso, que simboliza el paso de una orilla a otra; o esa «espuma de tiempo [que] se olvida en tus cabellos», donde descuella la preocupación por Cronos, por la fugacidad y el olvido; o esos «eclipses privados», que aluden a la oscuridad y al orbitar eterno de los planetas, con los que enlazan, en el verso final, un sol roto y un «maná de estrellas»; o esos «viajes de ida y vuelta»; o esos «días delgados» que cierran la segunda estrofa, y que constituyen una nítida apelación a la acuidad de la existencia. En este poema hay que destacar también la presencia del «agua madura» en el alejandrino que cierra la segunda estrofa, y que constituye una nueva primera del tópico del agua estancada —o corrupta— que ya hemos observado en «Aura», así como un incipiente erotismo, camuflado en el tono, luminoso e implorativo, y en las numerosas referencias anatómicas: «caricia», «sonrisa», «cabellos», «pierna», «cuellos», «dientes», «manos».

El «tránsito» vuelve a asomar en el cuarto verso de «La víctima entre azucenas» [1], un poema que desprende un aroma similar a «El durmiente del valle», de Rimbaud, que describe a un soldado muerto tendido en la hierba, con «dos orificios rojos en el costado derecho»<sup>361</sup>. El tránsito mencionado aparece con una especificación categórica: «tránsito el de la espada»; es fruto, pues, de la violencia, representada metonímicamente por el arma, o ejemplo paradigmático de esta. También se menciona la «travesía», en el sexto. Ambos términos aparecen incrustados en un mosaico funeral:

---

<sup>361</sup> Arthur Rimbaud, *Obra poética completa*, traducción de Miguel Casado y Eduardo Moga, Barcelona, DVD ediciones, 2007, p. 99.

«víctima», «sombras», «difunta», «despojo», «se extinguen», «abismo» y, sobre todo, la anáfora «y tú pereces», que concluye la tercera y cuarta estrofas. La reunión del nacimiento y la muerte que procuran los oxímoros de los dos primeros versos —troquelados a la par, aunando lo claro y lo oscuro, la madrugada y la negrura— no desmiente el empuje ominoso del poema: para los autores existenciales, la materia, aun en su más gozosa eclosión, no es sino otra manifestación de la muerte; el dolor se alía con la luz y con la piel, en un arrebato sensorial pleno de arabescos perceptivos, pero permeado de tiniebla. Por ello, quizá —para subrayar su condición animal y perecedera—, se personifica a las realidades inorgánicas, y la nieve son galgos, y las olas tienen cuello, y las flores vociferan:

Amanezco de sombras  
en la aurora difunta de tu pecho  
despojo de los aires

Tránsito el de la espada

Te extinguen ya los galgos de la nieve  
en suave travesía  
Se agobian las cervices de las olas  
más fuertes que mi sueño  
Y tú pereces

No hay ni una flor gritando al mar  
Y tú pereces

Solo queda el abismo  
y una voz rodeándote  
en gula de azucenas

Es importante el mecanismo de la personificación en Basilio, y aprovechamos estos ejemplos para subrayarlo. Su principal función estética, en su poesía, consiste en atribuir entidad física a lo que, de otro modo, por su naturaleza conceptual o inorgánica, se diluiría en el flujo abstracto de lo meramente enunciado. Con la prosopopeya, el poeta consigue aumentar el impacto sensorial de sus criaturas y sus invenciones: las vuelve perceptibles, musculares, imperiosas. Y no lo hace solo personificando, en un sentido estricto, esto es, otorgando atributos humanos a seres inanimados o irracionales, sino también animalizando o cosificando, es decir, caracterizando realidades abstractas

con rasgos propios de las bestias o los objetos, lo cual surte el mismo efecto que la primera: darles vida y volumen, hacerlas tangibles y, por consiguiente, aumentar su impronta en la sensibilidad del lector. Ya Quintiliano había ponderado esta figura como especialmente adecuada «para dar al discurso variedad y, sobre todo, animación»<sup>362</sup>, y, en esta misma línea, ha sido calificada modernamente de «metáfora sensibilizadora», que «persigue la sensibilización y, con ello, el encarecimiento de la expresión»<sup>363</sup>. Juan-Eduardo Cirlot, por su parte, ha subrayado el importante papel de la personificación en el proceso de la simbolización:

El impulso de personificación, que pertenece al pensamiento mítico, tuvo una especial función en el período de elaboración y fijación de las ideas abstractas, desde los últimos tiempos de la prehistoria hasta el cristianismo. Constituye una síntesis de animismo y visión antropomórfica del mundo. Los antiguos personificaron los grandes temas [del destino, el cosmos, los impulsos y sentimientos humanos, las virtudes y la cultura], constituyendo alegorías mediante la adición de elementos simbólicos y de atributos que daban expresión formal a las realidades inherentes de cada una de dichas ideas, o que reducían la irracionalidad de la naturaleza a modos más inteligibles, con los que el diálogo —forma originaria del pensamiento analítico— resultaba posible<sup>364</sup>.

Dado que Basilio concede una gran importancia a los elementos físicos y, particularmente, a los corporales, no es de extrañar que la personificación se cumpla en su poesía, no mediante la atribución de juicios o la descripción de conductas, sino la asignación de miembros y, en general, de características orgánicas. Así, el aire tiene carne, manos y cabello; la lluvia, axilas, ojos, mejillas y esqueleto; el viento, cerebro y huesos; la noche, manos y mejillas; las olas, cervices; la brisa, cabellera; los enigmas, saliva; los naipes, cicatrices; el níquel y el mar, corazón, puesto que laten; el mar, la aurora, el vacío, el agua y la sombra, pulmones, puesto que respiran o se ahogan; el silencio, lengua, puesto que lame; la nieve, labios, puesto que besa; los muebles, cara, puesto que se maquillan; la estría, cabeza, puesto que es decapitada. En estas fisonomías, y siguiendo una inveterada tradición literaria, destaca la atribución de voz —y, por lo tanto, de lenguaje— a entidades que no pueden hablar o ni siquiera emitir sonidos: la noche susurra y hasta delibera; lo indefenso brama; los arroyos, los teléfonos y las paredes dicen; los lazos y los muebles gimen; el tedio balbucea; la luz jadea; los espantapájaros hablan; la porcelana es redicha; la sangre bala; la nieve delira. Curiosamente, esta forma de alumbramiento cósmico, de transformación ontológica que es la personificación, sigue

---

<sup>362</sup> Citado por José Antonio Mayoral en *Figuras retóricas, op. cit.*, p. 278.

<sup>363</sup> Así lo ha hecho H. Lausberg, citado por José Antonio Mayoral en *ibid.*, p. 232.

<sup>364</sup> Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1994, p. 359.

también, en la poesía de Basilio, el sentido contrario, es decir, admite la singularización obrante de lo que no es sino una parte del cuerpo. El organismo se fragmenta, se astilla en sus diversos elementos integrantes, y cada uno de sus añicos cobra entidad propia: deviene ser en sí mismo, protagonista de actos y sucesos, algo que sucede especialmente con las manos, que adivinan, interrogan, vagabundean u ofrecen su amistad, aunque también el pie se entristece, el cabello se duerme y se desvela, el aliento anda y al corazón le brotan alas. Por lo demás, muchas cosas experimentan sentimientos humanos y, en consecuencia, participan del relieve emocional de los hombres, lo que facilita su aprehensión sensible y realza su empaque lírico, aunque esos sentimientos sean casi siempre funestos, y denoten, en muchos casos, cerrazón o fatiga: el mar es arrogante; las llaves, melancólicas; las lumbres, recelosas; el cobre y las hormigas, obcecados (en otro lugar, los insectos son heroicos, lo que no deja de ser una forma de obcecación); la luz, terca; las peñas, insensibles; la luz, mentirosa; las calles, mudas y tristes; el humo, indolente; la felicidad, asustadiza; el infinito, extenuado; las nubes, agotadas; abril y el amanecer, distraídos; la sombra, huérfana; el aura, amotinada; el acueducto, fascinado; el silencio, desentendido; y la belleza y la porcelana, borrachas. Raras veces hallamos en la poesía de Basilio personificaciones positivas, que exalten la presencia de los objetos o su comportamiento propicio, y, por ende, que se sobrepongan al intrínseco pesimismo —casi nihilismo— del poeta y susciten una reacción afectiva favorable: la sombra es ecuánime, o se enamora; los escombros son abnegados; los maniqués renacen; la amabilidad regala promesas. En otras ocasiones, las cosas se vuelven pensativas, como si se abismaran en su propia esencia, en un repliegue introspectivo que da cuenta de la densidad del ser, de la pesadumbre que suscita la realidad y, a la vez, de su latido cósmico: la claridad presiente, el cielo y la arena meditan, la pena recapacita y maneja mariposas. Por último, vale la pena citar el mecanismo de la cosificación, que atribuye rasgos o condición de objetos a ideas, sentimientos, fenómenos incorporales o, en general, realidades inorgánicas. La vivificación que supone la prosopopeya se consigue, pues, ahora con una materialización impersonal, tendente hacia lo alto o, por el contrario, en busca de lo subterráneo, de lo profundo, los dos polos metafóricos de la pugna existencial en la poesía basiliana: la espesura y los remordimientos extienden sus ramas, el desánimo ondea como una bandera, la primavera se remienda de verano, la belleza y las promesas pliegan sus goznes, los ocasos cruzan sus umbrales, la estirpe se enraíza en la tierra.

En un segundo poema así titulado, «La víctima entre azucenas» [2], encabezado por el epígrafe «Galatea, bella adrede»<sup>365</sup>, y compuesto en enero de 1930, apenas un mes después que el

---

<sup>365</sup> Galatea es, obviamente, la ninfa de la mitología grecolatina, hija de Nereo y de otra ninfa marina, de la que se prendó el cíclope Polifemo, y cuyas desventuras amorosas han sido abundantemente tratadas por la literatura occidental. En la

primero, las alusiones al desasosiego y al dolor se moderan, pero no desaparecen. Como siempre en Basilio, las cosas de las que habla se reflejan en el poema «del modo en que la realidad debe reflejarse en la poesía, reducidas a palabras alusivas, a referencias oscuras: ciertas palabras cuya reiteración, cuya insistencia, nos permiten adivinar situaciones y circunstancias»<sup>366</sup>. Ahora, el temblor existencial se manifiesta en «el ruiseñor de incógnito/ que amanece con las lluvias», donde se alían la libertad y el secreto del pájaro, el renacimiento de la madrugada y la tristeza del agua que cae; en «las manos verdosas», que sugieren la enfermedad y la corrupción, y el silencio —y, por lo tanto, el apagamiento— incardinado en la sinestésica «blancura callada», de la segunda estrofa; y en la flagelación, «la nieve difunta» y «el rielar de una lágrima» que concluyen la tercera. Incluso en la cuarta estrofa, que describe la inmovilidad de las flores, aún no agitadas por el viento, las imágenes, personificaciones y similitudines se nutren de términos ominosos, que refuerzan su plasticidad y el vigor comunicativo de la escena:

Al alba todas las flores se están cruzando de brazos  
antes que el día las aflija  
con las caídas del viento  
monstruo de la celosía

La violencia y la muerte no dejan de asomar, aún tímidas, pero ya reconocibles, en estos poemas aurales, de grato regusto dadaísta, incluso en los más lúdicos o circunstanciales, que recrean alguna pequeña faceta de la realidad, como «Ascensión a la rosa» o «Un árbol revela el viento». Ambas concurren antes por el deseo de suscitar el contraste, gracias a su fuerte carga significativa, con otros ingredientes más delicados o luminosos del poema, que por una estricta decantación del pensamiento. No son, pues, en esta fase de la producción de Basilio, ejes conceptuales —o, por lo menos, no lo son todavía del todo—, sino reactivos metafóricos, pero su presencia sugiere una obsesión temprana y una dilatada inquietud, que alcanzará su mejor expresión

---

tradición española, Galatea protagoniza la «Fábula de Polifemo y Galatea», de Luis de Góngora, publicada en 1613. La cita del poema es un verso de Jorge Guillén, perteneciente a la décima «Bella adrede»: «Sobre el hombro solitario,/ Tan ligero de tan duro,/ (Mira a la aurora en apuro,/ Fuga del lirio precario)/ Guarda luces de un acuario,/ (Feria marina en el cielo)/ Ardua para el fiel desvelo,/ Galatea, bella adrede./ (Mira a la aurora. Ya cede/ Lirios al mar paralelo)» (Jorge Guillén, *Cántico*, Barcelona, Seix-Barral, 1984, p. 228). El poema se había publicado en el primer número de la revista *Litoral*, en 1926, dentro de un conjunto titulado «Varios poemas» (*Litoral*, Málaga, año I, n° 1, noviembre, 1926, pp. 17-18). Ya hemos señalada la gran admiración que Basilio sentía por la obra de Jorge Guillén, y es de suponer que conocía tanto su poema como la obra de Góngora, axialmente reivindicada por la Generación del 27. Quizá merezca la pena recordar también que Gerardo Diego tituló uno de sus libros más creacionistas *Poemas adrede*, publicado en 1932.

<sup>366</sup> Gonzalo Torrente Ballester, «Basilio: recuerdo y sorpresa», en Basilio Fernández, *Poemas (1927-1987)*, *op. cit.*, p. 248.



conforme Basilio avance en el entramado de su amargura. En «Ascensión a la rosa», observamos que las referencias sanguíneas —que describen la flor gracias a su semejanza cromática— aparecen vinculadas a actos violentos: «tu sangre (...) / crucificada en las venas», «claveles degollaría»; una violencia que se reitera en el último verso del poema: «te raptaré nadadora». En «Un árbol revela el viento», las alusiones a la muerte y la destrucción son aún más nítidas. El primer octosílabo dibuja una imagen funeral, propia de la estatuaria yacente: «Muerta en rigores de mármol». Le sigue un vocabulario plagado de connotaciones negativas, que establece un sutil diálogo con otro que evoca un sentimiento de alegría o exultación: en la primera estrofa, «el aire (...) en ángulos te quebraba»; en la segunda, se apela a la soledad y desasimiento de la realidad descrita; en la tercera se citan «naufragios»; la muerte, la ocultación, el frío y la carencia, en fin, articulan la última estrofa, en la que se dibuja al árbol invernal, despojado de carne, esquemático y mudo:

La luz te resucitaba  
y el silencio te escondía  
en paréntesis de nieve  
sin pestañas y sin hojas

Merece la pena subrayar que, aunque ambas composiciones se refieren a seres vegetales —una rosa y un árbol, respectivamente—, pueden leerse como si describieran a un ser humano; y no resulta descabellado pensar que ese ser es la amada. A esta deliberada confusión, que *humaniza* al mundo, que, por una parte, proyecta en la realidad natural los sentimientos reservados para las personas, y, por otra, dilata cósmicamente la intimidad, colaboran las personificaciones a las que Basilio es tan propenso —la rosa late y nada; el viento alumbra su sangre viva; el árbol carece de pestañas— y ciertos ardid morfológicos, como la feminización del apóstrofe en el segundo poema analizado, que induce a creer que se dirige a una mujer, en lugar de a un árbol, masculino.

En «Las plumas reclinadas»<sup>367</sup> abundan los sintagmas negativos o que transmiten privación; también se insinúa el motivo de la caída, que tanto protagonismo tendrá en la poesía de Basilio. El humo es un tirano; la nieve está en ayunas; los cisnes sienten hastío; se ama «hasta la última gota de sangre»; la mejilla hiere el mar; los lagos son responsables del olvido. En estas airosas mezclas de amor y fiereza, en estos machihembrados de juegos lingüísticos y audaces *impromptus* reflexivos, salpicados de personificaciones, se camuflan gestos brutales. «Las plumas reclinadas» contiene una

---

<sup>367</sup> Antonio Gamoneda ha ejemplificado con este poema la «alta graduación» de la poesía de Basilio. «No es, ni con mucho», especifica el autor de *Descripción de la mentira*, «la mejor pieza, pero da que pensar si se avisa que fue escrito con los veinte años de edad sin cumplir» (*El cuerpo de los símbolos, op. cit.*, p. 150).

llamada al sometimiento, fruto de «la tiranía del humo» o «el frenesí de la nieve», que porfían sin cesar y traslucen, con su lucha, la lucha de la naturaleza, el erizamiento del ser; al final de la segunda estrofa, como expresión acaso de ese acatamiento, se rinde «pleitesía a los párpados caídos», esto es, a la derrota, a la inconsciencia, a la oscuridad —aunque también a la aceptación de la realidad vivida, porque los símbolos son, en Basilio, siempre polisémicos—. En el dístico final, el poeta reúne, otra vez, lo luminoso y lo negro, lo hermoso y lo deforme, y también, como hará con profusión a lo largo de su obra, lo conceptual y lo material; en este caso, en hiperbólica antítesis unitiva, lo más inaprehensible —el ángel, la idea— y lo más sombríamente mineral. La *concordia oppositorum* a la que se inclinan los autores conscientes de la radical escisión del ser, le lleva a aunar lo irreconciliable. Aunque también el espíritu lúdico del creacionismo, sus reverberos infantiles —siempre en busca de la inocencia en el decir: esa «bella durmiente» es una nítida alusión al cuento de Perrault— y su gusto por el vocabulario científico y técnico, que quiebra las expectativas de los lectores —por eso aparece esa chirriante «paralítica»—, contribuyen a lo anómalo y, a la vez, a lo cicatrizante de las imágenes: «Yo sostengo la más angelical concepción del azabache/ para coger tu fruto de bella durmiente paralítica».

La caída —referida a hechos leves o imaginarios, pero ya amenazante, emboscada en la realidad más próxima— inaugura «Bellísima de estío»:

Nunca reclines un ángel oh bellísima de estío  
hacia el violín sibarita  
Hay que dejar caer la voz  
para hacer pie sobre las amapolas

También contribuye a cerrarla. En la última estrofa leemos estos versos: «te ruego ruiseñor/ que te adhieras a la caída de la hoja» —el segundo de los cuales configura con el tercero una suave, por distante, poliptoton—, a los que sigue una exhortación que implica un nuevo desplome: «Alista tu materia prima para las talas de amor». Este «caer de la hoja» —reforzado por «la tala» subsiguiente— es la primera aparición de una metáfora que Basilio utilizará muchas veces, con diversas ramificaciones, para significar la sequedad y la muerte. Ya ha sido prefigurada por aquel «sin hojas» de «Un árbol revela el viento», y aquí se combina con otra noción cara al poeta, para alumbrar un nuevo sentido paradójico: la idea de adhesión o apoyatura a lo que cede o se desploma. El conflicto de los términos —adhesión y caída, solidez y fragilidad— encarna el conflicto vital y, al mismo tiempo, el esfuerzo por reunir lo opuesto: por reducir el absurdo existencial que supone estar vivo y la fractura ontológica que es tener que morir. Los versos finales rebosan de términos que

suponen un engaño o una pérdida: «Disfrázate de ciervo descalzo y sin autoridad/ (...) y rescatarás su alma de las traidoras golondrinas». Entre ambas, la hipérbole ha establecido una nueva y terrible identidad: «una mejilla/ es tan mortal como las pompas de jabón». La carne es tan frágil como lo más frágil.

En los *Cinco poemas para convalecientes*, fechados el 5 de abril de 1929, los indicios existenciales se adensan, aunque todavía estén muy presentes los juegos creacionistas. Su título, referido a la convalecencia y, por lo tanto, a la enfermedad, es el primero. La pieza que abre la serie confirma estos ecos dolientes: el «Descendimiento» de su título remite a la pasión de Jesucristo y a su bajada de la cruz; una remisión que resulta coherente con el gusto de Basilio por el léxico y los motivos religiosos, como tendremos ocasión de comprobar. No sabemos muy bien qué significa el poema, aunque muy probablemente sea un poema de amor, o, mejor dicho, de desamor, otra constante basiliana. El inicio de la tercera estrofa avala esta interpretación: «Porque hay ríos desorientados/ que me alejan de ti/ Mary». Esos «ríos desorientados» son un buen ejemplo de los sintagmas negativos que salpican el poema, aunque la intensidad carnal con la que se articulan, su formulación vívida y hasta jubilosa —esa «galvanización verbal», ese «poder magnético» que señala Florencio Martínez Ruiz, y que, en su opinión, asemejan la poesía de Basilio a la de Fernando Pessoa<sup>368</sup>—, disimule su textura pesimista, y transmita una alegría extrañamente agridulce: «Ya ni el aire la sostiene con sus promesas más frágiles/ la luna por las esquinas del paisaje/ insiste en palidecer».

Todo, en realidad, sugiere el fracaso: el aire ya no es sostén; las promesas resultan inútiles; el paisaje no es un horizonte despejado, sino un cúmulo de esquinas, esto es, de aristas, de interrupciones, de emboscadas; la luna no brilla, ni acendra su tez de plata, sino que palidece. En la segunda estrofa, las puertas se han cerrado, el atardecer carece de llaves, la ley cercena al mar, «las aves pierden su pulso en la penumbra/ y los vientos en el dintel de la pena». Los ríos aparecen al principio de la tercera y última estrofa, personificados en una desorientación imposible. Son también «plumeros de invierno madejas de eternidad»: asoma aquí lo nimio y doméstico, que se funde con lo infinito; el tiempo —obsesivo en Basilio: el invierno, helador, lo es; y la eternidad, su expresión más inconcebible y feroz— encarna en lo próximo. Y todas estas apelaciones aparecen inmediatamente antes de que Basilio cierre el poema con una imagen absurda y feliz, ortodoxamente creacionista, en

---

<sup>368</sup> Florencio Martínez Ruiz, «Poemas (1927-1987). Basilio Fernández», art. cit. El crítico, empero, no especifica a qué Pessoa se parece: a Alberto Caeiro, a Álvaro de Campos, a Ricardo Reis o a quien firma, con su propio nombre, el *Libro del desasosiego*.

la que se trenzan la sonrisa y lo aventurado, aunque no deje de albergar una alusión a la caducidad: «lo blanco enfría/ y se rinde a los récords/ de los peces aparentes que caducan en la música».

Las alusiones oscuras menudean en «Emperatriz de los sures» y «Sollozar uno de abril». El primero agrupa imágenes contradictorias en sus dos estrofas iniciales: el invierno —sinécdoque, una vez más, del tiempo— precede a la hipérbole primaveral: «las flores llevan tus iniciales/ dueña del universo». La segunda, sin embargo, ya introduce referencias nocturnas: «tu poniente», «una noche de junio», «la luna». Lo negro, heraldo de la tristeza, estalla en la tercera, en la que se encontramos «ojeras», «anochecer» y «humo». A ellos se suma una breve constelación de términos de connotaciones negativas, como «solitario», «hastío», «mendigos», «lágrimas» y «desterrar», que irradian, aliados con los anteriores, un poderoso fulgor existencial. El símil irracional e intensamente emotivo que concluye la escena dibuja un paisaje de abandono y dolor: «el humo no tiene raíz/ como las lágrimas desterradas de tu pecho».

No obstante, es menester insistir en el carácter biunívoco de la poesía de Basilio, sobre todo en esta fase inicial. Así, con las alusiones oscuras que se acaban de mencionar conviven otras, luminosas y exaltadas. Las cromatosemias no se limitan a lo tenebroso; también sirven para subrayar la eclosión de la vida —«una emperatriz casi verde/ sucede a la armonía en el almendro»— o la pugna sanguínea entre luz y oscuridad —«lo que todavía es plata antes del anochecer»—, imágenes que, a su vez, transmiten una firme creencia en el poder de la palabra y en la fuerza del ser. Por su parte, las metáforas de complemento preposicional otorgan materialidad a lo inasible o lo abstracto, como las personificaciones, y hacen que irrumpen en la vida, en nuestra percepción de la vida, como si fueran elementos tangibles de la realidad: «las mantelerías del viento», «azulejo del hastío».

«Sollozar uno de abril», pleno de fognazos visionarios y metáforas desconcertantes, acumula términos de connotaciones negativas. De hecho, cada vocablo, por animoso que sea, aparece ensombrecido por otro, próximo y supurante, como si fuera imposible la alegría sin su correspondiente tristeza; o como si ambas se penetraran y alumbrasen versos ambiguos, que se refutan a sí mismos: que proclaman el placer de la palabra, pero también, simultáneamente, el dolor de lo dicho. Los sintagmas de privación inauguran el poema: «ola sin estirpe», «oasis sin verja». Las alusiones mortuorias también asoman pronto, en el segundo verso: «sepulcro de mis baladas» — luego se verán ratificadas por los «cónsules cultivados por la muerte» del antepenúltimo verso—. El «óxido» y el «otoño» del tercero, símbolos de decadencia y senectud, inyectan melancolía al conjunto. En el cuarto, un libro «se desangra forzosamente». Ya tenemos dibujado, mediante sutiles

inserciones léxicas, un cuadro de tribulación: carencia, sangre, declive, muerte. El impacto sensorial de esta dolorida acuarela se refuerza con la aliteración de /o/, que atraviesa casi todos los términos que lo integran: «sollozan», «ola», «oasis», «oxidada», «otoño», «forzosamente». La música está también presente en las baladas y en el «Para Elisa» que cierra la estrofa. Paradójicamente, «Sollozar uno de abril» puede ser interpretado como un canto a la primavera o como un poema de amor. En ambos casos se alaban las excelencias de su destinataria —la estación o la amada—, y cada uno de los sintagmas mencionados es, de hecho, un elogio a ella: «la ola sin stirpe» representa la fuerza irrestricta del mar, libre de toda servidumbre presente o pasada, metáfora del resurgir de la vida o de la personalidad de la amada; «el oasis sin verja» es el verdor, la pujanza de la naturaleza, carente también de límites, en el desierto del mundo: otra loa a lo querido; lo oxidado, en fin, es una catedral, algo grande, repujado, hermoso: la casa de lo sagrado.

En la segunda estrofa, el tono se hace más impersonal y las imágenes, menos reconocibles, pero, significativamente, aparecen dos términos capitales en la poesía de Basilio: «soledad» y «mentiras». El canto a la amada, ceñido al último verso, vuelve a combinar lo claro y lo caído, en un tropo de acentos pastoriles: «tus rebaños doran la postrer estrella de las ruinas». Tras la tercera, sembrada de elementos aéreos y líquidos —lluvias, relámpagos, pájaros que emigran por sobre el océano<sup>369</sup>—, adviene la última, en la que se recuperan los acentos amargos: «Cónsules cultivados por la muerte/ amargos cónsules del huerto/ piedad para unos ojos esclavos de la abeja». De nuevo, el choque emocional se sustenta en elementos melódicos y léxicos: el arranque esdrújulo del primer verso y la repetición axial del término —«cónsules»— en el segundo; la alternancia rítmica que suponen el endecasílabo, el eneasílabo y el alejandrino del terceto; las sugerencias hortícolas del conjunto —«cultivados», «huerto», «abejas»—, que evocan las delicadas escenas del *Cantar de los cantares* bíblico y del *locus amoenus*, con su bagaje de amoríos y verdes, y que establecen un sutil debate con el «oasis» de la primera estrofa y las «naranjas» de la segunda; y, por último, el contraste introducido por unos ojos «esclavos», dignos de compasión, frente a aquella ola libérrima y aquel oasis ilimitado del principio.

Tras «Pesquisa», un poema culterano y vegetal, de ondulación celebratoria y pura exaltación sensible, llegamos a «Nube a su pesar», que cierra el pentagrama de *Cinco poemas para convalecientes*. La

---

<sup>369</sup> Entre estos elementos, llama la atención un verso, «la aurora se confía a los licores», que presenta una notable semejanza con uno de *Manual de espumas*, de Gerardo Diego: «el licor del poniente», perteneciente al poema «Cuadro» (*Obras completas*, I, p. 191), y con un dístico de «A veces te recuerdo como una vaga canción...», de Luis Álvarez Piñer: «flotas, como muerta, en licores violentos.// La noche vierte su fatiga en la arena del alba...» (*En resumen, op. cit.*, p. 61).

pieza describe una nube que pasa, pero su proclama cromática encuentra el contrapunto de unos delgados trazos oscuros, sembrados aquí y allá, que acreditan una percepción polémica, inseparable de una tenaz conciencia de la corruptibilidad y la finitud. El poema se dirige, en un apóstrofe plural, a «dos que visteis un pie a deshora/ cuando se hace tarde para el nácar», y llama la atención que la caracterización de los complementos que sirven para determinar a esos apostrofados, nuclearmente vinculada al tiempo, tenga una naturaleza negativa: «a deshora» y «se hace tarde». Esta primera estrofa nos informa también de que se trata de «la nube más hospitalaria», hacia la que se elevan las manos insuficientes o incompletas de los hombres: es, por lo tanto, una metáfora de la plenitud, pese a su fugacidad esencial, lo que constituye una paradoja muy basiliana. Sin embargo, la segunda estrofa nos entera de su ambigüedad:

Guardaos del error de sus cabellos fríos  
del silencio que se despeña en sus mejillas  
No penséis la codicia del aire que la colma  
ni temáis por su sueño que conduce al olvido

Los imperativos introducen aquí defectos y contrapartidas: el error, la frialdad, el silencio, el despeñamiento, la codicia, el olvido. La personificación de la nube, que tiene cabellos y mejillas, y duerme, potencia el efecto de estas exhortaciones en el ánimo del lector, a quien le resulta más fácil identificarlos en una persona que en una realidad abstracta; también «el aire que la colma» presenta vicios humanos: la codicia, muy próxima a la avaricia, y, por lo tanto, además, casi un pecado. El «error» del alejandrino inicial, que aparece por primera vez en un poema de Basilio, será un concepto fundamental a lo largo de su obra, como veremos, opuesto a la verdad y la autenticidad que han de presidir la vida del hombre y su relación con la naturaleza. Por su parte, «el silencio que se despeña» es, además de una fórmula habitual en Basilio para volver material lo inmaterial, otra forma de representar la caída, y ese «sueño que conduce al olvido» parece evocar a la muerte, con remotos ecos del Leteo. En el verso final, «porque ella ha dejado su autoridad en el pan sin enojarse», se aprecian, según Emiliano Fernández, «reminiscencias del final de un poema de Larrea en memoria de Juan Gris que se publicó en el n° 1 de *Carmen*: “Porque él nos dejó su tristeza/ Sentada al borde del cielo como un ángel obeso”»<sup>370</sup>.

---

<sup>370</sup> Emiliano Fernández, «Notas a los poemas», en Basilio Fernández, *Antología. 1927-1987, op. cit.*, p. 106. El poema de Larrea se titula «Un color le llamaba Juan» (*Versión celeste, op. cit.*, p. 191) e integra una pequeña corona fúnebre con «Liebre en forma de elegía», de Gerardo Diego, que lo incluiría en sus antologías de 1932 y 1934, con su traducción. Basilio escribe «obesas como tórtolas» en «Nadie me tomó de la mano en el laberinto...».

*Solitude, optional april* es, como hemos visto, la primera —y acaso única— tentativa de Basilio Fernández por recopilar sus poemas en forma de libro. Todos los que componen el volumen, salvo el último —«O. G. S.», escrito el 23 de julio de 1937, en plena Guerra Civil—, aparecen fechados entre julio de 1929 y noviembre de 1935. Aunque su redacción se inicia durante la estancia de Basilio en Italia —los dos primeros, «Una tarde de Italia» y «Ruth», constan escritos en Perugia— y, por lo tanto, en una época de deslumbramiento y felicidad, el contexto social es deprimente, y los augurios políticos, nefastos. En España, la dictadura del general Miguel Primo de Rivera, salpicada de conflictos en el protectorado de Marruecos y disturbios obreros en el país, está dando sus últimas boqueadas, y su caída, con el interin de la *dictablanda* del general Berenguer, arrastrará a la monarquía, en 1931, y dará paso a la II República, en cuyo seno la agitación social —promovida por las oligarquías agraria e industrial, que ven peligrar sus privilegios seculares, pero también por los partidos y movimientos de extrema izquierda, que desean instaurar la revolución— alcanzará cotas inigualadas, hasta que el golpe militar del general Franco conduzca al país a una sangrienta Guerra Civil y a una nueva dictadura. Fuera de las fronteras españolas, una ola autoritaria recorre Europa. Sus más claros exponentes son Benito Mussolini en Italia, donde ha instalado, desde 1922, un régimen fascista que proclama el culto a la violencia y la obediencia ciega al líder, y Stalin en la Unión Soviética, en la que, vencida la última resistencia *blanca* y en trámite de liquidación los opositores internos, se ha instaurado la dictadura del proletariado. En Alemania, la República de Weimar ha de bregar con un corrosivo descontento social —derivado de las muy gravosas consecuencias del Tratado de Versalles, que puso fin a la I Guerra Mundial—, que constituye un excelente caldo de cultivo para el Partido Nacionalsocialista, encabezado por Adolf Hitler, que la hostigará con saña y que se hará definitivamente con el poder en 1933. El descontento alemán se verá exacerbado por el *crack* del 29, que se desata en los Estados Unidos en octubre de ese año, y cuyas consecuencias afectarán a la economía mundial y generarán una de las mayores crisis de la historia del capitalismo. Este cóctel de insatisfacción y violencia puede que haya agudizado la natural inclinación de Basilio al pesimismo y condicionado, en parte, su obra. No pocos de sus poemas de esta época contienen tenebrosos vislumbres de las guerras que se avecinan y una incisiva percepción de los conflictos circunstantes, que, en su pluma, se convierten también en conflictos individuales, en batallas existenciales. Ciertamente, muchas de sus composiciones se revelan pesarasas, melancólicas, sombrías, desengañadas, impregnadas de desamor, conscientes del paso del tiempo y de la destrucción a la que nos condena. «Una tarde de Italia», por ejemplo, consigna la contemplación de unos paisajes, y la presencia de una cultura esplendorosa, con trazos devastadores, que subrayan el tránsito y el declive de todo. El primer verso, «ojos parados y aguas por beber», fija una perspectiva pasiva y elegíaca: los ojos contemplan, inactivos, y las «aguas por beber» recuerdan, de nuevo, al agua

estancada, estandarte de la muerte. La inmovilidad de ambos referentes sugiere la inmovilidad de lo yerto. En el tercer verso, se invoca a la soledad y al tiempo, y se incrusta un verbo de nítidas resonancias funerales: «velando». En el cuarto, se ejemplifica ese tiempo ya transcurrido, con reconocibles ecos del *ubi sunt* —que Basilio cultivará con deliberación a lo largo de su obra— y una hermosa imagen de la frustración. La fugacidad del flujo temporal se remeda en el pasaje gracias al encabalgamiento de los versos, que encuentran el cauce de la bimetración: «Soledad de siglos velando promesas/ de voces que fueron, de palomas fracasadas».

La segunda estrofa se compone de una enumeración, una figura amplificativa a la que es muy dado Basilio, aunque, al final de su obra —en «Después de tanto invierno...»—, la critique y hable del «fárrago de las enumeraciones». La enumeración contribuye a suscitar un estado emocional que reproduce el temblor existencial que sacude paulatinamente al poeta: el sentido del infinito, esto es, la percepción subjetiva de que algo nos supera, de que nuestra individualidad no puede abarcar todo cuanto siente, de que es desbordada por una realidad que la aturde o lacera, por un mundo cuyas múltiples facetas invaden el ser hasta el oscurecimiento. Por otra parte, la enumeración también impone orden: enmarca formalmente lo que nos desborda, lo limita y civiliza. En este doble sentido, sirve a la pugna entre el dolor vital y la sistematización estética, que lo encauza y modera. La figura está presente en la historia de la literatura desde la Biblia, donde constituye uno de los recursos retóricos fundamentales, hasta las caóticas listas de las vanguardias y, en especial, de los surrealistas, pasando por Dante y Whitman, por Homero y Rimbaud, por Villon y Shakespeare, autores todos ellos presentes en la formación literaria de Basilio<sup>371</sup>. La enumeración de «Una tarde de Italia» contiene pocos verbos, y hay que recordar que el verbo es el vehículo de la acción, y, por lo tanto, el instrumento dinamizador de la frase; lo que despliega ante nosotros no es algo que suceda, sino algo que ya ha sucedido: un cuadro revelador de los estragos del tiempo. Los seres traídos a los versos y los epítetos que los caracterizan son oscuras y, a la vez, resplandecientes representaciones de la muerte:

Por aquí pasaron durmientes en sombra,  
vírgenes descalzas como la ociosidad,  
emperadores pálidos estirpe de la niebla,  
impacientes ansias prontas a nevar  
sobre esta huida que reclama mi presencia.

---

<sup>371</sup> Umberto Eco hace una presentación exhaustiva y documentada de la enumeración, tanto en la literatura como en las artes visuales, en *El vértigo de las listas*, traducción de María Pons Irazazábal, Barcelona, Lumen, 2009, al que remito al lector interesado.



«Durmientes en sombra» acentúa los perfiles luctuosos: el discreto metacismo reproduce en lo sonoro —y subraya— la redundancia semántica. Las vírgenes, a continuación, están descalzas: quizá lo estuvieran en las figuras realmente contempladas por Basilio, o en su recuerdo, pero lo importante poéticamente es que se perfilan privadas de algo, carentes de envoltura y abrigo. La desposesión, en cualquier de sus manifestaciones, es un inequívoco indicio existencial, en tanto que simboliza el proceso de pérdida en que consiste la vida, y que culmina con la pérdida definitiva que es la muerte. Pero las vírgenes están descalzas «como la ociosidad», una comparación irracional, de las muchas que practica Basilio, aunque no tanto como pueda parecer. La ociosidad es otro término recurrente —y plurisignificante— en el autor de *Solitude, optional april*, aunque suele vincularse a hechos o comportamientos faltos de entereza o autenticidad. Su uso, en una lectura psicológica, podría relacionarse con el espíritu fabril en el que se ha educado Basilio, hijo de una familia provinciana dedicada al comercio, que, como toda familia tradicional, suele ver la inactividad, o los devaneos improductivos, con desconfianza y hasta con reprobación<sup>372</sup>. La ociosidad adquirirá en la poesía de Basilio tonos ambiguos, pero generalmente despectivos, con los que pintar personajes o situaciones desprovistos de su tuétano, inconsistentes o mentirosos, y, por lo tanto, cercanos a la negación y a la inexistencia. Así pues, tanto los pies descalzos como la ociosidad reflejan una falta, una realidad despojada de su esencia, una deriva hacia el error o hacia la nada. Tras ellos, el rotundo alejandrino «emperadores pálidos estirpe de la niebla» subraya la blancura cadavérica de los césares romanos; una blancura que los asemeja a la bruma: fugaz, inasible, evanescente. Para ello recurre, además de a los términos elegidos —entre los que destaca el genealógico «estirpe», ya utilizado en «Sollozar uno de abril», que refuerza su inmersión en el tiempo, su disolución en el caudal de la historia—, a una acentuación retumbante, de redoble fúnebre, con el esdrújulo «pálidos» en el eje del verso y una catarata de fonemas /p/, musculados y explosivos, que se prolongan en el dodecasílabo siguiente: «impacientes ansias prontas a nevar», cuyos términos subrayan, de nuevo, la urgencia del deseo y el empuje del tiempo. Las ansias, aquí, se cosifican: se vuelven nieve; se esparcen, múltiples pero heladas —sin vida—, sobre un ser elusivo e inconcreto. El último verso de la estrofa convoca a la huida, «que reclama mi presencia». La paradoja se establece entre dos términos antitéticos, huir y estar, pero su oposición es unitiva: reconcilia. La huida connota temor o impotencia: el ser escapa, acosado por una realidad que lo incomoda o amenaza, o arrastrado por algo superior a sus fuerzas,

---

<sup>372</sup> Emiliano Fernández ha señalado los valores que caracterizaban a los «antiguos linajes comerciales» de una ciudad como Gijón a principios de siglo: «discreción, seguridad, tradición. Una mentalidad conservadora, pero a la vez discreta y, por tanto, introvertida (...). Basilio Fernández, con chaqueta y corbata, y un guardapolvo azul por encima, educado y pulcro, atendía durante esos años una oficina de madera en un almacén grande y destartado...» (Emiliano Fernández, «Presentación», en Basilio Fernández, *Antología poética, op. cit.*, p. 13).

como el tiempo, que lo sume en su caudalosa corrosión, en su propio torrente cósmico. El poeta sugiere la marcha y la permanencia; o la permanencia en la marcha: un estar yéndose, un desaparecer inmóvil.

La tercera y última estrofa de «Una tarde de Italia» confirma el tono pesaroso del poema y su ebullición existencial. Se introduce con una conjunción causal frecuente en los poemas de Basilio, «porque», que se reitera, anafóricamente, dos versos después; una conjunción que, en realidad, no explica nada, sino que introduce nuevas preguntas e incertidumbres. Estos «porque» colaboran a dibujar finales inconclusivos y hasta desmadejados, que plasman, con su propia indefinición, la indefinición de quien escribe, su carencia de respuestas y asideros:

Porque el viento me empuja a las tierras calladas  
y soy solo una hoja oprobio del otoño,  
porque yo también he pasado  
en la veleidad de una cabellera  
en la ceniza de unos ojos.

Por «las tierras calladas», cuyo silencio se añade a la escena de nostalgia y desolación que ya han bosquejado los «ojos parados» y «las aguas por beber», las promesas veladas y las «palomas fracasadas», la nieve y la huida —trazos todos de frustración y derrota—, rueda el yo como una hoja otoñal. Ya se ha anunciado el uso de esta metáfora para significar lo declinante y extinto, ahora amplificadas por la similitud del verso en que se inserta, y por la aliteración de /o/, con su gravedad umbría —como el célebre *les sanglots longs des violons de l'automne*<sup>373</sup>, de Verlaine—, que se prolonga hasta el principio del siguiente: «soy solo una hoja oprobio del otoño/, porque yo...». Este yo caedizo, sin savia, exangüe, es hijo del tiempo, y se siente consumido por el tiempo: las metonimias finales sugieren un amor frustrado. La «veleidad» —otra voz a la que gusta de recurrir Basilio, como «ociosidad», para verter impresiones desfavorables— alude acaso a la inconstancia de la amada, o a la fragilidad de los sentimientos; «la ceniza de unos ojos» solo puede referirse a su extinción.

«Ruth» —cuyo título puede aludir a una mujer real o al personaje homónimo de la Biblia, la moabita piadosa, descendiente de Lot y abuela del rey David, según el Génesis— reitera muchos de

---

<sup>373</sup> «Los sollozos más hondos/ del violín del otoño». Los versos pertenecen a «Canción de otoño», de *Poemas saturninos* (1866), incluidos en Paul Verlaine, *Poesías*, traducción de Carlos Pujol, Madrid, Trieste, 1986, p. 37.

los motivos empleados en «Una tarde de Italia», como si ambos formaran parte de un mismo impulso creativo; una reiteración de ritmos y temas que no sería improbable, teniendo en cuenta que los dos fueron escritos en la misma ciudad y con apenas un mes de diferencia:

Todas las flores se alargan  
para espiar el silencio,  
donde doncellas calladas  
pasean campos inmensos...

leemos en la primera estrofa, después de la apelación inicial a «las frentes hundidas» y «los ojos ciegos», evidentes alusiones mortuorias. El silencio vuelve a reinar en el paisaje exterior, dilatado y claroscuro, pero también en el interior, donde «la música [filtra]/ silenciosos pensamientos». En los octosílabos siguientes aparecen la «soledad» y el «sueño», como ya lo habían hecho en el poema anterior —el segundo, en su más corporal forma de «durmientes»—, conectados ahora por una nueva recurrencia fónica: la de la sílaba tónica *bo*, que los realza a ambos, como una peana sonora: «Albores de soledad/ en las bóvedas del sueño». También, más adelante, Basilio habla de «un pájaro», como antes lo ha hecho de las palomas; de «los cierzos», como antes ha mencionado al «viento»; de una «mano pálida»; y de «tierra», «cabellos» y «otoñales misterios». En «Ruth» se reitera el final introducido por la conjunción causal «porque», que Basilio ya he empleado en «Una tarde de Italia». Otras imágenes de «Ruth» acreditan, en un tono de acentuado romanticismo —de ecos incluso becquerianos—, y con la narratividad que confieren al conjunto los octosílabos asonantados, un desconsuelo irremediable y un ansia insatisfecha de redención. El yo del poema está preso: vive en un cautiverio tejido por «piadosas arañas», del que, no obstante, escapa para «buscar/ oasis para [su] pecho». Las arañas constituyen una representación universal del horror, aunque su presencia en el poema venga contrapunteada por un adjetivo imposible: «piadosas», una característica solo atribuible a los seres humanos y que, en cualquier caso, difícilmente podría aplicarse a las conductas de estos animales. La antitética personificación refleja esa fusión constante en Basilio: su necesidad, aun en los sintagmas más nimios, de suturar la escisión, de reparar la fractura moral del mundo con nuevas realidades que reconcilien sus antagonismos. La busca de un oasis es una sencilla y recurrente metáfora para expresar su desamparo: el poeta vive solo, a la intemperie, en el desierto, sometido a sus inclemencias y a su vacío. El motivo es paralelo a otro que también transmite esta idea de soledad en un vasto espacio deshabitado: la isla, o islote, presente en «Desterrado», el poema que sigue a «Ruth», y en muchos otros de *Solitude, optional april*. Curiosamente, sin embargo, Basilio no los volverá a utilizar en sus poemarios posteriores: «isla» no vuelve a aparecer después de 1935, y «oasis» solo lo hace en «Este vivir huyendo», de *Ese celado*

*impulso y otros poemas*: «cómo sospecharía/ que habías de ser oasis de un desierto brumoso». La conclusión de «Ruth» acumula imágenes fantasmagóricas y latigazos de melancolía:

Cuando alguna mano pálida  
distribuya mis cabellos  
y en los vacíos alcázares  
haya otoñales misterios,  
cuando al poniente se inclinen  
astros sin rumbo del cielo,  
buscadme por las laderas  
agostadas de los cierzos...

Algunos rasgos estilísticos permiten comprobar la deriva existencial; otros, en cambio, acreditan la pervivencia del impulso creacionista. El «distribuya» del dístico inicial revela lo segundo: el término previsible —verbigracia, «acaricie», «roce», «despeine»— se sustituye por otro inesperado, propio de saberes específicos, o cuya sustancia léxica conviene a otros perfiles —«distribuir» tiene matices mercantiles, o matemáticos, extraños a manos y cabellos—, que convierte a la imagen en una realidad autónoma. No es este el único trazo ultraísta del poema: la agresiva metáfora apositiva, «un pájaro/ cerebro verde del viento», también lo es. La inclinación hacia el ocaso de los «astros sin rumbo» reúne dos giros expresivos de Basilio: el escoramiento de las cosas y los seres, su lento vencerse hacia la horizontalidad de la muerte, su paulatina sumisión a los estragos del tiempo; y la frecuentísima estructura «sustantivo + sin + sustantivo», cuyo complemento preposicional obra como un adjetivo, y que reafirma sintácticamente el hecho significado de la carencia o la desposesión. Ambos son expresiones de la pérdida: la inclinación, de la solidez o la fijeza, como la vida, como las ilusiones; y la preposición «sin», aplicada a un nombre, de la esencia de lo designado: de su carne o su función, y, por consiguiente, también de su sentido. En los versos examinados, «astros sin rumbo» son estrellas absurdas, ajenas a las leyes físicas, incapaces de gobernarse, abandonadas a la impotencia y al azar. Este mismo sintagma se repite tres poemas después, en «Insomnio»: «el destierro sin rumbo hacia la niebla»; antes leeremos: «una impaciencia de brizna sin derrotero» y «águilas sin presa devoradas por el silencio». En «Descendimiento», otro buen ejemplo de este recurso en la poesía de Basilio, ha adoptado forma de anáfora: «sin cúpulas de silencio/ sin llaves de atardecer/ sin la ley que atrae al mar y lo cercena».

Los últimos versos de «Ruth» confirman el pesar existencial. El apóstrofe «buscadme por las laderas agostadas de los cierzos» transforma, con escorzo muy basiliano, lo intangible en tangible, y

los cierzos devienen elevaciones, montañas acaso, en cuyos abrasados cuestos, hechos de tránsito y inaprehensibilidad, se extravía el poeta. El poema concluye con un zeugma introducido por una nueva conjunción causal: «porque yo estaré en la tierra/ pero mi alma muy lejos». La escisión entre el «yo» y el «alma» —o entre el cuerpo y el espíritu— que reflejan estos octosílabos es otra manifestación de la angustia de vivir, y de morir. La ruptura de la identidad, o el alejamiento de la conciencia, su disociación del lugar presente, revelan la incomodidad del existir: su desajuste radical con lo que nos conforma y nos rodea.

Dos poemas más escribe Basilio en 1929, «Desterrado» y «Espigadora a sabiendas», todavía breves y eclécticos, aunque las sombras existenciales planeen, cada vez con más rotundidad, sobre los versos, como acredita el título del primero. «Desterrado» es el recuerdo de una mujer, que podría ser la madre del poeta, o alguna otra figura familiar. No se advierten inclinaciones eróticas, sino una contenida alabanza del personaje y una sostenida evocación de su esfuerzo, vinculado al mundo rural en el que se ha criado Basilio. A esta interpretación nos conduce el uso de determinados términos, que trazan una suerte de senda hermenéutica: «las gradas de la casa oscura», «en su fondo de tierra», «vacas blancas como las aves», «su cuerpo de isla, en ayunas», «oscura al borde de las dificultades». Podemos aventurar que estas imágenes son, en realidad, símbolos disémicos, tal como los ha definido Carlos Bousoño: aquellos que, además del sentido irracional, oculto para la mente, albergan «otro sentido, este lógico: el manifestado, de un modo directo o indirecto, por su literalidad»<sup>374</sup>. Sospecho que muchos de los utilizados por Basilio incorporan ambos sentidos, y que sus alusiones a la casa, a los campos, a los pájaros, entre otros, establecen asociaciones estrictamente subjetivas, brotadas del hervor de la sensibilidad y de la consideración del lenguaje como potencia autónoma, pero también, y al mismo tiempo, vehiculan recuerdos individuales, realidades objetivas e incluso referencias biográficas. El canto a esa figura femenina adquiere perfiles sombríos, como si su exaltación pasara por el recuerdo del sacrificio —y la muerte— a los que ha sobrevivido: «En su fondo de tierra llevaba/ un estrago de laúdes/ y una profecía de fantasmas».

Ese «estrago de laúdes» conjuga la hermosura y la destrucción. La música se contrapone aquí, una vez más, a la derrota. La «profecía de fantasmas» reúne el pasado —los espectros: los que ya han muerto— y el futuro —el anuncio del porvenir—. Las voces que sugieren el paso del tiempo se

---

<sup>374</sup> Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, op. cit., vol. I, p. 263. Ejemplificando con precisión este concepto, Antonio Gamoneda ha escrito: «La realidad es simbólica y yo soy un poeta realista, porque los símbolos están verdadera y físicamente en mi vida. (...) Cuando digo: “esta casa estuvo dedicada a la labranza y la muerte”, hay aparición de símbolos, sí, pero sucede, además, que esta casa estuvo realmente dedicada a la labranza y la muerte» (*El cuerpo de los símbolos*, op. cit., p. 27)

acumulan: en el pareado inicial, «ella subía siempre, siempre/ las gradas de la casa oscura», la geminación del adverbio de tiempo, que se repite en la cuarta estrofa, martillea en la noción de eternidad. En la tercera, leemos: «como virtudes inútiles,/ huellas de un instante». Huellas: tránsito, transcurso, desaparición; e instante: la fugacidad de lo vivido, la levedad de lo real. Antes, lo positivo —virtudes— y lo negativo —inútiles— han vuelto a confluír. Pero no solo los significados hablan del tiempo; también el pretérito imperfecto de los verbos: «subía», «llevaba», «elevaban», «esperaba», que prolonga la acción, que la estira, sin conclusión expresa, en un sucederse de momentos oscuros, como el «huevo que se cocía» machadiano: palabra en el tiempo. Junto a estos ingredientes de rememoración y pesar, el ingenio creacionista sigue tamborileando: «vacas blancas como las aves/ o fe en la jerarquía de los nácares». Son versos desconcertantes, bajo los cuales, sin embargo, acaso se esconda una nueva concordia: la de los animales terrestres y los aéreos; la de lo alto y lo bajo, reunido en un solo enunciado; la de lo grave y lo ingrávigo, hilvanado por la blancura, epifanía de la luz, una blancura que fulge también en los «nácares» del verso siguiente. Y los pájaros, que se concretan en la «alondra» de la cuarta estrofa, «la elevaban siempre, siempre,/ a la casa sola sin llaves». La elevación rescata a la mujer de la soledad y la oscuridad en la que vive: de ese cosmos hermético que representa una morada sin llaves; una elevación ya implícita en el «subir las gradas» del primer verso, y en las aves y la alondra de las estrofas centrales, y en la ascensión de «su cuerpo de isla». Sí, de isla, metáfora, como ya sabemos, de lo bello y solo, en un mar de vacío. En el dístico final aparece el yo, ausente hasta este momento del poema: «La casa donde yo la esperaba/ oscura al borde de las dificultades». Y entonces se entiende la razón del título y su género masculino, incoherente con el hecho de que el protagonista del poema sea una mujer: el desterrado es el poeta; desterrado de su mundo de la infancia, desterrado de la casa compartida, desterrado de la vida en común que le permitía conocer los pasos y la penumbra de aquella mujer.

«Espigadora a sabiendas» rememora también a una mujer, aunque exenta, en apariencia, de las aristas doloridas de la anterior. El «a sabiendas» del título prolonga el «adrede» de versos precedentes, como el de la Galatea de «La víctima entre azucenas» [2], y, por lo tanto, asocia a la figura a un espacio de bucolismo y amor. Sin embargo, y aunque no escaseen los escorzos gongorinos y el tintineo metafórico, el poema oculta un sentido más lúgubre, emboscado en los términos sembrados aquí y allá, en las asociaciones esquinadas. De entrada, no es exactamente idílica la actividad de «espigadora», sino esforzada, como cualquier otra tarea agrícola, a la que nos remiten los versos iniciales:

A sabiendas volvía al cadalso  
de los trigos en las eternidades blancas

Entre los juncos de los lagos  
la nieve de las abadías deliraba  
y en los oasis el níquel  
le ofrecía su latido triste.  
Ferrocarriles fraternos  
como a una novedad de lluvia la transportaban.

La cosecha es, pues, un patíbulo: el lugar donde se muere. Y «las eternidades blancas» son otra forma de anunciar «la nieve de las abadías» posterior: el invierno, la estación del frío, el imperio de la extinción. «Las eternidades blancas» prefiguran un recurso nítidamente gamonediano: la materialización de lo inmaterial. La nieve abacial no solo hiela: también delira. La locura es otra expresión de la muerte: muerte civil, muerte de la razón, muerte en vida. El níquel de los oasis — quizá la campana de las iglesias; en cualquier caso, el metal que se infiltra en la pureza y la corroe— ofrece un «latido triste». Y «ferrocarriles fraternos», con las aliteraciones ya señaladas, transportan a la mujer «como a una novedad de lluvia». Cadalso, nieve, delirio, tristeza y lluvia subvierten, disimulados, una escena vegetal —trigos, oasis, juncos de los lagos— e ilesa. La siguiente es aún más renacentista:

Más allá de unos ojos negros  
donde el silencio cultiva peces de plata  
dormían doncellas etíopes  
y promesas a flor de agua.

La escena desprende cromatismo —los ojos negros; los peces de plata; las doncellas etíopes, un epíteto para «negras» frecuente en los poetas del Siglo de Oro— y sosiego —el silencio, el sueño, el agua a cuya superficie se asoman las promesas—, aunque se trate de un sosiego próximo al de la muerte. Lo negro y azul de la segunda estrofa se opone a lo blanco y verde de la primera, y sus recurrencias melódicas, centradas en el sonido /do/, grave como el quejido de una viola, contrapesan las sonoridades airosas de esta. Los dos versos finales, nuevamente introducidos por la conjunción causal «porque», cercenan toda interpretación frívola y rinden el auténtico sentido del poema: «Porque ella había perdido sus labios/ en las cárceles de la helada». La amputación metafórica el destino truncado y la desazón existencial. El silencio no era el sonido de la paz, sino el fruto de la impotencia. La nieve no era un manto benigno, sino una prisión. La cuchillada gris de la revelación desnuda los caracoleos gongorinos y los acentos idílicos. Los poemas de Basilio suelen ser

así: narraciones de un desengaño, travestidas de ininteligibilidad. Pero sus claves son muy sencillas: una vez identificadas, sus obsesiones devienen nítidas y sus versos refulgen como el cristal.

En poemas como «Insomnio», los juegos metafóricos ya no son lúdicas combinaciones retóricas, sino sombríos y eficaces vehículos del dolor. El insomnio que da título y asunto al poema es, de hecho, un reconocimiento de la continuidad insoportable de la conciencia. No dormir supone no dejar de ser quien se es, y esa mortificación ininterrumpida del yo define nuestro estar en el mundo: solo, silencioso y desquiciado. Significativamente, Basilio sitúa detrás de la invocación inicial al insomnio el sintagma «aguas desfallecidas», una manifestación más del tópico del agua exangüe como símbolo de la muerte. Resulta muy reveladora esta identificación entre la máxima —y desesperada— lucidez de quien vela y la absoluta oscuridad de la nada: estar despierto se equipara a estar muerto; vivir sin descanso, en la plenitud alucinada de los ojos abiertos, como vive el insomne, significa morir. Una identificación perfectamente aplicable a la concepción de la existencia por parte de Basilio y, en lo que a nosotros más nos interesa, a su poesía.

El yo que nos habla en el poema se define como «víctima de un alba oscura» y considera su vida «un disparo a las flores, / una impaciencia de brizna sin derrotero». Los términos asociados con la violencia recorren el inicio de la estrofa: «víctima», «oscura», «disparo», el último de los cuales, además, establece una contraposición sangrante con aquello contra lo que se dirige: «flores», símbolo de la alegría y la pureza. La paradoja de un amanecer oscuro contribuye asimismo a la sensación de lucha, a la agónica trabazón de elementos luminosos y luctuosos, y a la incerteza de lo que ha de depararnos. Por su parte, la impaciencia que acosa al poeta —de «brizna», esto es, de algo que comparte la sustancia de las flores, frágil, inmaculada y acuosa— carece de derrotero: vaga, pues, perdida, sin norte, sin inteligencia que la rijan. Más aún: lo asedian los errores —otro de los motivos habituales en la poesía de Basilio para connotar lo fatal— y «las sombras perdidas», como su impaciencia, que aluden, quizá, a figuras o esperanzas del pasado. Esos errores y esas sombras encarnan en águilas que se ciernen contra él, aunque vaciadas de su mal, consumidas por lo mismo que consume al poeta: son rapaces «sin presa devoradas por el silencio/ esta noche en que todo ha callado». Los sintagmas que denotan privación —«sin derrotero», «sin presa»— y destrucción —«devoradas»— recaen en la víctima y, como vemos ahora, también en el victimario, en un bucle ouroborico, de intensa coloración existencial, que lo impregna todo: si el alba es tenebrosa, las águilas son devoradas: lo bueno y lo malo, lo blanco y lo negro, el corazón y la nada, se entrelazan en la inmóvil percepción del insomne. Por lo demás, es de noche y «todo ha callado»: la oscuridad y el



silencio, nuevos indicios de la muerte, engullen el mundo. El poeta concluye a continuación con una dilatada pregunta:

¿Me esperan alondras no nacidas,  
cielos de dioses falsos,  
o el destierro sin rumbo hacia la niebla,  
donde nadie nos abre las ventanas  
del alma a una brisa de tierra?

La pregunta retórica —y, por lo tanto, sin respuesta—, que se añade a las ya practicadas en la primera estrofa: «¿Cuántos siglos velan detrás de mí?/ ¿Qué mano explora la arboleda/ de mis ojos, llaves eternas del desvelo?», supone un nuevo reconocimiento, por parte del poeta, de su incapacidad para elucidar el dolor y la incertidumbre que lo atenazan. El necesario silencio que sigue a toda interrogación de esta naturaleza transmite la falta de verdades, la fragilidad y la ignorancia con que el poeta se enfrenta a sus temores y a sus dudas. Los versos reiteran también los motivos ya empleados antes: la paradoja y la privación («alondras no nacidas»); la mentira de los «dioses falsos»; el destierro carente de rumbo, como antes la impaciencia carecía de derrotero; la niebla, penumbrosa, traslúcida, como el alba oscura, mezcla asimismo de negrura y luz. El poema se interrumpe abruptamente, tras la alusión a ese exilio brumoso en el que nadie abre espacios —«ventanas del alma»: una nueva conjugación de lo físico y lo inmaterial— a la esperanza, como si con ese tajo elocutivo el poeta reprodujera el cercén de la inquietud, el no saber del insomne, su miedo y su desconcierto, la soledad torturante de su vigilia.

#### **4. 4 La inmersión existencial**

La poesía de Basilio camina, progresiva e implacablemente, por la senda existencial. Resulta muy difícil establecer el momento a partir del cual pueda afirmarse que han quedado atrás sus devaneos creacionistas —que, en sentido estricto, nunca desaparecerán: su devoción por la imagen y por las técnicas de vanguardia se mantendrá siempre incólume, aunque se oriente, con el paso del tiempo, hacia la configuración de un cosmos de austero desasosiego, exento de toda jocundia—, pero sí se puede sostener que su paulatino apartamiento de los núcleos poéticos —que, por pequeños que fuesen, le habían acompañado en su iniciación en la poesía—, su igualmente gradual compromiso con las prosaicas obligaciones del negocio familiar —que lo alejaban, a su vez, de toda complacencia estética— y la experiencia dramática de su participación en la Guerra Civil, contribuyeron decisivamente a que su poesía se hiciera cada vez más agria y sombría. Quizá convenga recordar aquí

que el existencialismo hunde sus raíces en algunos de los capítulos más sobresalientes de la historia literaria occidental —en particular, el Barroco, bien conocido por Basilio, y, después, el Romanticismo—, pero que halla su mejor expresión en la literatura del siglo XX, la cual se hace eco de las terribles crisis de la centuria —dos guerras mundiales, el nazismo y el estalinismo, la amenaza nuclear— y de la fractura que producen en la percepción humana del ser. Es obvio que Basilio Fernández no practica, excepto en sus primeras entregas, una poesía alegre, esperanzada, jocosa, sino otra singularmente atenta a las tribulaciones del yo, a su desasimiento y su abandono, a su fragilidad constitutiva, a su inmersión en el tiempo y a su certidumbre de que todo se desvanece, y de que el olvido nos invade, hasta que nos disipamos en la muerte. En su poesía no hay levedad, sino patetismo: un dolor —*pathos*— que se deriva de la vulnerabilidad del ser humano, y de su renuncia a las convicciones, y de la quebradura de la vida. Como ha señalado Emmanuel Mounier en *Introducción a los existencialismos*, «todo existencialismo es una concepción singularmente dramática del destino del hombre»<sup>375</sup>.

Entendemos por existencialismo, siguiendo a Nicola Abbagnano, el modo contemporáneo de reflexionar sobre el ser del hombre en el mundo, y, en particular, sobre aquellas experiencias que determinan su esencia: el absurdo de existir, la significancia e insignificancia del ser, el dilema de la guerra, la libertad, tanto física como metafísica, la relación entre dios y el ser humano, el paso del tiempo y la inevitabilidad de la muerte<sup>376</sup>. El movimiento, tal como lo conocemos hoy, nace con el filósofo danés Søren Kierkegaard, que se pronuncia contra la filosofía especulativa, esto es, contra el idealismo abstracto —cuyo principal representante era Hegel—, denuncia la despersonalización del sujeto, reivindica la existencia humana frente a los determinismos filosófico y político, y aplica el análisis descriptivo del método fenomenológico de Edmund Husserl. Para Kierkegaard, la existencia real de una cosa no puede deducirse del concepto que tenemos de ella: lo que existe son los hombres que la piensan; hombres que sufren, no el concepto del sufrimiento. Como señala José Ferrater Mora, Kierkegaard

abogó por un «pensar existencial» en el cual el sujeto que piensa (...) se incluye a sí mismo en el pensar, en vez de reflejar, o pretender reflejar, objetivamente la realidad. (...) El hombre no puede reducirse a ser un animal racional, pero tampoco a ser un animal sociable, o un ente psíquico, o biológico. En rigor, el hombre no es ningún «ente», porque es más bien un

---

<sup>375</sup> Emmanuel Mounier, *Introduction aux existentialismes*, Paris, Gallimard, 1973, p. 37. La traducción es mía.

<sup>376</sup> Nicola Abbagnano, *Historia de la filosofía*, traducción de Juan Estelrich y J. Pérez Ballester, Barcelona, Montaner y Simón, 1973, tomo III, p. 725. Para un estudio en profundidad del movimiento, puede consultarse Pietro Prini, *Historia del existencialismo: de Kierkegaard a hoy*, Barcelona, traducción de Antonio Martínez Riu, Herder, 1992.

«existente» —y, en puridad, «este existente». El hombre no es, pues, ninguna sustancia susceptible de ser determinada objetivamente. Su ser es un constituirse a sí mismo<sup>377</sup>.

Catalizados por las grandes catástrofes del siglo XX y por la mella que hacen en la conciencia contemporánea, un buen número de pensadores hace pública su reflexión sobre el sentido de la existencia humana: Martin Heidegger, con *El ser y el tiempo* (1927); Gabriel Marcel, con *Diario metafísico* (1927); Karl Jaspers, con *Filosofía* (1933); y Jean-Paul Sartre, con *El ser y la nada* (1942). Todos ellos valoran la existencia concreta, las experiencias y situaciones singulares en las que se encuentra el ser humano, frente a los discursos conceptuales o mecanicistas sobre su esencia o devenir. En España, Miguel de Unamuno, admirador de Kierkegaard, ya había sostenido, como el autor de *El concepto de la angustia*, que la única verdad era la subjetividad y que la subjetividad era la única realidad. Los existencialistas tratan de aprehender lo más personal, lo más intransferible del individuo, lo que da cuenta de las diferencias y no de los universales; quieren, en suma, como indica Guillermo de Torre, «reproducir fielmente el flujo y reflujo de la vida interior»<sup>378</sup>, porque en lo interior radica la única verdad de cada individuo. La vida, por lo demás, prevalece sobre la razón, como nos recuerda Francisco Javier Peñas Bermejo:

Si el hegelianismo propugnaba que todas las cosas podían y debían ser explicadas racionalmente, el existencialismo defendió que la vida humana no necesitaba ser aclarada de forma objetiva, ya que un gran número de los estados de la persona no tenían sino una justificación irracional<sup>379</sup>,

lo que nos remite, precisamente, a uno de los rasgos fundamentales de la poesía de Basilio, su irracionalismo, presente en su concepción alógica de la imagen y en sus querencias surreales, particularmente activas en la segunda mitad de su producción.

Los temas recurrentes del existencialismo son, según Mounier, la contingencia del ser humano, sus limitaciones, su fragilidad, su alienación, su finitud y la urgencia de la muerte, la impotencia de la razón, la necesidad de soledad y recogimiento, y la nada. Como resulta palmario, la mayoría de estos asuntos tienen un sentido patético, vinculado con la condición fugaz y perecedera del hombre: con su mortalidad. Esta laceración entronca con el concepto de angustia prefigurado por Kierkegaard. Para él, la existencia no tiene razón de ser: se trata de algo injustificable,

---

<sup>377</sup> José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía de bolsillo*, Madrid, Alianza, 1983, vol. I, p. 294.

<sup>378</sup> Guillermo de Torre, *Valoración literaria del existencialismo*, Buenos Aires, Ollantay, 1982, p. 68.

<sup>379</sup> Francisco Javier Peñas Bermejo, *Poesía existencial española del siglo XX*, Madrid, Pliegos, 1993, p. 24.

inconcebible, y cuya sinrazón nos infunde miedo —*Angst*—, que se constituye en el motor último de nuestro devenir. Sobre esta base, Heidegger desarrollará luego su noción del «ser-para-la-muerte» (*Sein zum Tode*) —aunque el hombre, frívolamente, quiera olvidarlo y se aturda en la cotidianidad impersonal del «se» (*das Man*)— y especificará que la angustia es la experiencia de la nada, que, a su vez, es la experiencia del ser. Sartre se inspirará en la idea de Heidegger de que la existencia es un proyecto, una posibilidad —la más peculiar: la de la absoluta imposibilidad del «ser-ahí» (*Da Sein*)—, frente a la realidad ineludible de la muerte, para considerar que el ser del hombre reside en un lanzarse hacia el futuro, pero llevando «en sí la nada, “como el gusano en la manzana”, su letal aportación de ser mortal»<sup>380</sup>. Por eso el hombre es una pasión inútil, y la existencia humana, una pasión absurda. Ambos coinciden, asimismo, en afirmar que la vida no puede desligarse de la muerte, porque es también vida, es decir, porque es aquello que desvela el auténtico ser del hombre, que le otorga su plena verdad, la dimensión total de su existencia. El filósofo alemán declara: «La muerte, en su más amplio sentido, es un fenómeno de la vida»<sup>381</sup>. Por su parte, Sartre escribe: «La muerte es un fenómeno humano, es el fenómeno último de la vida, vida todavía»<sup>382</sup>. El existencialismo de Basilio presenta, en este punto, una notable peculiaridad, y supone un punto de inflexión con respecto al de sus colegas europeos. La muerte está presente entre sus preocupaciones, pero no constituye su mayor motivo de inquietud. Incluso podría decirse que no le supone una especial angustia. Lo que le oprime de verdad, e inunda sus versos de desespero, es la muerte en vida que representa la renuncia al amor, las ilusiones y la felicidad. La muerte, en Basilio, no se refiere a la desaparición del cuerpo y la conciencia, sino a la de los valores y esperanzas que nutrieron, algún día, su confianza en una existencia plena que lo elevara del barro cotidiano y le permitiera fundirse con el mundo. Todo eso, caído ya, reducido a polvo, irrealizable, por obra del paso del tiempo, pero también por su incapacidad para hacerlo realidad en su vida, es la muerte: una muerte con la que ha de convivir a cada instante, a cada hora, en una sucesión interminable de años iguales; una muerte permanente y diaria que lo tortura más que la muerte física. El hecho de caminar hacia el fin no parece incomodar mayormente a Basilio; lo que le perturba es existir hermanado con su claudicación. La muerte no es, en su poesía, un mal futuro al que uno se aproxime inexorablemente, sino un pasado irrecuperable que denuncia su falta de coraje y su insustancialidad, y ahoga su presente.

---

<sup>380</sup> José M<sup>a</sup> Valverde, *Vida y muerte de las ideas*, Barcelona, Planeta, 1985, p. 270.

<sup>381</sup> Martin Heidegger, *El ser y el tiempo*, traducción de José Gaos, México, Fondo de Cultura Económica, 1962, p. 269.

<sup>382</sup> Jean-Paul Sartre, *El ser y la nada. Ensayo de ontología fenomenológica*, traducción de Juan Valmar, revisada por Celia Amorós, Madrid, Alianza, 1984, p. 555.

En cualquier caso, en tanto que poeta de fuerte impronta existencial, Basilio Fernández se sitúa en la estela abierta por Unamuno, el introductor de la inquietud existencial en España<sup>383</sup>, y de la que fue continuador Antonio Machado. La Generación del 27, que, con independencia de su mayor o menor influencia en él, envuelve su inmersión en la literatura, presenta vestigios existencialistas en Guillén, Salinas, Alberti, Aleixandre, Cernuda, Prados y García Lorca, entre otros poetas de menor entidad. Sin embargo, no será hasta después de la Guerra Civil cuando estalle la que puede considerarse una verdadera marea existencial en la poesía española. Dámaso Alonso será su principal valedor, con la publicación en 1944 de dos de sus libros más señalados: *Oscura noticia* y, sobre todo, *Hijos de la ira*, que acoge casi todos los temas del existencialismo contemporáneo —el correr del tiempo, la náusea existencial, el ahogo de la muerte, la soledad, lo absurdo de la vida humana— tras el memorable aldabonazo de sus primeros versos, en los que hallamos, de nuevo, la idea del ser cadáver, de la muerte en vida: «Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres (según las últimas estadísticas)./ A veces en la noche yo me revuelvo y me incorporo en este nicho en el que hace 45 años que me pudro»<sup>384</sup>.

Como ha señalado Emiliano Fernández, en los poemas de Basilio de los años 40

hay influencias literarias y ambientales muy características. En algunos poemas aparecen algunas imágenes y adjetivos que algo tienen que ver con los dos libros con los que la crítica suele inaugurar las corrientes de poesía existencial de posguerra, *Hijos de la ira* y *Sombra del paraíso*. Sabemos que Basilio los leyó y apreció. Había además una cierta coincidencia espiritual entre esas obras y lo que él mismo había escrito en los años inmediatamente anteriores y posteriores a la Guerra Civil. De todas formas, en sus poemas hay una tendencia a la contención que le separa claramente de ese tipo de corrientes<sup>385</sup>.

---

<sup>383</sup> En un ensayo tan temprano como «¡Adentro!», fechado en 1900, Unamuno sustentaba la idea, existencialista, de que la personalidad no se define con el nacimiento, sino con la muerte: que esta completa y corona al ser, y reivindicaba ya la necesidad de buscar la verdad en el interior del ser humano: «Forcejea por meter en ella [en tu alma] al universo entero, que es la mejor manera de derramarte en él. Considera que no hay dentro de Dios más que tú y el mundo, y que, si formas parte de este porque te mantiene, forma él también parte de ti, porque en ti lo conoces. En vez de decir, pues, ¡adelante! o ¡arriba!, di ¡adentro! Reconcéntrate para irradiar; deja llenarte para que reboses luego, conservando el manantial. Recógete en ti mismo para mejor darte a los demás todo entero e indiviso» (Miguel de Unamuno, *Obras selectas*, Madrid, Plenitud, 1960, p. 184).

<sup>384</sup> Dámaso Alonso, *Poesía y otros textos literarios*, edición de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1998, p. 251. Basilio habla de «estadísticas» en «Blessing», en un contexto nítidamente existencial: «sueño con mis estadísticas/ y el tiempo me impulsa...». El poema de Basilio está datado el 30 de octubre de 1982.

<sup>385</sup> Emiliano Fernández, «Introducción», en Basilio Fernández, *Poemas (1927-1987)*, *op. cit.*, p. 19.

En el mismo año, 1944, en que aparecen los dos poemarios mencionados, de Dámaso Alonso y Vicente Aleixandre, Vicente Gaos publica *Arcángel de mi noche*, de visibles acentos heideggerianos, y se constituye, junto con Dámaso, en el principal defensor de la sensibilidad y las tesis existencialistas en una España sitiada, filosóficamente, por el escolasticismo neotomista y, líricamente, por una poesía sacra y heroica, de temple falangista —gracias a cuyo influjo, por ejemplo, toda la obra de Sartre fue incluida, por atea, en el *Index Librorum Prohibitorum*—. Gaos luchará, desde la revista *Proel*, a partir de finales de la década, por dar a conocer el pensamiento de Sartre. Pertenecientes a la misma promoción poética de Gaos, cabe señalar a otros poetas con una fuerte inclinación existencial, como José Luis Hidalgo, vinculado incluso a su mismo grupo de *Proel*, del que destaca *Los muertos* (1947), Blas de Otero, con sus significativos *Ángel fieramente humano* (1950) y *Redoble de conciencia* (1951), y Victoriano Crémer, uno de los fundadores de la revista *España*.

Dámaso Alonso ha sistematizado esta ruptura existencial, por oposición a las demás escuelas líricas vigentes en la España de la inmediata posguerra, con su célebre dicotomía entre poesía arraigada y poesía desarraigada. En *Poetas españoles contemporáneos*, divide a los autores entre los que participan de una imagen del mundo armónica o centrada, sujeta a un ancla, a un amarre fijo, y cuya voz, alegre, revela una luminosa creencia en la organización de la realidad contingente —una fe, en definitiva, ya sea metafísica (Jorge Guillén), histórica (Leopoldo Panero), religiosa (José María Valverde) o natural (José María Muñoz Rojas)—, y aquellos otros, como él mismo, para quienes el mundo

es un caos y una angustia, y la poesía, una frenética búsqueda de ordenación y de ancla. Sí, otros estamos muy lejos de toda armonía y toda serenidad. Hemos vuelto los ojos en torno, y nos hemos sentido como una monstruosa, una indescifrable apariencia, rodeada, sitiada por otras apariencias, tan incomprensibles, tan feroces, quizá tan desgraciadas, como nosotros mismos (...). Yo gemía así. Y el contraste con toda la poesía arraigada es violentísimo. Pero yo no estaba solo. ¿Cómo, si la mía no era sino una partícula de la doble angustia en que todos participábamos, la permanente y esencial en todo hombre, y la peculiar de estos tristes años de derrumbamiento, de catastrófico apocalipsis? Sí; el fenómeno se ha producido en todas partes, allí donde un hombre se sienta solidario del desnorte, de la desolación universal. Mi voz era solo una entre muchas de fuera y dentro de España, coincidentes todas en un inmenso desconsuelo, en una búsqueda frenética: de centro o de amarre<sup>386</sup>.

---

<sup>386</sup> Dámaso Alonso, *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1952, pp. 370-371.

Entre esos autores desarraigados que cita Dámaso Alonso se encuentran Juan de Leceta (Gabriel Celaya) y Blas de Otero. A ellos cabe añadir a Basilio Fernández, que mantiene, a lo largo de toda su obra, aunque con características peculiares, ese desconsuelo, ese vértigo, ese vivir turbado, que caracteriza al grito existencial, y del que el propio Dámaso era partícipe. La corriente de la poesía desarraigada se prolongará después en Manuel Álvarez Ortega, Ángel Crespo, Rafael Guillén, Ángel González, Francisco Brines, Jesús Hilario Tundidor, Félix Grande, Pere Gimferrer, Guillermo Carnero, Antonio Colinas, Carlos Bousoño, Carlos Edmundo de Ory, José Ángel Valente y Antonio Gamoneda, por mencionar solo a algunos de los más destacados poetas de la segunda mitad del siglo pasado.

#### **4. 4. 1 El tiempo y su transcurso**

El carácter existencial de la poesía de Basilio Fernández se asienta en la convicción de la fragilidad del hombre y en su sumisión al deletéreo paso del tiempo. Cronos deviene, en su obra, una obsesión constante. Desde el nacimiento, desde la articulación mítica del mundo dorado de la infancia, el ser aparece sometido al desgaste, al desmoronamiento físico, psíquico y vital, y, en último término, a la muerte. Ya hemos dicho que no hay que entender esta muerte solo, ni siquiera en primer lugar, como la desaparición física, sino como la extinción progresiva de las ilusiones y esperanzas que definen nuestra presencia en el mundo. De hecho, el paso del tiempo es solo una manifestación – aunque, sin duda, la más importante – de nuestra condición quebradiza, una suerte de gran lecho existencial que encauza todas nuestras debilidades y caídas: el olvido, la soledad, la inutilidad, el tedio; en suma, el sinsentido de ser. Las obsesiones de Basilio tienen siempre un reflejo, que en ocasiones resulta abrumador, en el vocabulario empleado, es decir, sus opciones semánticas revelan y delimitan, con nitidez, sus preocupaciones íntimas. Así debería ser en todos los poetas, que no en vano practican un arte verbal. Sin embargo, muchos autores se decantan por una aproximación oblicua, que no proclame sus verdaderos propósitos —ni sus verdaderas angustias—, sino que las vele o desdibuje mediante una difuminación léxica, que eluda el gesto excesivo, la dicción gruesa, pero cuya fragancia simbólica y cuyo humear indirecto, paradójicamente fortalecidos por la distancia, sahúmen la percepción del lector. No es el caso de Basilio, que, sin renunciar a ningún recurso comunicativo ni a las sutilezas de lo tangencial, formula una poesía explícita y vigorosa —aunque también deshilachada, por más que ese deshilachamiento sea constitutivo y contribuya a su empaque—, que no teme la recurrencia ni la fluvialidad.

El tiempo, como sujeto o actor de los poemas, está presente en la lírica de Basilio con una constancia evidente. Su presencia, sin embargo, no es unívoca, sino que se ramifica en múltiples alusiones, que se articulan polifónicamente y despliegan un amplio arsenal simbólico; estas alusiones, pues, no aparecen deslindadas unas de otra, sino frecuentemente entrelazadas. Es normal que sus poemas no contengan una sola referencia temporal, sino varias, que se fecundan e interpenetran. A efectos exclusivamente didácticos, vamos a consignar a continuación un esquema del vocabulario cronológico de Basilio, una suerte de *mapa léxico*, con la especificación de los poemas en que cada término aparece citado, que nos ayude a comprender la importancia que tiene el paso —y el peso— del tiempo en la configuración existencial de su poesía, y a transitar por el complejo bosque de sus sentimientos.

#### 4. 4. 1. 1 La fugacidad

Uno de los primeros rasgos que caracterizan al tiempo en la poesía de Basilio Fernández es, en la mejor tradición clásica, su fugacidad. El *tempus irreparabile fugit* de los latinos y, después, de los barrocos aparece, explícitamente, en algunos de sus poemas, como en «Prosérpina», donde destaca esta exhortación, que se sitúa entre muchas otras alusiones al tránsito o la huida —«se disipa», «ven, (...) vuelve», «peregrinos», «alba fugitiva», «dentamente»—, y que subraya mediante una aguda epanadiplosis: «Oh tiempo fugitivo,/ no me alejes más, no». En «Todo lo que se expresa...», encontramos «abalorios para meditar la fugacidad del tiempo». En «Los remedos empalidecidos», «todo dura un breve tiempo». En «Este vivir huyendo», se afirma igualmente que «no hay tiempo que perder. La vida pasa», algo que se repite en «En otoño»: «también la vida pasa/ y los arroyos dan un adiós furtivo a la vida». En «Habitantes de una naranja» y «Cénit-nadir», el poeta amplía y, a la vez, constriñe aún más la idea: «todo pasa», dice, con sencilla contundencia. Basilio parece compartir el concepto heideggeriano del ser como mero pasar, prefigurado por los autores barrocos, que concebían la existencia como un tránsito fugaz, como una mudanza a la que todo estaba sujeto, y que, paradójicamente, sustentaba el mundo: así lo afirmaron, entre otros, Lupercio Leonardo de Argensola, Calderón de la Barca y Gabriel Bocángel, que inicia de este modo su romance «Describiendo un terremoto»: «Discordias gime la tierra,/ violencias el aire esgrime,/ y, mientras se muda todo,/ solo la mudanza es firme»<sup>387</sup>. En «Canción primera», el poeta se despide, del mundo transcurrido, de los estíos amables, del tiempo feliz, mediante la insistente anáfora de «adiós» y la no

---

<sup>387</sup> Citado en VV. AA., *Tiempo y caída. Temas de la poesía barroca*, edición de Ramón Andrés, Barcelona, Quaderns Crema, 1994, vol. II, p. 515.



menos prolongada aliteración de /a/, que materializa la sensación de privación y la dolorosa duración de la renuncia: «Adiós, (...) / mañana de verano, / adiós, garganta de ave»:

Adiós, mundo suave,  
mañana de verano,  
adiós, garganta de ave.  
Lo que se pierde un día,  
tal vez lo que se besa,  
la vida, la ceniza...  
lo que no se recobra...  
Todo  
parece que está aquí,  
pero ya nada queda.  
Cómo giras, flor bella,  
porcelana del aire,  
nostalgia del pasado,  
melancólica llave.

La ligereza y la aparente simplicidad de la composición no ocultan su atroz significado: la vida se asocia a la ceniza, esto es, a lo ardido, consumido y muerto; y es irrecuperable. El pie quebrado del octavo verso concita la atención sobre sí: lo compone un «todo» en apariencia absoluto, pero aislado, desamparado, a cuyo alrededor se acumulan las evidencias de que lo único que hay, lo único que queda, es la nada. «Cómo giras, flor bella», escribe luego el poeta, antes de reemprender la aliteración vocálica del principio: «porcelana del aire, / nostalgia del pasado, / melancólica llave», para suscitar de nuevo su dolorida dilación. Pero lo que gira, en realidad, es el tiempo, la rueda temporal, que a cada vuelta modifica la realidad presente, pura metamorfosis, devastación constante. La nostalgia nos empuja a esos mundos destruidos, pero la memoria también muere y clausura nuestro acceso a lo amado. Basilio cierra el poema con una nueva despedida: «Adiós, mundo suave, / rostros, flores, contornos. / Adiós, garganta de ave». Este adiós y esta «garganta de ave», metáfora probable del amor, a cuyo sostén colabora la suavidad de las vocales abiertas y las consonantes sonoras, se repetirá en «Todo lo que se expresa...», que concluye con el avariento que «dice su extraño adiós a la golondrina enamorada».

También lo efímero aparece a menudo en los versos de Basilio, para abundar en el tópico del *tempus fugit* y en la brevedad y fragilidad de la existencia. En «Pasto de lo irremediable», «das vidas se inclinan como torres efímeras». En «Nostalgia loans», «da vida es una túnica efímera», metáfora que se

repite en «Levantaos»: «Abandonad el mundo de confort ilusorio,/ de túnicas efímeras». En «O. G. S.», «la vida es una chispa efímera». En otros poemas, reciben también el calificativo de «efímeros» las logros de los hombres —las ideas, los triunfos—, los ecos o recuerdos de las «primaveras inflamadas» por el amor («Nada se induce de la realidad») y los «ocazos que se adensan» dentro del poeta («Dulce presa...»), otra imagen que se repite en más poemas: «Anochece dentro de mí», escribe Basilio en «No es de esperar que traigas nuevas flores...», II.

A veces, la fugacidad del tiempo se expresa paradójicamente, como en «Pasto de lo irremediable», donde parece asociarse a la permanencia y el encadenamiento, aunque en realidad lo hace a lo que pasa: sombras, flechas, hilos, balas: «do permanente son las sombras,/ esas flechas fugaces y ese hilo de oro/ que nos encadenan al tiempo y a la bala perdida». En otras ocasiones, se plasma en algunas metáforas que subrayan su levedad, su inasibilidad, y, en último término, la rapidez con que desaparece, como en «Tránsito»: «Una espuma de tiempo se olvida en tus cabellos».

Sin embargo, es también muy frecuente la caracterización del tiempo como algo sólido que nos aplasta o aprisiona: es una «cadena de montañas» («A un abeto»); o un declive por el que rueda el mundo «con montes y mares» («Extraño mundo caduco...»); o un eje del que se sueltan «tintineantes pulseras» («Careo en la soledad»); o un desmoronamiento que «nos golpea como una parábola errabunda/ y nos disuelve en lo gris» («Sin concebir el orden, sin perspectivas propias...»); o, simplemente, algo que satura nuestra vida: «montones de tiempo inexorable» («Caminando entre piedras desposeídas...»). Su condición falaz o dañina —el tiempo nos engaña hasta atraparnos, nos socava hasta matarnos— se refleja asimismo en algunas metáforas: «todo se pudre en la trampa del tiempo» («Te encontraré tal vez...»); los días y las noches son «ardides del tiempo para los ojos» («Habitante de una naranja»); y el tiempo es herrumbre que corroe a los cipreses («Viejo parque»), «ceniza, tierra seca» («Tiempo, ceniza») o algo «enajenado en el delirio» («Vivo fluir bajo reiteraciones...»).

No pocos de los demás términos cronológicos abundan en esta concepción material y destructora del tiempo: «los años son un cataclismo» («Caminando entre piedras desposeídas...»); «el moho de los años/ detiene mi hondo soliloquio» («En la memoria hay una espera...»); o «al margen de las vocaciones tardías,/ nada resiste el crujido de los años» («Todo lo que se expresa...»). Estos mismos sintagmas, «vocaciones tardías» y «el crujido de los años», se repiten más adelante: «el crujido de los años/ se percibe también en la oxidación de las flores,/ en los vientos contrarios, en las vocaciones tardías» («Hay días de felicidad a la medida...»). Por otra parte, en este mismo poema,

«nada se consolida en el engranaje de los siglos», y, en «Vida inducida en rosa», la carcoma de los siglos mancha la voz del poeta. En un sentido inverso, se elogia hiperbólicamente a la amada, representada por la figura mitológica de Dafne, calificándola de «clara luz que los siglos no oxidan» («Dafne presa en laurel»): su belleza es tal que ni siquiera las injurias del tiempo alcanzan a ofenderla.

#### 4. 4. 1. 2 Pasado, presente y futuro

Este tiempo abstracto y dañino se articula en tres fases, que siguen siendo abstractas, pero que ya no se vinculan a un fluir —o a una rotación— infinitos o indeterminados, sino a periodos con un cierto nivel de concreción: pasado, presente y futuro. Como era de esperar, en un poeta obsesivamente entregado a la lamentación de lo perdido, el pasado constituye su principal asunto; un pasado al que, en no pocas ocasiones, se refiere con sinónimos como «ayer» o «antaño». Por otra parte, el presente se cita pocas veces explícitamente, aunque sí aparece bajo la especie del «hoy» o del «ahora», quizá porque ese presente, con sus connotaciones de abatimiento y melancolía, determina su discurso e impregna su dicción. El futuro —al que llama también «porvenir», «destino» o «mañana»— es el tercer eje, asimismo muy numeroso, de su itinerario temporal, en el que se proyectan sus frustraciones y su pesimismo.

El pasado es doloroso: oprime al poeta con el recuerdo, con la constancia de los placeres frustrados y las ilusiones insatisfechas. El amor habita en el pasado, como la inocencia, como la infancia extraviada en un pueblo de las montañas. Y saber que son inalcanzables, que se han transformado en espectros del espíritu, sumido en una realidad muelle y anodina, colma de pesar al poeta, un pesar que se convierte en fuego en varias composiciones: en «Alto Torío» y «Vida inducida en rosa», el pasado abrasa, y su ceniza cubre el presente. En otras composiciones, el fuego del pasado es «fatuo», el *ignis fatuus* de los romanos, esto es, un resplandor producido por la descomposición de la materia orgánica, tradicionalmente asociado a los pantanos y los cementerios, que representa las esperanzas que nos guían, pero que ya no se pueden alcanzar, y, en un sentido más lato, la pervivencia de los muertos —de su espíritu, de su recuerdo— en el mundo: «Cimas cuajadas de recuerdos/ cual fuegos fatuos del pasado», leemos en «Vida inducida en rosa». Y en «Este vivir huyendo»: «ni el teléfono/ me trae aquella voz,/ el mismo eco de ayer, calor de fuego fatuo». No son estas las dos únicas ocasiones en que Basilio recurre al motivo del *ignis fatuus*, aunque sí las que más directamente lo vinculan con la reviviscencia y el ardor del pasado. «Why not tonight» empieza así: «Aquí, al lado de este fuego fatuo que nos guía,/ precedidos de tanta ausente sombra». Y el antepenúltimo y penúltimo versos de «Hay días de felicidad a la medida...» dice lo siguiente:

«Quedan maneras olvidadas en el azogue de los espejos,/ muestras de amor perdido igual que fuegos fatuos»<sup>388</sup>. Pero, como se ve, el extraño fenómeno combustivo, viejo protagonista del folclore europeo y de la literatura fantástica<sup>389</sup>, siempre es una enseña de lo perdido: sombras, reflejos, amores olvidados. Con ese carácter comparece también en las obras de Vicente Huidobro, Juan Larrea y Luis Álvarez Piñer. El primero escribe en «Fin», el último poema de *Horizon carré*, un libro decisivo en la conformación de la estética creacionista: «Y los cigarros que se alejaban/ Entre los árboles/ Son fuegos fatuos»<sup>390</sup>. En las estrofas precedentes ha escrito:

Cuando vino la muerte  
Cortó la última sílaba  
(...)  
A lo largo del camino  
Había algunas estrellas deshojadas<sup>391</sup>.

Los fuegos fatuos, con un tratamiento lúdico y desacralizador propio del creacionismo, se ven reducidos a la condición de puntas de cigarros que brillan en el bosque, pero es interesante observar la acumulación de vocablos alusivos a la separación y la pérdida, temas radicalmente basilianos: alejarse, muerte, cortar y, sobre todo, deshojar, como veremos después.

En cuanto a Larrea, firma «Regreso a la fuente», donde leemos: «las voluntades se embarcan en fuegos fatuos»<sup>392</sup>. También el poema, en su desarrollo, acumula imágenes del sufrimiento y la melancolía: otoños, niebla, calabozos, víctimas, horas.

---

<sup>388</sup> Emiliano Fernández puntualiza que había una versión anterior de este verso, corregida finalmente por Basilio: «muertas igual que fuegos fatuos...» («Notas a los poemas», en Basilio Fernández, *Antología. 1927-1987, op. cit.*, p. 120).

<sup>389</sup> El fuego fatuo es un motivo caro a los románticos. Aparece, por ejemplo, en el cuento esotérico de Goethe «La serpiente verde y la bella azucena», y en «La balada del viejo marinero», de Samuel Taylor Coleridge, publicada en 1798: *About, about, in reel and rout/ The death-fires danced at night;/ The water, like a witch's oils,/ Burnt green and blue and white* («Por aquí y por allá, por todas partes,/ Bailaban, nocturnos, los fuegos fatuos;/ El agua, como el unguento de una bruja,/ ardía verde, y azul, y blanca»; la traducción es mía) (cito el original, *The Rime of the Ancient Mariner*, por <http://www.gutenberg.org/files/151/151-h/151-h.htm>, parte 1). También ha sido cultivado en la literatura más reciente. En el inicio de la obra más conocida del irlandés Bram Stoker, *Drácula*, un misterioso cochero conduce al protagonista, Jonathan Harker, a un castillo durante la Noche de Walpurgis. El joven observa cómo el conductor se baja de vez en cuando del carruaje, en pos de unos fuegos fatuos que iluminan fugazmente el camino. Más tarde descubrirá que el personaje no es otro que el Conde Drácula, y que seguía las luces porque indicaban el lugar de los tesoros enterrados.

<sup>390</sup> Vicente Huidobro, *Obra poética, op. cit.*, p. 480.

<sup>391</sup> *Ibid.*

Por su parte, Álvarez Piñer escribe: «El destino ha caído sobre nosotros/ y es zumo ansioso que como fuego fatuo/ por las ventanas carnales se asoma a llamar al misterio»<sup>393</sup>.

En cualquier caso, en la obra de Basilio el pasado está vivo: «late», escribe en «No es de esperar que traigas nuevas flores...», II; o «jadea la hiedra del pasado», en «Como la nube púrpura...»; o «mi pasado existe», en «Esa luz profanada». A veces, adopta formas amables, como la del arroyuelo («A la orilla») o la madreperla («En el estado natural...»), aunque, en el segundo caso, la metáfora empleada admita una interpretación inquietante: el pasado perdura, pero como un molusco duro, impenetrable, acorazado de nácar, y no le gusta traicionarse, ni avanzar hacia el futuro, sino permanecer ahí, en su estado, pétreamente respirante, opresivo, rodeado de turistas que pasean por arenas que podrían ser las de las playas de Gijón, pero también las de cualquier otro lugar del mundo. En «No es de esperar que traigas nuevas flores...», II, el recuerdo del amor pasado, simbolizado por el carmín desdibujado —«sin contorno»—, incendia aún el presente, y el humo de ese fuego impregna el momento de renovación primaveral en que se encuentra el yo poético —un «abril incipiente»—, que vivifica, a su vez, aquel recuerdo: «da su realidad a las lilas herrumbrosas/, reaparece como un sátrapa», acribilla «el aire con sus flores», imágenes todas de violencia y oposición, que traslucen el estimulante pero doloroso choque del ayer en el hoy.

El hoy o el ahora, sinécdoques del presente, suelen operar por contraste, es decir, no constituyen una mera especificación cronológica, sino el señalamiento de una realidad distinta o alejada de lo evocado. El presente es casi siempre un tiempo de caída u oscurecimiento frente al esplendor, o a la entereza, del pasado. La constatación de este naufragio supone un acicate para el poeta, que ansía recobrar el tiempo perdido, aunque sea consciente de que es imposible. La nostalgia y la ira contenida por ese fracaso tiñen su palabra de resignada desesperación. Un poema, sobre todo, concentra este contraste: «O. G. S.», que cierra *Solitude, optional april*, y que culmina la transformación que se sustancia en este poemario respecto a la primera fase, creacionista, de su producción: los poemas, y este en particular, se hacen más nítidos, menos metafóricos —aun conservando un sustancial bagaje analógico—, y, singularmente, menos lúdicos y mucho más desgarrados. Comunican un desengaño, la convicción de que la vida carece de sentido, solo matizada, quizá, por el retorno a Dios que apuntan algunos poemas y que tendremos ocasión de analizar más adelante.

---

<sup>392</sup> Juan Larrea, *Versión celeste*, *op. cit.*, p. 271; traducción de Carlos Barral.

<sup>393</sup> «Cuando llegó, la sangre estaba atada...», en Luis Álvarez Piñer, *Acontecer en vano y Siervo del horizonte*, *op. cit.*, p. 237.

«O. G. S.»<sup>394</sup> se inicia con la certeza de una desaparición: «Las falsas confianzas,/ los dulces fraudes de la edad de oro,/ han pasado ya». La referencia a la *aurea aetas*, ese periodo mítico, inventado por Hesíodo, en el que el hombre ha sido feliz, y que alberga su paraíso perdido, resulta inequívoca, por más que Basilio siembre la paradoja en los versos con sustantivos —«fraudes»— o adjetivos —«falsas»— que desmienten, en apariencia, su sentido positivo, aunque, en realidad, solo les infundan un matiz polémico, la noción de que la realidad es confusa, y de que el observador es capaz de percibir esa confusión. Pero, de inmediato, irrumpe el presente:

Hoy no se ama,  
se acaricia o se desvaría,  
se busca un arrebol cualquiera  
unido a la sombra transparente  
de la noche desconocida.

Pero todo es inútil.  
Aunque se hable en voz baja,  
no se desea la felicidad,  
ni el rival se embelesa frente a ti  
con el aire de antaño.

Vivimos ya la primavera sin relieve,  
el bisel del patíbulo  
sostenido por una rama débil...

Se puede observar cómo Basilio persiste en la técnica consistente en reunir términos o imágenes de connotaciones positivas y negativas, para dotarlos de mayor viveza semántica, y para subrayar, con su extrañeza, el impacto del sintagma resultante: «se acaricia o se desvaría», «sombra transparente» (y el «arrebol» unido a ella), «el rival se embelesa frente a tí», aunque el sentido del conjunto es diáfano: frente a los aires de antaño, «hoy no se ama», «todo es inútil», «no se desea la

---

<sup>394</sup> «En los manuscritos —señala Emiliano Fernández— no aparece ninguna explicación del significado de las siglas O. G. S. Una interpretación un poco arriesgada, pero no desdeñable, consiste en relacionarlas con el *Oratory of the Good Shepherd* (“Oratorio del Buen Pastor”), una congregación piadosa anglicana fundada en Cambridge a principios de siglo, con una residencia y un lugar de oración en esa ciudad. Coincidirían, así, la erudición irónica, el interés por la cultura inglesa (...) y los temas pastoriles, siempre presentes en su poesía» («Notas a los poemas», en Basilio Fernández, *Antología. 1927-1987*, *op. cit.*, pp. 112-113); y también, cabe añadir, su sentido religioso.

felicidad». La cercanía de la muerte resulta también patente: «Vivimos ya la primavera sin relieve,/ el bisel del patíbulo». A continuación, al recuerdo extático del pasado, caracterizado por su fertilidad, su bondad y su singularidad —y su carácter ilusorio, esto es, la imposibilidad de que se haga realidad en una existencia gobernada por la tristeza—, sigue una descripción desengañada del presente, introducido por los adverbios temporales «hoy», «ahora» y «ya»:

Cuán lejos todo aquello,  
la fronda, la tierra fértil  
que extendía su bondad única  
por horizontes de ramaje ilusorio.

Los mismos hombres  
con ropajes y gestos diferentes  
se confabulan hoy  
bajo lluvias diversas,  
y dicen «te quiero» por inciertos ámbitos,  
pero de un modo nebuloso  
que ya nadie comprende.

Ahora  
la vida es una chispa efímera,  
un poco de ceniza  
caída en la bandeja de los ojos...

Los «ropajes» —un término que sugiere superficialidad, y, por lo tanto, inconsistencia, falsedad, en el mismo ámbito semántico que «máscara», por ejemplo, o que el «ramaje ilusorio» citado dos versos más arriba—, la confabulación —un acuerdo malintencionado, propio de gente aviesa, como la que se atavía con ropajes—, la lluvia y la niebla —inclemencias que desdibujan la visión, que enfrían y que transmiten una sensación de desconcierto y melancolía—, la incertidumbre y la incompreensión: todo esto define al presente. La descripción de este ahora sin sentido —y cuya insignificancia se subraya con el epíteto: «chispa efímera»: toda chispa lo es— prosigue en la siguiente estrofa, en la que se reitera la atmósfera de oscuridad y extravío ya desplegada, pero se descende a un análisis más minucioso de sus habitantes:

Por calles polvorientas  
circulan niños taciturnos,

niños que han perdido su tiempo,  
cargados de años,  
que buscan no se sabe qué,  
como díscolos girasoles...

Los «niños (...) cargados de años», pero «que han perdido su tiempo», constituyen una figura paradójica, habitual en Basilio, muy reveladora: son seres devorados por la vida, pero carentes de vida. Son niños viejos, que conservan aún, en lo profundo, el recuerdo de su niñez, pero que no han atendido a su reclamo. Perder su tiempo significa perder su destino, o renunciar a él. Por eso arrastran, desconcertados, su taciturnidad por el polvo de las calles. Son «díscolos girasoles»: plantas que no obedecen al sol, que no giran de acuerdo con el orbitar de los planetas, sino entidades desnortadas, que no hallan la luz.

El poema mantiene un tono de *sermo moralis*, pero admite una lectura existencial: la crítica a las costumbres del presente no perjudica a la narración de la angustia individual, sino que convive con ella, más aún, la potencia. En la estrofa siguiente, tras un categórico verso suelto, que actúa a modo de síntesis y, a la vez, de cercenadura —«y todo es así»—, Basilio particulariza su descripción y se refiere a dos lugares horribles, dos antros que parecen centrar un soterrado reproche a la moral sexual contemporánea: «Hospitales sin puertas/ al acecho de vicios desesperados» y

casas que arden a fuego lento,  
consumidas de deseos,  
frecuentadas de juventud ebria de amor,  
y sin embargo ciega.

Los hospitales, personificados —o animalizados— como seres crecientes y amenazantes —«sin puertas», «al acecho»—, capturan «vicios desesperados». El primer componente del sintagma no deja lugar a dudas: el vicio es una práctica depravada, una desviación o apartamiento morboso de lo que se considera correcto; y los «vicios» que han encontrado cura en los hospitales han sido siempre los venéreos. Por otra parte, esas casas que reúnen tantas metáforas eróticas, tantas alusiones a la pasión —el fuego ardiente, el deseo que consume, la «juventud ebria de amor»—, no pueden ser sino los burdeles a los que acuden los jóvenes para aliviar sus necesidades. Sin embargo, están ciegos: no aman, como ya se ha dicho al principio; solo acarician —recorren la superficie de un cuerpo— y desvarían, esto es, se entregan al delirio, renuncian a la verdad.



El ayer y el hoy vuelven a concertarse en la siguiente estrofa, en cuyo desarrollo se aúnan, de nuevo, rasgos favorables y desfavorables, objetos y conceptos, claridades y oscuridades, para configurar una vívida antítesis:

Fantasmas lívidos de ayer,  
tabiques de inclemencia  
necesarios a la amistad,  
vuestro hueco es hoy imposible;  
la luz es verdadera,  
pero la mentira impalpable  
duerme a pierna suelta,  
tierno manjar de las hormigas.

Las figuras del pasado están lívidas, un adjetivo inteligentemente ambiguo: significa, etimológicamente, amarotado, pero el habla común lo ha llevado a significar lo contrario: muy pálido. En el primer caso, el sintagma se convierte en un oxímoron, lo cual aumenta su voltaje comunicativo; en el segundo, el adjetivo, vuelto epíteto, intensifica la carga semántica del sustantivo al que acompaña, reiterando la información contenida por este: blancura, palidez, espectralidad. En ambos supuestos, el ayer se hace más visible, más carnal. También lo inmaterial gana corporalidad: la inclemencia se dispone en tabiques. Y esa inclemencia es, en una nueva paradoja, necesaria para la amistad, acaso porque establece límites, porque tiende apoyos —dolorosos pero sólidos— sobre los que edificar lo real, porque niega la laxitud de un presente sin orden ni latido; un presente en el que ese sostén —esa oquedad: esa espesura que falta— ya no puede levantarse. Tiene luz, sí —alienta, está—, pero prevalece la mentira. Y las paradojas se suceden, como el tableteo de una ráfaga: esa mentira que no puede tocarse, tiene cuerpo —duerme— y es devorada por las hormigas. Los coletazos creacionistas son fuertes aquí: la expresión «duerme a pierna suelta», coloquial y hasta ordinaria, se inmiscuye en un pasaje meditativo, de intrincados vuelos conceptuales: el efecto chirriante acentúa su calidad sensorial. Algo parecido sucede con la nostalgia mencionada en la estrofa siguiente, que se adjetiva con la fórmula jurídico-mercantil «asegurada de incendios», tan habitual en las fachadas de las casas españolas hasta no hace mucho, y que, a la par que la materializa —identificándola con un inmueble—, la despoja de sentimentalismo, la sustrae de las alturas afectivas en las que podría extraviarse. También la alusión histórica a Numancia, la ciudad líbera sitiada y reducida a escombros por los romanos, introduce una pincelada de objetividad en la imagen. Es una hipérbole —el olvido es tan grande que hasta lo inolvidable, por su grandeza, se

olvida—, pero también una hipérbole deliberadamente anómala, ajena al temblor emocional del conjunto: un toque de diversión.

Todo ya se ha olvidado.  
Incluso la nostalgia  
asegurada de incendios  
se ha olvidado también,  
como Numancia,  
la bella ofrenda de pavesas...

El olvido, en efecto, lo consume todo: hasta aquello que se sustrae a él, la nostalgia —como un agujero negro, que devora incluso la luz—; hasta los hechos más memorables de la historia, como el cerco y la destrucción de la antigua urbe por las legiones, evocada mediante la similitud metáfora del último verso transcrito, que alude a los restos volátiles del incendio del enclave. El poeta concluye el poema con dos apóstrofes: el primero se dirige a esos fantasmas absorbidos, destruidos, imposibles, para que le restituyan un mundo inalcanzable, un edén integrado por verdades contradictorias —la mentira y el amor, la realidad y el deseo—, una montura en la que cabalgar hacia la plenitud, igualmente teñida de desmentido: «pagada de sí misma»; como la nostalgia, «asegurada de incendios»; o como los tabiques huecos de la inclemencia, necesaria para la amistad; o como los «dulces fraudes» del pasado. El segundo cambia el destinatario, lo cual aumenta la sinuosidad elocutiva, y apela a un «tú» que es la «tarde serena» a la que ansía regresar. La geminación con la que se inicia esta última estrofa —«me afano, me afano»— y la casi anadiplosis de «tarde» suman su martilleo al de la enumeración de la estrofa precedente —el mundo, el paraíso, el partir—, y al de los fonemas oclusivos y vibrantes que las componen a una y a otra: «dadme», «perdido», «paraíso», «partir», «volver», «tarde», «arreboles», «puerta», «susurra». La aliterativa conjunción de estos zumbidos crea una envoltura musical ocre, traducción plástica del conflicto espiritual —entre el pesimismo y la iluminación, entre el ayer y el hoy, entre la alegría y la nada— y del esfuerzo por decir. Y el final del poema, con la personificación del viento, subraya la vigencia del pasado: de un pasado nutrido de arreboles, pero no vacíos, irreconocibles, como los de la primera estrofa —los del presente—, sino plenos de sentido y juventud.

Dadme el mundo perdido,  
el paraíso de la mentira y el amor,  
el partir a galope  
a la felicidad pagada de sí misma.

Me afano, me afano  
por volver a ti, tarde serena,  
vieja tarde con arreboles,  
cuando el viento a la puerta  
susurra débilmente:  
hijo mío.

Un término particular con el que Basilio suele referirse al pasado es «antaño», como ya hemos podido comprobar en algún comentario anterior. De las cinco veces que este término aparece en su obra, al menos dos recuerdan a otro clásico de la literatura frecuentado por el poeta, François Villon. La más clara está contenida en «Este vivir huyendo», donde leemos: «no hay nieves de antaño por las cimas,/ ni aquel amor de ayer se paladea, ni esa palabra fúlgida». Las «nieves de antaño» parece un calco del *mais où sont les neiges d'antan*, del poeta francés, el estribillo interrogativo de su célebre «Balada de las damas de antaño»<sup>395</sup>, en el que resuena el tópico latino —y después medieval— del *ubi sunt*, tan cultivado por los elegíacos de todas las épocas y por los existenciales de la nuestra, como Basilio. Las «nieves de antaño» cifraban, en el siglo XVI, la transitoriedad de las glorias mundanas y la fugacidad de la existencia. En el XX, cuando escribe el poeta leonés, han perdido acaso su cariz trascendente —este es un mundo pasajero, antesala de la vida verdadera—, pero no su capacidad para representar la fragilidad de las cosas y su avanzar derechamente hacia la desaparición.

En «Río sin cauce» —en cuyo título, un oxímoron, ya hay mucho de ese fluir derramado hacia la nada— encontramos este pasaje:

alguien me abre las puertas de la soledad  
y aceita los goznes  
que chirrían como quicios de antaño.  
Si subo al cadalso

---

<sup>395</sup> François Villon, *Poesía*, edición y traducción de Juan Victorio, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 70-71. Curiosamente, Basil Bunting publicó un poema titulado «Villon», quizá su primera composición importante, que contiene recreaciones de la *Ballade des dames du temps jadis*, del poeta francés, como ha recordado Emiliano Fernández («Basil Bunting, entre los papeles de Emiliano Fernández», art. cit., p. 108). Bunting también firma poemas que tratan de temas muy basilianos, como «Triste primavera» o «Espuma». Ezra Pound, por su parte, acude también al tópico esgrimido por Villon en el poema LXXIV de sus *Cantares pisanos: où sont les beurs ot that year?*, se pregunta («*où sont les beurs* de aquel año?») (*Cantares completos*, op. cit., tomo III, p. 1869).

donde se guillotinan las alondras de ayer,  
si bajo a los abismos  
donde las raíces alientan  
en el brindis ocre de los bosques,  
alguien me espera ya  
sentado a la mesa de los siglos...

Quizá no se trate de una correspondencia deliberada, pero la yuxtaposición de los «quicios de antaño» y el «cadalso/ donde se guillotinan las alondras de ayer», desprende, de nuevo, un aroma villoniano: a su «Balada de los ahorcados (Epitafio de Villon)». Villon habla de la horca y Basilio, de la guillotina, pero el cadalso es el mismo y la muerte, también; y ambos lo hacen en primera persona, aunque en el francés sea del plural y en el español, del singular. En los versos de Basilio, el rechinar de esas «puertas de la soledad» —ya sabemos que Basilio suele atribuir propiedades corporales a lo que carece de cuerpo mediante metáforas de complemento preposicional, como hará acto seguido con «la mesa de los siglos»— se reproduce mediante la aliteración de /θ/, presente en «aceita», «goznes» y «quicios». La dureza del gesto verbal queda subrayada asimismo por la hispidez del verbo subordinado «chirrían». Y las connotaciones mortuorias crecen con ese órfico *descensus ad inferos*, en el que las referencias oscuras se mezclan inseparablemente con las personificaciones de lo vivo: la respiración de las raíces, el brindis de los bosques.

El futuro, al igual que el presente, se dispone como polo opuesto del pasado, y se subordina a él. El soneto amoroso que abre *Ese celado impulso y otros poemas* acaba así:

Por hábito del alma hoy me reclino  
en tu ausencia, celeste ligadura  
que a un pasado de espuma me encadena.

Quién sabe si el secreto del destino,  
absorto en el umbral de la hermosura,  
a un futuro de fuego me condena.

La anáfora «por hábito del alma», que articula todo el poema, es un préstamo del célebre soneto V de Garcilaso de la Vega, «Escrito 'stá en mi alma vuestro gesto...», cuyo undécimo

endecasílabo reza: «Por hábito del alma misma os quiero»<sup>396</sup>. En el poema de Basilio, el alma se confiesa encadenada al recuerdo gozoso de la amada: «a un pasado de espuma», y conjetura su suerte, «un futuro de fuego», pesados como sugiere el parómeon, estrangulado como determina el hipérbaton, oscuro como anticipa la sucesión de fonemas /u/, en el que ha de consumirse por su ausencia. En cualquier caso, el soneto documenta la vivencia del amor y la pérdida del amor: «te he querido», dice el poeta, pero de la intensidad de esa pasión, simbolizada por lo rojo de la sangre, solo queda el pálido residuo de «un rubor estremecido»; y su estridencia, sugerida por la metáfora de la sangre como «caracola al viento», se ha transformado en silencio —el silencio del recuerdo—, en el que solo resuena, como un oleaje en ruinas, la aliteración del grupo /or/: «rubor», «flor», «interior», «absorto». La determinación del futuro por el pasado, en la que puede localizarse otro eco de la influencia elotiana ya señalada, alcanza la identificación en «La primavera se encapota en desvaídos grises...»: «Pasado o futuro es igual a un rumor sin normas»; una identificación que se ve físicamente reforzada, de nuevo, por la machacona aliteración de /or/ en este verso y los siguientes: «un rumor sin normas,/ y ya nadie se explica al orador tartamudo de la desmemoria./ Quietud sin historia a la deriva...».

La visión del futuro presenta connotaciones negativas: en «En el viejo soliloquio de la desventura...», Basilio escribe: «nunca sabremos rastrear las cuatro esquinas del abandono,/ las lindes del futuro/ cargadas de símbolos incoherentes»; y en «Caminando entre piedras desposeídas...»: «el silencio (...) se agrieta/ junto al futuro de una raza». Sin embargo, cuando utiliza, con más frecuencia, el sinónimo «porvenir», esas connotaciones se vuelven positivas: en «La mano que pierde», es «un porvenir de alondras»; y en «Pasto de lo invisible», «de nieves eternas». En este poema se identifica también con la felicidad y la vida, cuya importancia se subraya mediante la recurrencia de la /i/ tónica —«dice», «paraísos», «níquel», «porvenir», «vida», «vivir»— y la derivación final:

Hay quien dice felicidad,  
paraísos de níquel,  
porvenir de nieves eternas,

---

<sup>396</sup> «Escrito 'stá en mi alma vuestro gesto/ y cuanto yo escribir de vos deseo:/ vos sola lo escribistes; yo lo leo/ tan solo que aun de vos me guardo en esto.// En esto estoy y estaré siempre puesto,/ que aunque no cabe en mí cuando en vos veo,// de tanto bien lo que no entiendo creo,/ tomando ya la fe por presupuesto.// Yo no nací sino para querer;/ mi alma os ha cortado a su medida;/ por hábito del alma misma os quiero;// cuanto tengo confieso yo deberos;/ por vos nací, por vos tengo la vida,/ por vos he de morir, y por vos muerto» (Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas*, op. cit., p. 41).

vida, vivir.

En «Nostalgia loans», «cada fruta, cada cabello, cada tornillo o brizna,/ cantan el entusiasmo de ser estribo del porvenir/ o reliquia quemada en holocausto de la felicidad que llega», con una animalización del término —ahora es un caballo, gracias a la impregnación semántica que procura la metáfora del «estribo»— que lo vincula a las imágenes de galope, y, por lo tanto, de libertad, que recorren la poesía de Basilio. El porvenir llega a juzgarse preferible al pasado. En «Té-conferencia» encontramos dos ejemplos de esta valoración superior: «Un segador debe mirar con su guadaña al porvenir (...);/no al pasado, que es el mismo bajo cualquier luna»; y «yo espero que esos labios (...)/ no existan solamente como sueño de épocas vividas,/ sino como porvenir al borde de la luz venidera», cuyo verso final contiene otra derivación, para acendrar el impacto comunicativo de «venir». Aunque no conviene omitir los matices contradictorios que Basilio desliza en los versos, y que desmienten, en parte, sus elogios: esa «reliquia quemada en holocausto», que remite a los autos de fe y a los sacrificios griegos, y, en consecuencia, a la muerte; esa «guadaña» que recuerda asimismo a la muerte, según la iconografía cristiana, inspirada en la Biblia<sup>397</sup>, que la presenta como la herramienta con que la Parca siega las vidas humanas; o ese «al borde de...», que despierta connotaciones de abismo y fracaso.

Pero la variabilidad del tiempo futuro en Basilio se acentúa aún más con otro sinónimo para designarlo, «mañana», que, si bien suscita incertidumbre, como en «Nunca veremos la aurora del error» («El pasado se equilibra en los ojos/ y nadie sabe si el mañana será un escalofrío»), en otros casos infunde esperanza. En «All the world will smile again», leemos:

Pero el mundo volverá a sonreír,  
tal vez mañana se ofrezcan a Dios árboles tiernos  
y dólares de oro,  
tal vez las armaduras, los fusiles que fulgen

---

<sup>397</sup> En el Libro del Apocalipsis (14, 15) se lee: «En esto salió del templo otro ángel, gritando en voz alta al que estaba sentado sobre la nube: Echa tu hoz, y siega: porque venida es la hora de segar, puesto que está seca la mies de la tierra» (*Sagrada Biblia, op. cit.*, p. 1490); y en Marcos (4, 29): «Y después que está el fruto maduro, inmediatamente se le echa la hoz, porque llegó el tiempo de la siega» (*ibid.*, p. 1207). Las danzas de la muerte medievales difundieron la imagen de la muerte que a todos, pobres y ricos, igualaba con su apuro terrible. No obstante, la guadaña —o la hoz—, en su doble condición simbólica de instrumento para la muerte y herramienta de la cosecha —y, por lo tanto, del renacimiento—, ya aparece en las mitologías griega y romana. Con una hoz castró Cronos a su padre, Urano, y de los órganos genitales mutilados y caídos al mar nacieron las Erinias, los Gigantes, las Meliades y Afrodita. Una hoz era también el atributo de Saturno, que enseñó la agricultura a los hombres, y que se identificó con Cronos.

se oxidarán en los desvanes de la aurora  
con sequedad de latones o sacos de herrumbre.

Y en «Cénit-nadir» se habla de quien

puede cantar el manso ruido de las hojas  
y la ternura de las antípodas que caen a lo oscuro,  
como sillas desvencijadas sin soporte,  
para resurgir mañana a la claridad...

Por último, el destino es otra forma de aludir al futuro. Es un término de límites menos precisos, de connotaciones no tan cronológicas como existenciales, y, por lo tanto, de una irradiación semántica superior. Predomina un sentido ominoso, como ya hemos visto en sus pares: es «indiferente» («Hay un mayo cualquiera...»), un «paso vacío» («Si la pensáis casar con el olvido...»), un surco en el que el sembrador «cede sus puras baladas por ortigas» («En otoño»), enarbola «horóscopos/ de queja y quitasol» («O. G. S.», «enmaraña/ las últimas caricias» («Mira cómo se entristece...») o «parece tejido con la lana de nuestra ociosidad» («En otoño»). Sin embargo, de sus apariciones en la poesía de Basilio, muy numerosas, son especialmente interesantes aquellas que lo vinculan con la razón de ser del hombre, con su verdad última, con su naturaleza o condición ineludible, que se ha visto frustrada por su cobardía o por una fuerza insuperable. La constatación de esta derrota llena al poeta de tristeza o lo sume en la melancolía. Ya hemos visto que el secreto del destino puede encadenarlo a un «futuro de fuego» («Por hábito del alma te he querido...»). También el beso dado a una mujer revela el «destino de desear las dunas de ese pecho/ como montones de nostalgia» («All the world will smile again»), un destino cuyo carácter imperativo subraya la apremiante aliteración, iniciada por un parómeon, y en la que se repiten diversos fonemas, incluso en un mismo orden: «destino de desear las dunas de ese pecho...». Al destino se le espera «en una cabina de otoño», en «días sin resplandor», en «días de conciencia musgosa» («Prosérpina»). En «Nada se induce de la realidad», el poeta describe, con gran densidad metafórica, instantes de reviviscencia, de recuerdo turbulento y espectral agitación amorosa. Son «embestidas candentes», que resurgen «de una conexión oscura» cuando la soledad devora al poeta, pero «sin odio», como la lucha que Edwin Rommel y otros oficiales prusianos pretendían librar, con estoicismo e imperturbabilidad, en la Segunda Guerra Mundial: *Krieg ohne Hass*.

Entonces la niebla sube a mis sienes  
como un eco de penumbra (...)

y a mi lado caen montones de ideas viejas,  
frustrada escoria del destino  
en donde se deshilan tibios olvidos  
de rescoldos devastadores.

Y resurgen ecos efímeros  
de primaveras inflamadas  
entre textos difíciles elevados como estigmas  
hacia torres celestes.

Pero el sentido del hombre no se recobra...

La niebla, el eco, la penumbra —unidos estos dos últimos elementos en una penetrante sinestesia—, es decir, reflejos, borrosidades, vislumbres, envuelven al yo lírico. Se abre paso entonces la noción de caída o destrucción: se derrumban antiguas creencias y se esparce la «escoria del destino», de lo que uno ha sido o querido ser; una escoria hecha de olvido, aunque desprenda rescoldos abrasadores. El fragmento insiste en la materialización de lo inmaterial: la niebla no se disipa en los espacios inconcretos, sino que se encarama a las sienas, a lo concreto y carnal del hombre —y a la enseña de su razón—, y se representa como una realidad ceñida a la piel, agobiante. La penumbra, que tizna, pero que es invisible, se ha vuelto reverberación, sustancia verificable, aunque inaprehensible. Las ideas se apilan en montones inestables, que se desploman. El destino genera —o es— escoria, ganga vítrea o serrín del hierro, en cualquier caso, residuo, polvo, objeto; y la identificación entre ambos se refuerza con la metáfora de complemento preposicional. El olvido no es uno solo, sino muchos: su representación contable lo vuelve material, realidad inmediata y fragmentable, como remacha que se deshile, esto es, que se deshaga, que pierda su trama o entidad, y se esparza en derredor, y como subraya, también, la aliteración de /i/, en la que recaen todos los acentos del sintagma: «se deshilan tibios olvidos», a la cual se añade el «destino» del verso anterior, y a la que, a su vez, envuelve otra aliteración vocálica, de /o/, también tónica: «montones», «escoria», «rescaldos devastadores», como una suerte de cinturón esponjoso; además, esos olvidos tienen temperatura: son tibios, más aún, arden: liberan brasas.

La siguiente estrofa resulta de exégesis menos laboriosa: el recuerdo de las ilusiones pasadas cobra la forma de «ecos efímeros/ de primaveras inflamadas», donde una nueva metáfora temporal —la primavera, que será objeto de análisis más adelante, en este mismo capítulo— sugiere la viveza del sentimiento y la pujanza de la vida, probablemente del amor, aunque también su carácter



espumoso y quebradizo. La poliptoton de «eco» y el abundamiento en lo ígneo —antes, impuro y residual: escoria, tibio, rescoldo; ahora, encendido y apasionado: «inflamadas»— hilvanan esta estrofa con la anterior, a la vez que destacan sus matices discrepantes. Así, frente a la connotación de caída de las imágenes precedentes —incluso la niebla que se levanta lo hace solo a la altura de la cabeza de un hombre—, la elevación preside este pasaje: el resurgir de los ecos, la inflamación de la primavera —que remite a árboles que crecen, a plantas que brotan y a llamaradas de existencia— y la escritura disparada «hacia torres celestes» —y que me atrevo a conjeturar una referencia a sus poemas de juventud— resultan coherentes con el sentimiento de exaltación que inspira el recuerdo de lo pasado. Las torres, en este caso, no se desploman, como suele suceder en la poesía de Basilio, sino que se sostienen en el cielo, azules e infinitas. Sin embargo, y como dice el primer verso de la estrofa siguiente, con el que cierro esta cita, «el sentido del hombre no se recobra», una afirmación de cabal pesimismo: lo perdido, perdido está; lo que hubo no puede volver; o, expuesto con más precisión, si se ha renunciado al significado que tuvo una vida, a su razón de ser, se ha renunciado para siempre. Los recuerdos fugaces, el canto ocasional, la reverberación azarosa del placer, pueden velar momentáneamente esa pérdida, pero se trata de un espejismo: la pérdida es definitiva y fatal.

El tiempo presenta su carácter más compacto, en la poesía de Basilio, en el poema «Vida inducida en rosa», donde pasado, presente y futuro se anudan, gracias al poder evocador del paisaje y al conjuro de la imaginación y la memoria. El yo del poema, en un «agosto anubarrado» —otro dato temporal que, sin disminuir la carga simbólica, lo vuelve concreto e identificable—, se siente anegado, bajo el azul inmóvil del cielo, por «una dispersa rosa», por el «breve ardor de un dormido paraíso». La aliteración de /r/ inaugura el poema con una intensa vibración, que transmite la intensidad del momento capturado; una vibración, no obstante, que se constriñe al cauce ondulante del heptasílabo y de los dos endecasílabos iniciales. Los tropos resultan diáfanos: la rosa es metáfora de la belleza y expresión de la bondad; el ardor simboliza la trepidación de la conciencia y el renacimiento de la emoción; y el «dormido paraíso» alude, probablemente, al mundo dorado de la infancia, a las esperanzas de la juventud, apagados por un hoy inclemente. A ese mundo y a esas esperanzas, intensamente recobradas pero irremisiblemente perdidas, remite «la espuma inaudita/ entre barrancos yermos, peñascos,/ soledades remotas de un mundo malherido». La dureza de la descripción, que transpira sequedad, no merma la exaltación del yo poético: los barrancos, peñas y soledades producen una efervescencia desconocida, una resurrección emocional sin parangón, aunque pertenezcan, o quizá porque pertenecen, a «un mundo malherido» —al que antes ha llamado «mundo levemente vivo»—. También en una estrofa anterior ha consignado un sueño, el de

un idilio plácido en piscinas  
de cristal ondulado,  
diafanidad cerúlea, vela y ala,  
cuerpos ya sin perfiles, evadiéndose

donde acaso se cifren los placenteros baños de la niñez. Interesa resaltar, en particular, la urdimbre sonora del pasaje, coherente con su significado. Destaca la aliteración líquida de los versos, mediante el landacismo, que materializa la realidad líquida del recuerdo, y a la que se suma la de /i/, cuyo carácter agudo y huidizo le otorga una especial fluidez, congruente asimismo con la naturaleza de lo descrito. Por fin, la acumulación de fonemas vocálicos y consonánticos iguales en el tercer verso remacha esa condición ácuea y fluyente: «un idilio plácido en piscinas/ de cristal ondulado,/ diafanidad cerúlea, vela y ala...». Semánticamente, todos los términos presentan connotaciones positivas y, en particular, de claridad, transparencia o azul: «piscinas», «cristal», «diafanidad», «cerúlea», «vela», «ala». Estos dos últimos términos, además, remiten al mar y al cielo, a la navegación, a los espacios infinitos surcados en busca de la libertad, o de la plenitud existencial, y recuerdan el inicio del canto XLIII de Ausias March: *Veles e vents han mos desigs complir*<sup>398</sup>. El endecasílabo final utiliza otro recurso que acredita la apretada correspondencia entre significantes y significados en la obra de Basilio: el gerundio, «evadiéndose», tras la alusión a los «cuerpos sin perfiles». Tanto el verbo elegido —sinónimo de huida, un concepto muy significativo en la poesía basiliana, como veremos más adelante— como el modo en que se presenta, con su prolongación, con su naturaleza suspensa e inacabada, plasma esa disolución de las siluetas, ese desaparecer de los cuerpos en la ondulación del agua, su liberación del peso y la oscuridad.

No obstante, lo más significativo del poema, en relación con su concepción del tiempo, viene a continuación. Escribe Basilio:

hoy la carcoma de los siglos mancha  
mi voz, tendida flecha hacia la angustia  
bajo el arco de triunfo del presente.

Y me abraza el pasado, la soledad me asedia  
en esta vastedad de las tierras baldías,  
graníticos bastiones

---

<sup>398</sup> «Velas y vientos cumplan mi deseo» (Ausias March, *Poesías*, traducción de Jorge de Montemayor, Barcelona, Planeta, 1990, p. 96).

donde una férrea mano  
detiene el porvenir en vagos límites.

Cimas cuajadas de recuerdos  
cual fuegos fatuos del pasado,  
prado de flores amarillas. Humos  
evaporados. Sueños perdidos en las zarzas  
de remotos Valcayos...

Los tres tiempos, pasado, presente y futuro, aparecen unidos, ensartados por un mismo hilo de angustia, fundidos en el crisol de un ahora evocativo y agónico. El yo, representado metonímicamente por la voz del poeta, sufre la opresión de lo consumido por el tiempo, simbolizado, a su vez, por la metáfora de complemento preposicional que identifica algo conceptual, como los siglos, en algo orgánico, como la carcoma, y esa opresión se refleja en una sinestesia que desarticula la percepción, asignando una acción que solo puede ser percibida por el ojo, «mancha», a otro sentido, el oído: «mi voz». La constancia de lo extinto se proyecta entonces hacia el futuro, con una nueva metáfora, «tendida flecha hacia la angustia», atravesando otra más de complemento preposicional: un presente de boato estéril, hueco y decorativo como un arco triunfal<sup>399</sup>. El pasado contemplado desde la soledad presente se añade a las realidades sin materia que, gracias a la alquimia de la metáfora, se transforman en realidades corporales: el pasado es una antorcha o una hoguera: abrasa. Al binomio quiasmático sigue la evidencia de la sequedad —en las vastas heredades yermas y los «graníticos bastiones», y en la aspereza aliterativa de las erres: «tierras», «férrea», «porvenir»— para transmitir una paradójica sensación de vida, de renacimiento; y de cesación del futuro, subsumido en el instante eterno del ayer, vuelto ahora, después, siempre.

Pero la misma idea —la de presente, pasado y futuro fundidos en un ahora absoluto— se formula ya, incluso con mayor precisión, en «Why not tonight», fechado en 1934, donde leemos:

Lo que nos rodea,  
lo que nos es lejano,  
lo que volverá a suceder,  
todo está aquí presente como frutos que se logran en un instante...

---

<sup>399</sup> Gerardo Diego utiliza el motivo del arco triunfal en dos poemas de *Imagen*, «Carnaval» y «Triunfo». En el primero dice: «Hay un arco triunfal/ Y después un espejo/ que no tiene cristal» (*Obras completas*, I, p. 118); en el segundo: «Del oriente al ocaso/ estalla un arco de triunfo» (*ibid.*, p. 120).

Resulta llamativa la semejanza entre los fragmentos citados y el inicio de «Burnt Norton», el primero de los *Cuatro cuartetos*, de T. S. Eliot, que dice así:

El tiempo presente y el tiempo pasado  
Están quizá presentes los dos en el tiempo futuro  
Y el tiempo futuro contenido en el tiempo pasado.  
Si todo el tiempo es eternamente presente  
Todo tiempo es irredimible<sup>400</sup>.

«Burnt Norton» fue publicado, exento, en 1936, y luego, como parte de *Cuatro cuartetos*, en 1944. La primera traducción al castellano en España se debe a Vicente Gaos, y fue publicada en 1951 por la entonces prestigiosa editorial Rialp<sup>401</sup>. Es evidente, en consecuencia, que la aproximación de Basilio al concepto del tiempo único, reunido en un instante absoluto, que alberga todo lo sido y todo lo que habría podido ser, es anterior a la del anglo-americano. Podría, quizás, sostenerse la hipótesis de que Eliot hubiera influido a Basilio en «Vida inducida en rosa», que data de 1949. Es imposible que Basilio conociese la versión de Gaos, porque aún no se había publicado, pero no que hubiera leído el poema en inglés, dado que viajaba con frecuencia al extranjero y dominaba suficientemente el idioma. Por otra parte, Pound ha abundado en la idea expuesta al principio de «Burnt Norton» en otras obras suyas. Así, en *The Family Reunion* —*La reunión familiar*—, una pieza teatral en verso estrenada —con un notable fracaso, por cierto— en 1939, escribe: «Todo el pasado es presente, toda degradación/ es irredimible. En cuanto a lo que sucede/ del pasado, solo se puede ver lo que es pasado,/ No lo que es siempre presente. Eso es lo que importa»<sup>402</sup>. Tras su estreno en Londres, la obra volvió a representarse en la capital británica en 1946, y también en Nueva York en 1947. Puede que, de un modo u otro, Basilio conociera los versos de Eliot —del cuarteto o de la pieza dramática— y que eso, de manera consciente o inconsciente, influyera en su propio poema, aunque no tengamos constancia documental de ello, ni se pueda acreditar textualmente. Sin

---

<sup>400</sup> T. S. Eliot, *Poesías reunidas (1909-1962)*, traducción de José María Valverde, Madrid, Alianza, 1993, p. 191.

<sup>401</sup> La traducción del fragmento que hace Gaos es idéntica a la de Valverde, excepto unos pequeños cambios en el segundo verso: «Están tal vez ambos presentes en el tiempo futuro» (T. S. Eliot, *Cuatro cuartetos*, Barcelona, Barral Editores, 1971, p. 41; esta publicación es, como señala el traductor, la reedición de la versión aparecida en Rialp veinte años antes).

<sup>402</sup> *Ibid.*, p. 119. La traducción es mía. Gaos transcribe en este punto unos versículos del Eclesiastés (3, 15) que podrían haber inspirado el pensamiento de Eliot expresado en los versos tanto de *Cuatro cuartetos* como de *The Family Reunion*: «Lo que fue hecho, eso mismo permanece. Lo que ha de ser ya fue» (*Sagrada Biblia, op. cit.*, p. 779).

embargo, todo ascendiente directo está descartado por la fecha de composición de «Why not tonight», anterior a la primera manifestación conocida de la idea en Eliot. Lo más probable es que ambos coincidieran en sus presupuestos estéticos y en su forma de entender el mundo, y que eso se reflejara paralelamente en sus versos, como una consecuencia natural de su cercanía. Emiliano Fernández ha subrayado la influencia de Eliot en la poesía de Basilio: «En los años 60 y 70 leyó sobre todo a los poetas europeos de la primera mitad del siglo, muy especialmente a (...) ciertos autores de lengua inglesa —Pound, Eliot, Wallace Stevens, D. H. Lawrence—»<sup>403</sup>; una influencia que se consolida a partir de los 70:

eran lecturas continuadas (...) Lezama Lima, Octavio Paz, T. S. Eliot y Fernando Pessoa. Las marcadas diferencias estilísticas entre lo que él escribe y la obra de esos dos últimos autores no deben ocultar, en mi opinión, coincidencias muy profundas en la forma de ver la vida y la manera de enfrentarse a la creación<sup>404</sup>.

La sombra de Eliot, en este pasaje concreto, se proyecta también en el sintagma «las tierras baldías», que calca el título de la obra magna del autor anglo-americano, *La tierra baldía*, publicado en 1922. De hecho, Basilio gusta del adjetivo «baldío», que aparece, referido asimismo a la tierra, en «En otoño»: «De las praderas llegan cigarras yertas a los ojos,/ y lo baldío/ se apaga como idilio en la floresta». La «tierra devastada y seca», por su parte, aparece en «Tiempo, ceniza». Ya hemos visto también cómo puede haber ecos del célebre «abril» de Eliot, con el que se inicia su obra, en el título *Solitude, optional april*. Por último, el poema «La primavera se encapota en desvaídos grises...», fechado en 1977, demuestra la sostenida influencia eliotiana en la obra de Basilio, por cuanto lo preside un epígrafe integrado por dos versos del primer poema de *La tierra baldía*, «El entierro de los muertos», que forman parte de una descripción de Londres: *Unreal city/ under the brown fog of a winter dawn...* («Ciudad irreal/ bajo la parda niebla de un amanecer de invierno...»)<sup>405</sup>.

---

<sup>403</sup> Emiliano Fernández, «Introducción», en Basilio Fernández, *Poemas (1927-1987)*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>404</sup> *Ibid.*, p. 22. Emiliano Fernández subraya especialmente la influencia de Eliot en las composiciones de *Hay un mayo cualquiera*: «Hay en él —se refiere al poema homónimo—, como en todo el poemario, una influencia evidente de la poesía de T. S. Eliot» [«Notas a los poemas», en Basilio Fernández, *Antología. 1927-1987*, *op. cit.*, p. 118].

<sup>405</sup> T. S. Eliot, *Poesías reunidas (1909-1962)*, *op. cit.*, p. 78. La mayoría de los comentaristas han visto en estos versos de Eliot la influencia de Baudelaire: *Fourmillante cité, cité pleine de rêves,/ Où le spectre en plein jour raccroche le passant!* («Hormigueante ciudad, ciudad repleta de sueños,/ en la que el espectro, en pleno día, detiene al transeúnte», dístico inicial de «Los siete viejos», Charles Baudelaire, *Las flores del mal*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1980, p. 104) (las traducciones, tanto de Eliot como de Baudelaire, son mías).

Cabe señalar, por otra parte, que, en la concepción de un tiempo total, reunido en el momento presente, Basilio sí cuenta con un antecedente explícito: su maestro Gerardo Diego, que, en «Aposento», de *Limbo*, publicado también en 1922 —un libro que Basilio no pudo desconocer—, escribe:

Los tres relojes  
HOY AYER SIEMPRE  
c o i n c i d e n<sup>406</sup>

Más allá de los juegos tipográficos y la dimensión visual de la estrofa, característicos del creacionismo, el contenido no admite dudas: pasado, presente y futuro se funden en el momento del poema, expresando uno de los más antiguos anhelos del espíritu humano: detener el tiempo, concentrarlo en único e infinito ápice de vida, adensarlo en algo incorruptible y eludir, así, la muerte. Esta idea, por cierto, perdurará en Gerardo Diego, que, prolongando el «soy un fue, y un será, y un es cansado» de Quevedo<sup>407</sup>, escribe en el poema «La primavera», el primero de «Las estaciones. Homenaje a Haydn», de *Cementerio civil*:

y no hay más hoy que ayer y que mañana  
Todo vive en el fue y en el será  
(...)  
La primavera que nunca es  
que siempre volverá  
que siempre era<sup>408</sup>

En «Vida inducida en rosa», el peso de la melancolía acaba consumiendo al poeta, que manifiesta su deseo de regresar al pasado, más aún, de que lo que ha sido vuelva a ser. El poema se vuelve aquí notoriamente descriptivo, con una referencialidad accesible, incluso transparente. La alusión al Valcayo, un topónimo menor de la montaña oriental leonesa, le otorga un asidero objetivo, reconocible, biográfico. La contemplación de las cimas y los prados amarillos, cuajados de flores, lo colman de recuerdos, «fuegos fatuos del pasado», una metáfora de raíz romántica que ya hemos analizado. Pero el poeta sabe que todo se ha perdido: los humos se han evaporado y los sueños, extinguido. La invocación desesperada de la penúltima estrofa solo encuentra una

---

<sup>406</sup> Gerardo Diego, *Obras completas*, I, p. 692.

<sup>407</sup> Francisco de Quevedo, *Poemas escogidos*, *op. cit.*, p. 52.

<sup>408</sup> Gerardo Diego, *Obras completas*, III, p. 254.

formulación condicional —«Si este perdido valle (...) volviera a ser!/ Si este vano oleaje...»—, que, además, se ve súbitamente interrumpida, como si la constancia de su imposibilidad cercenara el sueño e hiciese inútil su formulación:

Si este vano oleaje  
que hoy resuena en mi mente  
como débil carcoma  
de un rumor tan próximo y apenas perceptible...

Los signos del pasado, pese a todo, son débiles: «vano oleaje», «débil carcoma», «rumor apenas perceptible». El silencio los ahoga, encarnado en paradoja, tras una violenta adversación: «Pero no. Ya el silencio/ habla y me reconozco» (permutando los elementos del oxímoron, Basilio hablará en «Ordenar el caos de los objetos usados...» de «invocaciones calladas»). La enumeración subsiguiente da cuenta, en un pasaje de rara diafanidad, de los elementos del paisaje que el poeta identifica con el mundo añorado, acaso el de su infancia: «Son los mismos senderos, y los chopos,/ y el aire, el arroyuelo,/ la exacta nube que pasó en vellones». El polisíndeton parcial —que no incluye también al «arroyuelo» para no desbaratar el heptasílabo, como pasaría si otra conjunción «y» lo antecediase y rompiera, en consecuencia, la sinalefa— y el sufijo diminutivo, de carácter afectivo, «uelo», colorean, con suavidad, el conjunto, antes de que el poeta formule su conclusión, que contiene uno de los motores de su poesía: el ansia retrospectiva, la angustia existencial por recuperar un tiempo perdido: «solo el anhelo de volver lo es todo».

#### 4. 4. 1. 3 Concreciones cronológicas: la medida del tiempo

##### a) Los siglos

Las concreciones cronológicas del tiempo suponen una particularización metafórica de la angustia existencial de Basilio Fernández por su transcurso, y por el peso opresivo del pasado en la conciencia. Su primera expresión son los siglos, que, como casi todos los demás símbolos en su poesía, aunque nazcan de un mismo tronco, se despliegan en un ramillete de sentidos, de los que destacaremos dos. A veces, los siglos tienen un sentido hiperbólico: constituyen la expresión más rotunda del tiempo, la representación de su magnitud infinita: «¿Cuántos siglos velan detrás de mí?» («Insomnio»), «ignorado en tantos siglos de flores» («A un abeto») u «orgullo, espacios, siglos renovándote» («No es de esperar que traigas nuevas flores...», I). En algunos casos, en un escorzo favorable, esa duración extraordinaria revela la grandeza o intensidad del amor, bien sea de Dios:

«subid, subid de las tumbas/ (...) a los siglos petrificados de amor,/ a esa nube divina» («Levantaos»), bien de los hombres: «se cumple ese siglo de amor mientras dormimos» («Hombre erguido») o «tantos leves siglos en el aire/ y muros rotos del amor en vilo» («Alto Torío», I); y ya hemos visto la hipérbole a la que sirven los siglos en «Dafne presa en laurel»: la luz que proyecta la amada en el espíritu del poeta es tanta, que resulta inmune al tiempo: «eres (...)/ la clara luz que los siglos no oxidan».

En otras ocasiones, más frecuentes, los siglos presentan connotaciones negativas, o se asocian con términos que las transmiten. El tiempo es, pues, de nuevo, portador de males: tiene que ver con la soledad: «soledad de siglos» («Una tarde de Italia»); con la pérdida y el sinsentido: «ante tantos siglos perdidos/ esto no tiene objeto» («Why not tonight»); con el tedio: «ánforas rotas,/ que surgen a la luz después de siglos de aburrimiento» («Después de tanto invierno...»); o con el olvido: «siglos y olvido» («Viejo parque»). Pero el tiempo es, sobre todo, un ente destructor, una carcoma — así hemos visto ya que se le llama en «Vida inducida en rosa»: «la carcoma de los siglos»—, una máquina de triturar: «me ví suavemente borrado,/ mortalmente vencido/ como un gladiador que calla siglos de indiferencia», leemos en «Tu cabello dormido...», donde la acumulación de adverbios en «-mente» transcribe su lentitud, su prolongación interminable; «sobre tanta ruina un viento débil/ sopla siglos, veleidad, incompletas esperanzas o ardores», en «Pasto de lo invisible»; y «nada se consolida en el engranaje de los siglos», en «Hay días de felicidad a la medida...», tras lo cual Basilio escribe: «ni la barba de los espectadores circunspectos/ que no se atreven a desafinar/ por temor a las confrontaciones del júbilo y las lágrimas». La gente es, pues, simplemente, una adusta contempladora del mundo —como adusto es el grupo /spekt/ presente en su definición: «espectadores circunspectos»—, y, coaccionada por el tiempo, no se atreve a manifestar sus sentimientos por miedo al dolor o a la pasión, siempre abrazados y siempre esdrújulos. En «Los remedos empalidecidos», el tiempo lo borra todo, y la disolución de las cosas diluye también su sentido, la verdad que hubiesen podido atesorar:

Todo parece equivocado  
en una sucesión de ecos y lágrimas  
cuando evocamos el rostro furtivo de viejos personajes  
ya sin perfil en la lejanía de los siglos  
disfrazados de lluvia  
o de ausencia trasapelada entre incertidumbres.

## b) Los años



Son los depositarios de nuestra ignorancia:

Cuántos días perdidos  
en esta callejuela de espuma,  
cuántos años sin caer en la cuenta  
de que el mundo es una barba blanca...

Estos versos pertenecen a «Levantaos», una de las muestras más cuajadas de la poesía religiosa de Basilio, que examinaremos en su momento. Valga aquí subrayar la condición ínfima y volátil del presente —«esta callejuela de espuma»—, al que hay que renunciar para alcanzar la esfera superior y eterna de la divinidad, y la naturaleza disémica de la locución «barba blanca», que puede simbolizar el paso del tiempo —con el encanecimiento y la decadencia de los cuerpos—, pero también a Dios, según lo ha representado tradicionalmente la iconografía cristiana. Este mismo Dios vuelve a comparecer —con la fuerza adicional que le otorga la geminación— en «Como deseos», con una nueva alusión a los años y a la prolongación de la vida: «Dios, Dios que iluminas los senderos,/ que añades todavía/ más años a la vida de los robles...». También en la poesía creacionista de Gerardo Diego encontramos algún ejemplo de vinculación entre los años y la divinidad, aunque en un sentido distinto al de Basilio. En «Creacionismo», Gerardo escribe:

¿No os parece, hermanos,  
que hemos vivido muchos años en el sábado?  
Descansábamos  
porque Dios nos los daba todo hecho...<sup>409</sup>,

y su pregunta, de acuerdo con los presupuestos estéticos del movimiento, supone una exhortación a crear mundos por el poder alumbrador de la palabra.

Los años, como el resto de las metáforas temporales de Basilio, son dañinos: constituyen una carga, que confunde y ensombrece («circulan niños taciturnos,/ niños que han perdido su tiempo,/ cargados de años...»), una fractura que lo atraviesa todo de parte a parte («nada resiste el crujido de los años»; «el crujido de los años/ se percibe también en la oxidación de las flores») o un cataclismo («tergiversan su infortunio/ parados ante el cataclismo de los años/ y la clausura del paraíso»). Son

---

<sup>409</sup> *Ibid.*, I, p. 95.

también «moho» («En la memoria hay una espera...»); lo que borra o desdibuja lo escrito, como se dice en «Viejo parque»: «Nada sugieren los viejos grafismos/ semiborrados por los años», unos grafismos que aluden a la labor creadora de Basilio, a sus poemas tenaz y silenciosamente compuestos; y fuego que todo lo abrasa: «Más de trescientos años queman mi orgullo,/ mis gestos de pana marchita/ o cordobán raído, ahíto de polvo», como escribe en «El 28 de julio de un año sin gloria...», donde permite vislumbrar la negación y la disolución que ha sido su vida. En fin, la naturaleza deletérea de los años se refleja con claridad en la ominosa selección léxica de «Todo lo que se expresa...»:

Todo lo que se expresa  
en años, remiendos, curvaturas,  
presagia la babélica algarabía  
de las preguntas áridas,  
del restringido laberinto  
en que los prosélitos enajenan su libertad.

Los años se identifican aquí con lo roto y lo desviado —«remiendos, curvaturas»—, con lo incomprensible y yermo —«preguntas áridas» y «babélica algarabía», un sintagma que reproduce, en su amontonada aliteración de fonemas oclusivos y líquidos, el caos comunicativo designado—, y con el sectarismo y la cerrazón —«restringido laberinto», «los prosélitos enajenan su libertad».

### c) Las estaciones

El siguiente escalón metafórico son las estaciones, y las cuatro aparecen mencionadas en la poesía de Basilio. Destacan, por su frecuencia, la primavera y el otoño. El verano, o estío, no resulta tan común, aunque no sea infrecuente, y el invierno es el menos invocado, lo que no deja de ser significativo: el fin del ciclo vital, representado por la estación del frío, no alcanza tanta relevancia como el proceso de declive que lo precede; lo primordial no es, pues, la muerte hacia la que camina todo lo vivo, sino la vida declinante: la muerte diaria que supone alejarse de los paraísos aurales o imaginados, y envejecer. La primavera, símbolo del nacimiento y, por lo tanto, de la vida, aparece mencionada 32 veces en la poesía de Basilio, en algunos poemas en varias ocasiones. El otoño, por su parte, es citado 26 veces. Y ambas estaciones son más frecuentes en las composiciones del tramo central de su producción, en la que abundan los poemas rememorativos, con evocaciones de la infancia y de los paisajes en los que transcurrió. Parece probable, pues, que en esta preeminencia de las estaciones de la siembra y la recolección, coincidentes con las edades del brote y la madurez, haya

un eco de la cultura rural —agrícola, pese a su temprana dedicación al comercio— en la que se crió Basilio. El verano concurre en 17 versos, y el invierno, solo en 9.

c. 1) *La primavera*

La primavera es un motivo constante en el arte y la literatura —como, de hecho, todas las estaciones—, cuyo análisis y consideración excede, con mucho, las pretensiones de este trabajo. Dejemos constancia tan solo de su simbolismo principal: el renacimiento, la vuelta a la vida de un mundo asolado por la mortandad del invierno. En la mitología griega, en tanto que una de las cuatro fases del curso solar —correspondientes a las fases lunares y a las edades de la vida humana: por eso adoptaban la forma de cuatro mujeres—, la primavera aparecía coronada de flores y junto a un arbusto que estaba retoñando, o bien como un carnero. Entre los modelos inmediatos que influyeron en Basilio, además de la tradición pastoril y mística, cabe recordar que Juan Larrea escribió una «Primavera provisional»: «Deja fluir mis huesos entre las hojas/ entre las hojas nacidas de haberte conocido...»<sup>410</sup>, donde reconocemos la noción de fluencia y el motivo de la hojarasca, tan practicado por Basilio, al igual que la anadiplosis: «entre las hojas». Gerardo Diego acoge profusamente la primavera en su poesía —aparece una treintena de veces en sus libros—, pero quizá convenga traer a colación algunas de sus manifestaciones creacionistas, como el poema homónimo con que inicia *Manual de espumas*: «La primavera nace/ y en su cuerpo de luz la lluvia paca...»<sup>411</sup>, o «Las estaciones. Homenaje a Haydn», donde las insistencias fónicas remedan el bullir palingenésico de la estación: «La primavera era/ ¿cómo era la primavera?/ Nadie vio la primera primavera...»<sup>412</sup>. Finalmente, Luis Álvarez Piñer, otro cultivador de la naturaleza recurrente de lo estacional<sup>413</sup>, canta en «Primavera amanece felicidad»<sup>414</sup>, con éxtasis erótico, la eclosión del mundo y las cosechas, y consigna en «Ya al otro lado», de *Siervo del horizonte*: «La primavera viene, la primavera llega...»<sup>415</sup>; y en «Ya estábamos allí», del mismo poemario: «Un día llega otra vez la primavera»<sup>416</sup>.

---

<sup>410</sup> Juan Larrea, *Versión celeste*, op. cit., p. 109; traducción de Luis Felipe Vivanco.

<sup>411</sup> Gerardo Diego, *Obras completas*, I, p. 167.

<sup>412</sup> *Ibid.*, III, p. 253.

<sup>413</sup> «Los días y las estaciones no son sino vértebras a cuyo través tu silbo empalma las dos muertes del comienzo y del fin», escribe en «Acerca tus labios» (*Acontecer en vano y Siervo del horizonte*, op. cit., p. 169); y «el tiempo pasa las hojas de los árboles de invierno a verano», en el primer poema de *Siervo del horizonte* (*ibid.*, p. 231).

<sup>414</sup> Luis Álvarez Piñer, *En resumen*, op. cit., pp. 79-80.

<sup>415</sup> Luis Álvarez Piñer, *Acontecer en vano y Siervo del horizonte*, op. cit., p. 265.

<sup>416</sup> *Ibid.*, p. 184.

Todo un poema de *Este celado impulso y otros poemas* está dedicado a la primavera, y a la urgencia vital, al hervor renovador que impone a cuanto toca, un motivo frecuente en su poesía. La pedregosa aliteración de su título, «Prisa de primavera» —repetido en «A la orilla», como ya se ha señalado—, anuncia el cañamazo de juegos sonoros que sostiene a la pieza, y que transcribe, con su despreocupado cascabeleo, el júbilo de la reviviscencia primaveral y, por lo tanto, una nueva germinación del corazón humano. De hecho, «Prisa de primavera» refleja todavía una notable influencia ultraísta, hasta el punto de que no sería descabellado considerarlo compuesto en una fecha anterior a 1939, a partir de la cual Emiliano Fernández cree escritos los poemas de *Este celado impulso*... Esta influencia ultraísta se advierte en una serie de rasgos: el carácter lúdico y *naïf*, las imágenes aéreas y jocosas, las paronomasias y calambures —con un aire a canciones infantiles: «no estamos para cháncharras máncarras», «ya no hay trenos, sino trinos»—, las repeticiones de toda laya —entre las que destaca la anáfora polisindética de las tres estrofas centrales, que cincela en la melodía el ritmo entrecortadamente alegre de su contenido— y la aparición, anticlimática y gráfica, de bares, rentistas y teléfonos, además de alusiones metapoéticas que reúnen a Homero y un desconocido Ginés Carballo.

#### PRISA DE PRIMAVERA

Ay, qué prisa de primavera,  
qué terneruelo retozando,  
blanco y ceniza como un sueño.  
Qué ojos sin fiebre,  
qué tranquilas lluvias.  
Cómo danzan las nubes locas.  
Cuidado, corazón, cuidado.  
No estamos para cháncharras máncarras.

Y leves potros en los bosques  
galopan y caracolean.  
Y el leñador también pretende  
que las virtudes se desplomen.

Y el mundo está patas arriba,  
y las niñas en bicicleta  
equilibran su carne clara  
y su locura adolescente.

Y ya no hay trenos, sino trinos,  
y abril acumula más flores.  
Y las doncellas desfallecen  
cuando ven mis patas de gallo.

Ay, qué prisa de primavera.  
Al corazón le brotan alas,  
pero cuidado, viejo amigo,  
que no estamos para cháncharras máncarras.

«Excelsior», gritan en los bares.  
Los teléfonos dicen «te amo».  
Los rentistas grandilocuentes  
se afirman en sus ilusiones.

Desde Homero a Ginés Carballo  
no se vio nada semejante.  
Amor, amor a todas horas...  
Cuidado, corazón, cuidado...  
No estamos para cháncharras máncarras.

En lo que más nos interesa, no obstante, la primavera es la estación del amor, que pone al «mundo (...) patas arriba», y en la que «al corazón le brotan alas». El poeta, sin embargo, atrapado por el tiempo —un tiempo que se afirma, no solo en el significado del verso, sino también, plásticamente, en la duración que supone una nueva aliteración, la de /λ/: «las doncellas desfallecen/ cuando ven mis patas de gallo»—, se precave contra él con especial intensidad, como revela la repetida epanadiplosis: «cuidado, corazón, cuidado»: observa cuanto sucede a su alrededor, un conjunto de tópicos luminosos, propios de una acuarela romántica —los terneros retozan, las nubes descargan aguaceros mansos, los potros caracolean, las niñas montan en bicicleta, los pájaros cantan, brotan las flores—, pero no incurre en el amor, en lo que constituye una suerte de renuncia, de hondo calado existencial, que camuflan la ligereza y el humor. La hipérbole final —«desde Homero a Ginés Carballo/ no se vio nada semejante»— prefigura la magnitud del sacrificio, o su justificación: el yo poético, viejo y debilitado, no se siente capaz de soportar los transportes del amor, sus arrebatos devastadores. O quizá no se siente psicológicamente capaz; quizá prefiera el refugio de la arrugada comodidad del hoy, la calma extenuante de la impasibilidad. En el elocuente uso que hace

Basilio en este poema de los motivos cronológicos, destaca otro, en la cuarta estrofa, entrelazado con el principal de la primavera, pero con personalidad propia: «abril acumula más flores». Abril es, como veremos pronto, el mes del año más citado por Basilio, y se erige en su metáfora predilecta del renacimiento. Abril supone la culminación de la juventud y la alegría, y, por lo tanto, el punto más alejado posible del ser lacerado del poeta.

En «Ese celado impulso», que da título al poemario homónimo —por su carácter «emblemático», según Emiliano Fernández<sup>417</sup>—, la primavera aparece citada tres veces, siempre como símbolo de un tiempo anterior, inmaculado, ajeno a la tristeza desde la que se escribe. La primera parte de la pieza da cuenta de un ahora equivocado y vacío, carente de aliento, que no responde a las demandas del poeta:

Llamo a herrumbrosas puertas,  
y no hay un solo revuelo de palomas furtivas.  
Ya ni cóncavos ecos, ni alientos, ni rumores,  
ni esa respiración trabajosa del mar, desnudo atleta.  
Solo estancias vacías,  
cortinajes de polvo,  
simas cegadas por el terciopelo,  
desvaídos palacios donde se consumieron los días  
en vanos zarpazos contra los bastiones de la soledad.

Pero la segunda parte del poema empieza con una adversación rememorativa, en la que la primavera adquiere la condición de metáfora por antonomasia de un tiempo beato, henchido de placeres. En la escena se mezclan clichés románticos con una delicada recreación del tópico del *locus amoenus*:

Sin embargo, también yo asedié la primavera  
en días lejanos en que la vida  
apresuraba su heliotropo  
y los árboles altos esparcían su hermosura  
a un albor de ala de paloma,

---

<sup>417</sup> Emiliano Fernández, «Introducción», en Basilio Fernández, *Poemas (1927-1987)*, *op. cit.*, p. 20. Señala también el responsable de la edición que «quizá frente a otros de la misma época le perjudiquen ciertos excesos, deudores seguramente del tono existencial que había en el ambiente. Pero representa esa voluntad de volver una y otra vez, obsesivamente, la vista atrás y reflexionar sobre el sentido de su vida» (*ibid.*, p. 21).

ilesos, en un aire laminado en gorjeos.

Frente a los días muertos de una vida desperdiciada en palacios, se yerguen los días de un pasado feliz, envuelto en alusiones vegetales —«heliotropo», «árboles»—, y con una sostenida referencia a las alturas —el lugar de la libertad—, representadas por los árboles, las palomas y el aire, y subrayadas musicalmente por la aliteración del cuarto y quinto versos, en la que se multiplica el grupo /al/, fluido y abierto, rodeado por un enjambre de /a/, a menudo tónicas, y /l/, que refuerzan su carácter líquido, por la rima interna entre «ilesos»y «gorjeos», que aumenta su musicalidad, y apoyado, en fin, en términos positivos: «esparcían» —como un siembra, como una diseminación de vida—, «hermosura», «ilesos», «albor» —esto es, blancura, claridad, amanecer— y «paloma», esa misma paloma cuyo revoloteo furtivo ya no oye el poeta en su hoy desmoronado. Las flores, los árboles altos y hermosos, las palomas blancas y los pájaros canoros dibujan el *locus amoenus*, ese «prado,/ verde e bien sencido, de flores bien poblado,/ logar cobdiciaduro para omne cansado», con el que Gonzalo de Berceo empieza sus *Milagros de Nuestra Señora*<sup>418</sup>; o el huerto de fray Luis de León, «que con la primavera/ de bella flor cubierto/ ya muestra en esperanza el fruto cierto»<sup>419</sup>.

En esos días, el poeta «asedió a la primavera». La prisa, otro elemento temporal, reúne esta metáfora con la empleada en el poema antes analizado: «Prisa de primavera». En esos días de asedio y excitación, «la vida apresuraba su heliotropo». La urgencia en el disfrute de las maravillas que ofrece la vida refleja la alegría y la pasión propias del tiempo remoto de la juventud, frente a las lentitudes avejentadas del presente, que se plasman en las palabras o sintagmas dilatados del fragmento anterior —«herrumbrosas», «revuelo de palomas furtivas», «respiración trabajosa», «cortinajes», «terciopelo», «desvaídos palacios donde se consumieron los días»—, en la fatigosa enumeración del principio, apuntalada por el polisíndeton de la conjunción negativa «ni» —«ni cóncavos ecos, ni alientos, ni rumores/ ni esa respiración trabajosa del mar»—, y en las sonoridades claroscúras del fonema /o/, a menudo tónico, en el que recae la principal responsabilidad rítmica del pasaje, y que se apoya en otro fonema vocálico, /a/, para articular una igualmente grave similitud:

Llamo a herrumbrosas puertas,

---

<sup>418</sup> Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, edición de Joaquín Benito de Lucas, Barcelona, Ediciones B, 1998, p. 56.

<sup>419</sup> Fray Luis de León, *Poesías*, edición de Ángel Custodio Vega, Barcelona, Planeta, 1980, p. 11.

y no hay un solo revuelo de palomas furtivas.  
Ya ni cóncavos ecos, ni alientos, ni rumores,  
ni esa respiración trabajosa del mar, desnudo atleta.  
Solo estancias vacías,  
cortinajes de polvo...

Pero los símbolos no son nunca unívocos en Basilio. Con frecuencia incorporan rasgos paradójicos, rozan o se abrazan a su contrario, se impregnan de matices antitéticos o imposibles, que los diversifican, los hinchon de vida. El símbolo, sus símbolos personales, no se limitan a ser tropos, sino que devienen realidades elusivas, respirantes, como los sentimientos o las circunstancias íntimas de quien los concibe. En esta misma segunda parte de «Ese celado impulso», y tras recordar aquella primavera asediada, cuando la vida era una eclosión de aromas y pájaros, y él perseguía sus anhelos, bajo un azul puro, o por «la espesura de otra cerrada noche» —imagen que acaso contenga ecos de San Juan de la Cruz, con los «bosques y espesuras/ plantadas por la mano del Amado»<sup>420</sup> y la «noche oscura/ con ansias en amores inflamada»<sup>421</sup>—, mientras «ramas enamoradas» hollaban sus mejillas, Basilio describe, con sequedad, un corte, una amputación:

Y cesaron las aves.  
Ni el mirlo ni la alondra se oían;  
solo el ábrego  
silbaba enloquecido (...),  
horadaba las piedras  
y empujaba mi vida tercamente al silencio.

Esta caída, en la que los pájaros dejan de cantar y desaparecen, en la que solo un viento reseco y trastornado, con fuerza hiperbólica, bate al mundo, y condena al poeta al silencio,

era la primavera del acoso,  
era la luz yacente en roca viva.  
Las traspuetas montañas elevaban sus vértebras  
en una sedición callada,  
y fui el huésped intruso de un falso paraíso.

---

<sup>420</sup> San Juan de la Cruz, *Poesía*, edición de Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra, 1990, p. 250.

<sup>421</sup> *Ibid.*, p. 261.



La primavera es, pues, también símbolo de enfrentamiento y traición. El poeta asediaba antes una estación que se desarrollaba, jubilosamente, entre flores y árboles tendidos hacia un cielo entrecruzado de palomas. Ahora acosa a otra de voluntades mortuorias —«luz yacente»— y afanes subterráneos —«en roca viva»—, y cuya elevación ya no es la de las plantas crecientes, sino la de las montañas, pétreas e inabarcables, que se despliegan en las alturas como grandes bestias con los costillares enarcados, o como osamentas enormes recortadas contra el horizonte. Con su acto, sedicioso y mudo, engaña al poeta, que penetra en un «falso paraíso». Y ese silencio es paralelo al de su presente, descrito en la primera parte del poema, en la que nadie responde a las llamadas del poeta, en la que no hay ecos, ni alientos, ni revuelos, ni rumores: ningún sonido que desmienta el vacío y la soledad; solo una gran nada que es anticipación de la muerte, o muerte viva ya. El poeta, pese a ello, prosigue su lucha, busca, indaga, combate, envuelto en una primavera de sangre y turbación:

Flores desesperadas abrían allí sus corolas  
a un fulgor de relámpagos.  
Los choques de rosa y menta vibraron en mis ojos  
(...)

Turbulentos jardines  
en donde las orquídeas de la dinamita  
florecían su lava oscura en las profundidades...

El paisaje se llena de explosiones: «fulgor de relámpagos», «lava», «dinamita». Las flores se desquician y chocan entre sí; a su vez, los estallidos se dibujan en el espacio como pétalos, o se enraízan como el fuego. La violencia adquiere forma de detonación. Los recursos de la dicción se amontonan: las metáforas, por ejemplo, se encadenan, y cada término real conduce a otro imaginado, que, a su vez, se convierte en el término real de un nuevo término imaginado: la dinamita es una orquídea, y la orquídea hace florecer la lava, que es, paradójicamente, oscura. La música del pasaje empareja sonoridades ya empleadas, que se enzarzan en un promiscuo intercambio de ecos: así, las /l/ líquidas y las /a/ desembarazadas de los dos primeros versos proyectan su acuidad en las /o/ retumbantes, que se endurecen, hasta casi solidificarse, en el tercero. En los últimos versos, en cambio, prevalece el chirrido de la /i/, trasunto acaso del coletazo de la pólvora o del silbido mortal de la metralla. El tumulto del ritmo y las imágenes trasluce el tumulto del significado. Las personificaciones e hipérboles —«flores desesperadas», «jardines turbulentos»— subrayan el desorden lacerante del conjunto y el caos doloroso de los sentimientos que vehicula. Tras él, sin

embargo, llega la quietud, una quietud sombría en la que la primavera vuelve a ser invocada como símbolo, ya extinto, de lo vivo y anhelante. En el principio de la tercera parte, leemos:

Y después el hastío,  
el tiempo, la reflexión del hastío,  
agua pasada, clavo pasado, nubes,  
donde un severo ruiseñor clausuraba la primavera,  
fácil garganta mixtificada con rosas  
o ilusoria comezón en el atardecer de la tristeza.

Se ha acabado el ritmo tropicado del pasaje anterior. Lo que ahora prevalece es el tono caudaloso y opaco de las repeticiones y de la insistencia en el vocabulario temporal: «después», «el tiempo», «pasado», «pasada», «primavera», «atardecer». En efecto, lo que sigue a la esperanza y a la lucha por hacer realidad los deseos, es el hastío, cuyo peso en la vida de quien escribe se subraya mediante la epífora, al igual que se reitera el transcurrir de los años —contenido en esa alusión frontal al tiempo— por medio de la poliptoton de «pasado» y «pasada», que remite a frases de la paremiología española referidas a la desaparición de las cosas —agua pasada no mueve molino— o a la sustitución de unas por otras —un clavo quita a otro clavo—, y que se remacha con una mención a otra realidad cuya esencia es asimismo pasar: las nubes, paradigma de lo inaprehensible y fugaz. Lo que hay no solo es hastío, sino «reflexión del hastío», esto es, pensamiento en lugar de acto, abstracción en lugar de vida, melancolía en lugar de felicidad. Y lo que se recuerda es un ruiseñor —otro pájaro, como las palomas, como las alondras y los mirlos, aunque este no alegre, sino severo— que «clausuraba la primavera», que cerraba —en roca viva, en las profundidades de la lava— el ímpetu naciente y el espacio de plenitud en el que se había intentado penetrar. Un ruiseñor, concluye el poeta, que puede sugerir un renacimiento falso o una esperanza vana, pero que no sobrevive a la corrosión del tiempo, ni dispersa las sombras de la muerte, y cuyo gorjeo trastornado simula mediante una doble aliteración, de /θ/ y del grupo /ko/, que atraviesa el último verso: «comezón en el atardecer de la tristeza», y se prolonga en el siguiente: «yo os contemple con los ojos de la inocencia».

En cualquier caso, la primavera aparece inserta en la rueda del tiempo, con sus connotaciones favorables —y también polémicas—. Así se desprende de dos poemas: «Cénit-nadir» y «Este vivir huyendo». El primero empieza así:

Sobre esta cenefá de la Historia

donde los cangilones del gozo y del hastío  
ruedan de norte a sur, de otoño a primavera,  
en este velocísimo circuito  
por el que corre el río de la vida,  
nadie encuentra una isla, una sombra donde permanecer...

El otoño y la primavera constituyen los principales ejes metafóricos de la concepción temporal de Basilio: aquel representa la caída; este, la vivificación. Aquí encuentran un correlato sentimental expreso, el gozo —primaveral— y el hastío —otoñal—, insertos en una metáfora de complemento preposicional, en la que el término figurado es un objeto propio de la infancia rural del poeta —los cangilones— y una proyección espacial: «de norte a sur». La conjunción de referencias cronológicas y puntos cardinales transmite una sensación de absoluto: gozo y hastío, placer e indiferencia, lo inundan todo; nada escapa a su presencia. Basilio acude a imágenes universales para articular su visión del flujo existencial: la rueda y el río, con su devenir cíclico o lineal, pero siempre infinito. Así, los cangilones del mundo ruedan, extrayendo agua de ese río de la vida que es, desde las más antiguas culturas, metáfora de la fugacidad del hombre, y que lo arrastra sin remedio: nada se enraíza ni perdura; no hay islas ni sombras; todo está condenado a pasar.

En «Este vivir huyendo», la primavera vuelve a incardinarse en el curso temporal:

No hay tiempo que perder. La vida pasa.  
No nos distraigamos  
acariciando vieja arcilla.  
(...)  
Apresuraos, a caballo, a escape,  
flechas de las llanuras lisas.  
Primavera, verano, otoño, nieve,  
tobogán donde las ilusiones se desploman...

(...)

Agua estancada ardiendo, primavera,  
donde unos labios palpitaban,  
cómo sospecharía  
que habías de ser oasis de un desierto brumoso.

El curso constituido por las estaciones, metáfora enumerativa del tiempo, que aparece en el sexto verso, es el lugar de la decepción, una decepción sentimental, existencial: «tobogán donde las ilusiones se desploman». Es significativo que el invierno no aparezca mencionado por su nombre — lo que no habría perjudicado al cómputo silábico del endecasílabo—, sino por la inveterada metonimia «nieve», para que concuerde con otro verso del mismo poema que aparece hacia el final: «no hay nieves de antaño por las cimas», y que recuerda, como hemos visto ya, al *où sont les neiges d'antan*, de Villon. No es esta la única reiteración simbólica de la composición. La rueda, también empleada en «Cénit-nadir», vuelve a asomar en «Este vivir huyendo»: «Nuevos ojos, nuevas manos que tocan/ otros perfiles. Giran nuevas ruedas». La pesantez del tiempo se plasma en la poliptoton adjetival —«nuevos», «nuevas»—, y su sentido cíclico convive con su sentido lineal, reflejado en esos caballos que galopan, en «esas flechas de las llanuras lisas», e incluso en ese tobogán por el que se deslizan, rectas, hasta la destrucción, todas las ilusiones de la estrofa anterior. La vida pasa, ciertamente, y recordar lo pasado es, como dijo Sartre del ser humano, una pasión inútil. La primavera, esgrimida como espacio de pureza y salvación, no escapa, empero, a este flujo deletéreo, y se asocia, una vez más, a la muerte, simbolizada por el agua estancada. Pero esta agua corrupta albergó un tiempo el amor, representado por otra metonimia, «labios», y por otra personificación, «palpitaban»; por eso, paradójicamente, arde: la muerte arde, lo muerto arde, como las pérdidas de Antonio Gamoneda, consumiendo al yo poético en un fuego de tristeza y evocación. Esa primavera extinta, pero aún abrasadora, es el refugio del yo en el secarral de su vida: el oasis de su desierto.

La primavera se afirma otra vez como el lugar del placer y la plenitud, pero derribado por el tiempo, en «No es de esperar que traigas nuevas flores...», I:

No es de esperar que traigas nuevas flores  
ni otras raíces dulces,  
primavera visible de indolencia  
abandonada por Dios en lo baldío,  
real como una tela remendada.

¿Por qué tu arena gris  
sigue el destino inaprehensible  
de otras banderas?

(...)

Orgullo, espacios, siglos renovándote,  
primavera en la hierba  
donde pequeños dioses ebrios  
lloran las flores desteñidas  
en esa molicie de la desilusión.

Ahora, indolente, abandonada, yerma, ya no trae «flores» ni «raíces dulces». Sigue estando ahí: es visible, existe, ocupa mecánicamente su lugar en el interminable sucederse de los años, pero se ha roto, y su despedazamiento se refleja en la monotonía aliterativa del último endecasílabo de la primera estrofa y en la dureza desgarrada que le imprime la repetición del grupo /re/. La primavera, en efecto, sigue el destino —otro concepto cronológico-existencial— de todo lo demás; también ella cae abatida, como otras promesas que ondeaban al viento, como otros estallidos de color y ligereza. Frente a los elementos orgánicos que la definieron en otro tiempo —«flores», «raíces»—, ahora es solo «arena gris», un polvo volandero y exangüe que se pierde en la ventisca de los días. Los siglos la renuevan, sí, pero ya solo alberga recuerdos de lo remoto, minúsculos fragmentos de lo sentido: diosillos, ebrios de melancolía, que solo pueden lamentar el desteñirse de sus flores y el fracaso de sus vaticinios, fruto de la renuncia al combate, del encarcelamiento en la comodidad: la desilusión está abrazada a la molicie.

### c. 2) *El verano*

El verano suele tener también connotaciones positivas en la poesía de Basilio. En muchas ocasiones, se identifica con los momentos felices del pasado, con los ratos exultantes de la juventud o el amor. En «Canción primera», el poeta se despide de lo que se pierde un día y ya no se recobra: «Adiós, mundo suave,/ mañana de verano,/ adiós, garganta de ave». También en «Why not tonight» se enumera todo aquello que la vida deja atrás en su fluir inexorable:

Pero la vida sigue su curso sin remedio,  
como una piedra echada a rodar al fondo del valle,  
como un río que no muere en el mar,  
sino que continúa a través de todo (...)

A través de todo,  
a través de profundas minas y bancos de coral,  
de campos de amapolas y atardeceres de verano,  
del silencio de esa madre que estrangula a su hijo

y del júbilo de ese general que ahora gana una batalla.

Los tópicos empleados en la primera estrofa transcrita son convencionales y frecuentes en la poesía de Basilio, aunque, como ya sabemos, en algunos de ellos introduce elementos paradójicos o distorsionadores que les devuelven la extrañeza: así, la piedra que rueda obedece, sin más, al tópico romántico del vagabundo, pero el «río que no muere en el mar» constituye tanto un homenaje a las *Coplas a la muerte de su padre*, de Jorge Manrique —y, a través de él, a la antiquísima metáfora de la vida como río—, como su inesperada negación: el río *no* muere en el mar, lo que le otorga a esa existencia fluyente un carácter más elusivo aún, si cabe, porque ni siquiera tiene término, porque su pasar es constante e infinito. Y lo que ese río recorre es, en la segunda estrofa, todo, un todo compuesto por la tierra y el mar, por el silencio y el júbilo, por lo bueno —«campos de amapolas y atardeceres de verano»— y lo malo —madres parricidas y generales exultantes—, por lo rojo de la vida —«coral», «amapolas»— y lo negro de la muerte —«profundas minas»—, trabado más intensamente en los referentes que aúnan ambos colores y, por lo tanto, ambas significaciones: el atardecer, encendido antes de que llegue la oscuridad nocturna, y la batalla, negra por la destrucción, pero bermeja de sangre. La pesadumbre de la vida que pasa sin fin, arrasándolo todo, dejándolo todo atrás, se refleja en las sucesivas anáforas con las que se articula la enumeración, que transcriben su tránsito fluvial e indetenible, y la anadiplosis central, que engarza las repeticiones de ambas estrofas en un solo bucle iterativo, para reforzar el carácter grávido del conjunto: «como una/como un/a través de todo/a través de todo/a través de/del/del».

En «Tu cabello dormido...», el poeta canta el recuerdo de la amada en una «adolescencia tamizada,/ en la curva lenta del río». El río de la vida, ese que serpentea por todos los lugares del ser, reaparece aquí, lamiendo, despacio —en la plenitud del instante evocado y en la delectación del propio recuerdo—, aquella juventud de «piernas de frenesí adorado» y faldas «de musgo rosa». Y añade el poeta: «Para besar tu nuca/ persistía la brisa del verano».

El paso del tiempo, frente al que el verano aporta un asidero de melancolía o placer, vuelve a aparecer en «El 28 de julio de un año sin gloria...»:

Al paso del tiempo,  
apenas me doy cuenta del declive de la virtud,  
de la degradación paulatina de las tormentas de verano,  
de las torres oblicuas  
que se tambalean

en el error de las actitudes imprevisibles.

También aquí la anáfora recoge las pruebas de su devastación, entre las cuales figura esa «degradación paulatina de las tormentas de verano». El sintagma constituye una paradoja, por cuanto encierra una imposibilidad lógica: las tormentas estivales no se degradan, y mucho menos paulatinamente, dada su brevedad: descargan, violentas, y cesan. Sin embargo, en su naturaleza están, precisamente, las características que Basilio desea subrayar: su intensidad, su viveza, su fugacidad, su eléctrica alegría. Que su degradación es negativa resulta obvio, gracias a su paralelismo con «el declive de la virtud» del verso anterior y con el tambalearse de «las torres oblicuas» del siguiente, que amenazan con el desplome. Las torres inclinadas y el error son signos distintivos de la poesía de Basilio Fernández: metáforas que sintetizan obsesiones, y que, en este caso, se potencian musicalmente una a otra, mediante la aliteración: «tormentas», «torres», «error».

En «Desenmascarado, sumergido...», el verano es la estación que aviva el recuerdo, o, dicho con más precisión, el deseo. Escribe Basilio: «mis deseos de inconexos roces evocados por el verano/ van en cohortes rubias/ hacia una niebla súbitamente ladeada». Y esos roces inconexos y rubios son, probablemente, las caricias desordenadas de otro tiempo, los actos, torpes pero bienaventurados, del amor. Los versos se inscriben en un poema de agudas aristas conceptuales, pero, en realidad, colorista y carnal, que narra un presente insatisfactorio —«aquí el verde sucio de los torsos muertos/ hace olvidar la fuga del sol entre las olas»— y el deseo violento de escapar, hacia alta mar —un propósito que se inspira en su caracterización como símbolo de la libertad—, de ese «sólido mar inútil».

En «Durante el verano...», un poema muy conceptual, las correspondencias metafóricas se enmarañan aún más, aunque no es imposible extraer algunos hilos significativos de la trama analógica agónicamente tejida por Basilio. El poema empieza así:

Durante el verano  
el mito de la aquiescencia sigue vivo,  
pero el mar  
se muere lentamente o se relaja sin ambigüedad  
junto a las rocas.  
Raya con tiza el horizonte  
para equivocar el barco ebrio.  
También cambia sin ningún motivo

la desesperación esencial del hombre.

El verano —que reaparece al final del poema en la forma más concreta de «julio», cerrando así el círculo que Basilio ha abierto con el primer verso— se ve envuelto, al principio, en un contexto de abstracción —«el mito de la aquiescencia»— que puede referirse tanto a un espacio legendario de conformidad jubilosa con la vida, signado por los elementos solares del dístico —el propio verano, la continuidad de esta—, como a otro de sumisión a los rigores de la existencia, de renuncia a los propósitos sanguíneos de la juventud, de consentimiento al torpor y la nada. Esta segunda interpretación parece la más plausible, si tenemos en cuenta que los versos siguientes hablan de un mar que muere o se relaja «junto a las rocas», esto es, junto a lo inerte (en «Desenmascarado, sumergido...»), ha hablado de una costa agrietada) y cuyo horizonte equivoca al barco ebrio, metáfora asimismo de la navegación vital, del deambular gozoso por el mundo, un evidente homenaje al célebre poema homónimo de uno de los maestros de Basilio, Arthur Rimbaud<sup>422</sup>, subrayado por la aliteración del fonema vibrante /r/, tanto simple como múltiple, que se agrupa ocasionalmente en /re/ o /ar/: «mar», «muere», «relaja», «rocas», «raya», «para equivocar el barco», y que traza un paralelismo con los versos inmediatamente siguientes, una proclama de hondo calado existencial, en los que también se aúnan dinamismo y desesperanza, movimiento y error: «también cambia sin ningún motivo/ la desesperación esencial del hombre».

Basilio usa asimismo la voz «estío», sinónima de verano, para designar los momentos gozosos del pasado, aunque el cultismo ya aparezca en su poesía propiamente creacionista, con connotaciones igualmente halagüeñas: «oh bellísima de estío», entona Basilio en el poema homónimo, fechado en febrero de 1929. Conviene recordar que también Gerardo Diego ha empleado el término en su poesía de creación. En el poema «Gesta», de *Imagen*, y dedicado a Vicente Huidobro, escribe: «La lámpara del estío abrió/ su sombrilla» y, unos pocos versos después, «el lecho del estío está lleno de naufragos»<sup>423</sup>. Antes, en «San Juan. Poema sinfónico en el modo wagneriano», dedicado a Juan Larrea, de este mismo poemario, ha asociado al estío, en la tabla temática, con «Amapola, labio de seda./ Bésame, cálida Amapola»<sup>424</sup>. Igualmente, en «Idilio», de *Poemas adrede*, leemos: «este que al cielo elevo/ lado izquierdo el estío/ derecho la abubilla en quien confío»<sup>425</sup>. Volviendo a Basilio, en «Sí, hay un ángel junto a tus senos cuando bailas...», la amada —

---

<sup>422</sup> Entre muchas otras versiones, puede consultarse Arthur Rimbaud, *Obra poética completa, op. cit.*, pp. 199-205.

<sup>423</sup> Gerardo Diego, *Obras completas*, I, p. 107.

<sup>424</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>425</sup> *Ibid.*, p. 373. Habría que añadir que Gerardo también canta al verano, entre otros, en el poema homónimo de «Las estaciones. Homenaje a Haydn»: «Suenan el verano a racha y a tímbral/ suenan en la selva el órgano/ (...) El verano es la



esa «Mary» que proviene de Garcilaso y Góngora, varias veces cantada— reparte su corazón entre los pobres y hambrientos como «sedal de estío». En «Viento de nobles lunas...», el estío es una rosa, «cuita sin fin para un canto amoroso». En «Sobre la insidia cómodamente extrema...», es lapislázuli, y abre remansos de paz entre los ecos perturbados, las grietas y las tormentas: «pausas de estío lapislázuli», un sintagma anómalo, en el que la omisión de la preposición «de» entre los dos últimos nombres convierte automáticamente al segundo en adjetivo del primero. Curiosamente, en este poema se practica una técnica contraria, que promueve la visibilidad de la preposición «de», y que consiste en encabalar los versos de forma que la palabra se repita al principio de varios de ellos, en una suerte de anáfora preposicional, no enumerativa. Así, leemos:

extraído como un rumor  
de la curvatura de un idioma que se agrieta  
de tanto conversar en la playa  
de símbolos reales.  
Cuando sobrenadamos viejas melancolías  
de los domadores de pulgas...

Y, en la estrofa final, leemos que «oscuros designios/ nos atornillan a los baños de sol/ de madera sin mar», en cuya configuración incide asimismo la aliteración, que refuerza la presencia del grupo /de/: designios-de-de madera.

En «Pasto de lo invisible», Basilio vuelve a recurrir a la metáfora del río, y el estío se asocia, otra vez, con el amor, ahora suavemente teñido de erotismo:

nuestra vida evoca un río, una isla desierta,  
un pecho con dulces dunas y estíos,  
un colibrí de fuego ligeramente alado  
y un gramófono insinuando humo, humo,  
ilusión de llorar.

El «pecho con dulces dunas y estíos» reproduce con sutileza la ondulación del busto femenino, y para ello aprovecha una aliterativa imagen ya utilizada en «Why not tonight»: «destino de desear las dunas de ese pecho». La aliteración se abrevia ahora, pero también se endurece, al

---

sazón del fruto y la marola/ es la estación que inventa la grosella/ y aquella estrella aquella», en una eclosión, de nuevo, de toda suerte de homofonías, que incluyen la epanadiplosis (*ibid.*, III, p. 255).

incorporar un segundo fonema igual, /u/: «dulces dunas», a la vez que la locución se intensifica, desdoblándose, como doble es lo designado. Por su parte, la anáfora —constituida por los complementos directos del verbo «evoca»— se despliega sinuosamente, atravesando el erizamiento eléctrico, el cromático encendido del colibrí de fuego —cuya velocidad se modera con el adverbio de modo, que, con su extensión, dilata la resolución de la imagen, e introduce así en el alejandrino el matiz de la pugna, de la convivencia polémica entre fugacidad y duración, propia del amor—, hasta alcanzar la geminación final, que sugiere, por su insistencia, y por el término elegido —el humo: lo quemado, lo irrecuperable—, que la pasión desaparece, que todo desaparece. La palabra «gramófono», cuya presencia en el poema promueve la doctrina creacionista, siempre proclive a la incorporación de abalorios tecnológicos, sobre todo si son esdrújulos, aunque no resulten especialmente eufónicos, remite a la música, como hace también «Sí, hay un ángel junto a tus senos cuando bailas...», en el que asoman, igualmente, los pechos y, como ya hemos visto, el estío, cuya coda melódica es una aliteración de /e/: «Sí, hay un ángel junto a tus senos cuando bailas/ (...) Sí, de tu cabellera se desprende la música,/ pero no niegues que escondes vihuelas en tus ojos».

Pero el amor del que es emblema el estío no es solo humano, sino también divino. Así, la exaltación del estío alcanza uno de sus mayores exponentes en «Levantaos», una llamada a los hombres para que abandonen las vanidades terrenales y entreguen su vida a Dios:

subid a la claridad donde lo alado brota  
cataratas de luz orladas de estíos  
ebrios de trigo fijo  
y de imposturas luminosas.

El estío, un tiempo solar, suma aquí su significado al de otros términos irradiantes. La luz y la elevación, símbolos de la divinidad, se entrelazan para transmitir el éxtasis de la inmersión en Dios. Y ese éxtasis se sugiere —o se refuerza— mediante una sucesión de aliteraciones: de los fonemas oclusivos sonoros del primer verso: «subid a la claridad donde lo alado brota...»; del fonema /l/ del primero y segundo, cristalizado parcialmente en el grupo /ala/, que subraya el sentido ascensional del pasaje: «subid a la claridad donde lo alado brota/ cataratas de luz orladas...»; del fonema /a/, esponjoso y despejado, en el segundo: «cataratas de luz orladas...»; y de los fonemas /i/ y /o/ en el segundo y el tercero, encabalgados: «estíos/ ebrios de trigo fijo...». Vale la pena subrayar la cercanía de este sintagma, «estíos ebrios», con el que aparece en el poema «Luz», de Gerardo Diego, perteneciente a *Imagen*: «verano embriagado»:

Una pareja de robles  
Arrastra lentamente  
Al verano embriagado  
Que duerme sobre sombras verticales

Se han agostado las catedrales<sup>426</sup>

c. 3) *El otoño*

La tradición literaria española es generosa con este motivo. Antes de poetas contemporáneos que lo cultivaron con asiduidad y brillantez, como Juan Ramón Jiménez o Jorge Guillén, cuenta con los ilustres antecedentes de poetas muy relevantes en la formación de Basilio, como fray Luis de León —y su oda al Licenciado Grial—, Medinilla o Francisco de Aldana, *el divino*. Larrea lo invoca en «Otoño» y «Otoño IV el Obsequioso», incluido en las antologías de Gerardo Diego de 1932 y 1934, y lo cita asimismo en «Regreso a la fuente: «cuatro otoños desplazados»<sup>427</sup>, y en «Sin límites»: «la frente pone un dique al otoño un cepo inagotable»<sup>428</sup>. Gerardo Diego lo trata también en muchas de sus composiciones de creación: «el otoño nacido entre vihuelas»<sup>429</sup>, en el «Desenlace» de *Fábula de Equis y Zeda*; «el otoño sonríe y se sonroja»<sup>430</sup>, en «Cartel», incluido en *Imagen*; y el poema así titulado, «Otoño»<sup>431</sup>, de *Manual de espumas*. Luis Álvarez Piñer lo vincula con la decadencia en «El viento sobre el mar», de *Siervo del horizonte*: «Otoño a cada día, vejez en cada ocaso./ (...) otoño/ diurno, resignado al espacio»<sup>432</sup>, y, más contundentemente todavía, con la muerte en «Aquella tarde el paisaje dolía...»: «la muerte se había adelantado/ como la brisa que precede al otoño»<sup>433</sup>, unos versos tras los cuales aparecen otros motivos de luto frecuentes en la poesía basiana: el error, la pudrición y la soledad<sup>434</sup>.

---

<sup>426</sup> *Ibid.*, I, p. 130.

<sup>427</sup> Juan Larrea, *Versión celeste*, *op. cit.*, p. 271; traducción de Carlos Barral.

<sup>428</sup> *Ibid.*, p. 323; traducción de Luis Felipe Vivanco.

<sup>429</sup> Gerardo Diego, *Obras completas*, I, p. 400.

<sup>430</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>431</sup> *Ibid.*, pp. 176-177.

<sup>432</sup> Luis Álvarez Piñer, *Acontecer en vano y Siervo del horizonte*, *op. cit.*, p. 261.

<sup>433</sup> Luis Álvarez Piñer, *En resumen*, *op. cit.*, p. 49.

<sup>434</sup> «Aquella vez la muerte se había adelantado/ como la brisa que precede al otoño,/ como un error de cálculo (...)// Aquella tarde, estoy seguro, los pájaros hubieran querido morir/ cada uno en su nido, pudrirse en él y ser/ de pronto, en la humedad, una sola sustancia/ con él (...)// Aquella tarde estábamos más solos que jamás/ en soledades múltiples inscritos» (*ibid.*).

Ya hemos señalado la preeminencia del otoño como polo simbólico que aglutina, en la poesía de Basilio, el sentimiento de declive y pérdida. Tras la primavera, es el motivo más utilizado, y algunas de sus manifestaciones han sido comentadas ya al hilo del análisis realizado hasta ahora. En otros poemas, pero en esta misma línea, el otoño presenta su connotación clásica de madurez, o de inicio de la senectud, sancionada por la tradición literaria, que lo vincula al declinar de la vida. Así, en «Sí, hay un ángel junto a tus senos cuando bailas...» leemos:

Cuántas virtudes tuyas se desploman  
por la encerada ladera del hotel  
como un arroyo, entre tomillos, de derretida nieve,  
junto a las grandes damas que se licúan un poco,  
desteñidas, laxas, en el otoño de los escotes.

El significado de «El otoño de los escotes», otra metáfora de complemento preposicional, es diáfano: la juventud y la belleza de la amada se ven realizadas por su contraste con la hermosura marchita de las damas mayores —licuadas, «desteñidas, laxas»—, simbolizada por su busto ajado. Sin embargo, la amada no es inmune al tiempo, ni escapa a los embates de la adversidad, como acredita el paralelismo trazado entre sus virtudes desplomándose «como un arroyo (...) de derretida nieve» y las señoronas que se licúan y desteñen —desteñir es otro de los términos a los que suele recurrir el poeta para significar la decadencia de las cosas, como acabamos de ver en «No es de esperar que traigas nuevas flores...», I—: en ambos casos, la caída se materializa en el agua que fluye, en la licuefacción de los cuerpos y el espíritu, cuyo proceso de desaparición, lento pero inexorable, remeda la aliteración de /o/: «arroyo», «poco», «el otoño de los escotes». También resulta elocuente la cita con la que Basilio encabeza el poema, «Oh sirena bellísima de Europa», perteneciente al soneto «Disculpa la humildad del estilo con la diversión de alguna pena», de *Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos*, de Lope de Vega:

Yo cantaré con lira destemplada,  
¡oh sirena bellísima de Europa!,  
tu enfaldo ilustre, tu jabón, tu ropa,  
del patrio río en su cristal bañada<sup>435</sup>

---

<sup>435</sup> Lope de Vega, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, en *Obras poéticas*, edición de José Manuel Blecha, Barcelona, Planeta, 1983, p. 1339.

en la que se también se construye el aparato metafórico con elementos líquidos: figuras mitológicas —«sirenas»— asociadas con el mar y un río al que acuden las lavanderas. Basilio recoge asimismo, sutilmente, la intención satírica de Lope —contra el petrarquismo que elogiaba a las mujeres con hipérbolos y nombres mitológicos, en lugar de cantar llanamente a las maritornes que se recogían la falda para hacer la colada en los ríos españoles— en alusión a esas damas, ya no adornadas por la grandeza de su condición, sino seniles y grotescas.

En cualquier caso, y en conexión con el símbolo ahora objeto de estudio, el otoño, conviene mencionar la abundancia de términos relacionados con el tiempo que aparecen en este poema. El tiempo inasible —así como el dolor y el desconcierto con los que signa nuestra condición humana— vuelve a hacerse presente en una composición que canta la belleza y su lejanía, el deseo y su desaparición. Con los versos «yo te he visto como he querido verte:/ Flérida cuando abril bajaba a tus mejillas», de la segunda estrofa, Basilio dibuja, tras la afirmativa poliptoton del yo lírico, una amada primaveral, esmaltada por los colores de abril, el mes favorito de Basilio; «Oh Mary, cuántos ángeles laten a tu lado/ por dulce guardaría/ en este siglo XVIII del amor...», escribe en la cuarta, y luego en la sexta: «Bien sé (...)/ que hubieras sido la enfermera ideal en la guerra de los 30 años», identificando a la amada con una figura histórica, sumida en el fluir objetivo de los acontecimientos; «tu corazón repartido como sedal de estío», afirma en la quinta, invocando al verano como el momento de la granazón con la que aplacar «el hambre de los pobres/ que pacientemente esperan detrás de cada biombo»; finalmente, en la penúltima, consigna: «ahora que los teólogos discuten el peso de tus favores íntimos/ goza mientras te enfrías un poco junto a una aurora cualquiera», donde la aurora alude al ciclo vital, al infinito rodar de los días, abocados ahora, en certera premonición del poeta —recordemos que este poema fue escrito en diciembre de 1934—, al hielo, a la grisura de la guerra.

Interesa también subrayar la utilización histórica del símbolo del otoño, que se asocia, en algunos poemas, al devenir humano, por lo general a sus acontecimientos más agrios y devastadores. En «Leñador marido», Basilio recuerda a Dorothy MacKail, para dolerse de su pérdida en la marea del tiempo, de su desaparición «en disparos al atardecer del mundo». El tópico del *ubi sunt* se invierte aquí: el poeta ya no se pregunta por el paradero de lo que fue, sino por el destino de quienes lo vieron. En ambos casos, la respuesta a su pregunta es la nada:

¿Quién podrá volver los ojos al pasado  
para dejarlos caer como monedas pálidas  
en la bandeja del otoño,

de este definitivo otoño que es la historia?

La duplicación de «otoño», que, en su primera mención, constituye una nueva metáfora de complemento preposicional, y la condición déictica y taxativa de la segunda, subrayan su fuerza y su impacto connotativo. Y la selección léxica, tanto de esta estrofa como de la siguiente, potencian aún más la sensación de decaimiento y muerte:

Extenuados en la niebla como mendigos,  
girando como goznes de astros abandonados,  
la voz aquella de níquel puro que alojabas en ti  
está perdida en disparos al atardecer del mundo  
y al almendro de soledad que vive en los oasis  
y que será tu epitafio sencillo  
repetido en mi pecho, Dorothy.

Observamos cómo el pasaje concentra muchos de los tópicos e imágenes habituales en Basilio para expresar su sensación de desasimiento existencial, y que serán, en los momentos adecuados, objeto de un análisis más minucioso. Las ideas de cansancio, abandono, pérdida, soledad y muerte constituyen la espina dorsal de la estrofa, a lo largo de cuyos versos se suceden como aldabonazos leves; la figura del mendigo, menesteroso como el poeta, envuelto en una niebla blanquecina, trasunto del extravío y el helor, completa la imagen abierta con aquellas «monedas pálidas», dejadas caer «en la bandeja del otoño», del fragmento anterior; los disparos contra los árboles —y contra las pájaros— simbolizan la vulneración de lo puro, la destrucción de la esperanza, como se revela en tantos puntos de la obra de Basilio, y la pérdida del amor, simbolizada por la voz de níquel que Dorothy alojaba en sí; los goznes que giran del segundo verso, alejandrino, representan, a la vez, lo inamovible y lo rotatorio, lo que nunca progresa y lo que nunca termina, en un enroscamiento ontológico que asombra y espanta; los oasis significan reductos de vida —ahora, un ramillete de recuerdos felices— en el desierto inhóspito, en la arena interminable y mortal de la realidad; el atardecer del mundo, en fin, se identifica con el otoño anterior: hora de disolución, tierra de hundimiento.

Otro de los poemas en los que se utiliza, de un modo más significativo, el símbolo del otoño —aunque sin connotaciones históricas, solo con un sentido individual— es el titulado, precisamente, «En otoño», cuya primera mitad reza así:

En otoño el sembrador esquiva rosas pálidas,  
muda pensamientos amados: así los vagabundos  
pasan con sus restos de sueño y su experiencia,  
pero también la vida pasa  
y los arroyos dan un adiós furtivo a la vida.

Las nubes quedaron atrás  
adheridas a las torres,  
lo cansado se desprende al viento apacible,  
y en el aire  
hay experiencias viejas y vanidades como arbustos  
que se secan  
y caen igual que párpados  
sobre el heno de un prado plegable.

Todo cae,  
todo lo que ha sido en el mundo una bandera,  
una corbata, una almena de castillo o un pañuelo,  
todo cruje como una baya seca,  
pisoteada a la hora del moribundo rocío,  
o del poniente sol en el escarpe de la hermosura.

De las praderas llegan cigarras yertas a los ojos,  
y lo baldío  
se apaga como idilio en la floresta,  
y el destino  
parece tejido con la lana de nuestra ociosidad.

Resulta curioso comprobar que el pasaje reúne muchos términos de haiku y de la poesía zen, llamados *kiigo* o «palabras de estación», que revelan, por sí solas, a cuál se refiere el poema: «nubes», «rocío», «cigarras», además de «otoño», claro; en el resto de la composición hay más: «hoja», «agua», «hiedra» y «luna». Ignoro si se trata de una casualidad, de una prueba del carácter universal de ciertas metáforas humanas o de un velado orientalismo. En cualquier caso, integran un poema en el que resulta omnipresente el sentimiento de fugacidad y devastación. Algunos versos lo resumen sin ambages: «también la vida pasa» y «todo cae». El sembrador de la primera estrofa, el hombre —en cuya configuración metafórica puede haber pesado, una vez más, la infancia rural de Basilio—, sumido en el otoño, la estación de la pérdida, elude las rosas —si bien pálidas: la palidez es, en la

poesía del leonés, otra metáfora de la carcoma del tiempo—, los pensamientos amados. Sembradores y vagabundos están cerca, casi se identifican, como en el poema anterior los mendigos: vagan, recorren la tierra, abren surcos que fructifican o se borran. Los tres aluden al error humano, al tránsito azaroso, seguramente inútil, por la vida. Conservan «restos de sueños» y experiencias, pero están sumidos sin remedio en el curso de la existencia, que se compara con un río que pasa y que desemboca en la muerte; un motivo que se reitera al final de la quinta estrofa, particularizado «en cada gota de agua que se aleja/ río abajo/ hacia un mar de ignoradas rodillas». El flujo agónico se subraya mediante la poliptoton: «los vagabundos/ pasan», «la vida pasa».

Las nubes de la segunda estrofa, carnales, libérrimas, simbolizan las esperanzas de la juventud: ya solo pertenecen al pasado, adheridas —esto es, detenidas— a las torres, que son las obras humanas, propias de sus años de madurez, sólidas e inmóviles. El aire se llena de cansancio, y de pasado —esas «experiencias viejas» que particularizan la «experiencia» abstracta de la estrofa inicial—, y de «vanidades como arbustos», que se agostan y deshojan. En el erial de la vida, en ese desierto a cuyos oasis alude a menudo Basilio, los pequeños orgullos del hombre, inspirados por sus creaciones, se identifican con matas polvorientas. Su sequedad se potencia contraponiéndola al heno fresco de un prado esmeralda, rezumante de latidos. Este es otro de sus recursos habituales para simbolizar el declinar de la vida, como también veremos: la planta que se seca, la flor que se marchita. La gravedad del pasaje se refuerza con el zumbido pesadoso del polisíndeton, consecuencia de la concatenación de binomios: «y en el aire/ hay experiencias viejas y vanidades como arbustos/ que se secan/ y caen...», y con la letanía oscura que se desprende de una acentuación monocorde, que alterna los grupos *a-e* con su inverso *e-a*: «y en el aire/ hay experiencias viejas y vanidades como arbustos/ que se secan/ y caen...».

La noción de caída presente al final de la segunda estrofa se hace explícita y se despliega en la tercera, en la que «todo cae». Para que la expresión transmita su pleno sentido, ha de incorporar objetos o realidades en cuya naturaleza pueda realizarse la acción significada. Por eso los elementos que integran la enumeración de Basilio comparten el rasgo semántico de la elevación: banderas, almenas, corbatas, pañuelos. Las dos primeras aparecen a menudo en sus versos, asociadas, precisamente, al abatimiento o la caída, como símbolo del desplome de las ilusiones o de las obras con que vanamente puebla el hombre su vacío. Las dos últimas parecen muy alejadas de ese rasgo, y eso les da, justamente, el impacto metafórico buscado por Basilio: se juntan, así, lo colosal y lo pequeño, lo militar y lo doméstico, lo pétreo y lo textil. Sin embargo, si reparamos bien en ambas, no es difícil advertir esa misma idea de elevación: la corbata, colgada al cuello; los pañuelos, en el pecho



o la cabeza. Son realidades suspensas, como los mástiles o las almenas, pero más próximas al corazón y al pensamiento, más íntimas y engarzadas en la carne, más reveladoras, pues, de los sueños y esperanzas que construimos y acunamos, estérilmente, en nuestra interioridad. La vastedad de la caída, el hecho de que nada se sustraiga al desmoronamiento de la existencia, queda reflejada en la anáfora de «todo», cuya monodía prolonga la del polisíndeton precedente y se refuerza, además, con la reviviscencia de la similicadencia ya observada: «todo cae/ (...) una bandera,/ una corbata, una almena de castillo, un pañuelo,/ todo cruje como una baya seca...». Para garantizar la cohesión textual —y también a causa del carácter obsesivo de algunas metáforas basilianas—, se insiste en que «todo cruje como una baya seca»: una vez más, pues, lo vegetal muere, lo vivo se corrompe, y la imagen se apuntala con nuevos elementos que abundan en el carácter mortal de ese aplastamiento: la baya es pisoteada, el rocío agoniza, el sol se pone.

La decadencia otoñal prosigue en la cuarta estrofa, que abunda en la oposición entre lo verde y vivo —la «pradera», como antes el prado— y cuanto connota aridez y muerte —las «cigarras yertas»—, subrayada por la dura aliteración del fonema /r/, tanto simple como múltiple, y por la similicadencia ya señalada, *e-a*, que se estira hasta alcanzar el verso tercero: «De las praderas llegan cigarras yertas a los ojos,/ y lo baldío/ se apaga como idilio en la floresta...». Son interesantes estos dos últimos versos, que contienen otro rasgo peculiar del estilo de Basilio: esa reiteración significativa, esa como insistencia en el contenido semántico de dos términos que, sin embargo, por el desarrollo lógico del poema —es decir, lógico de acuerdo con las particulares normas analógicas establecidas por el poeta—, deberían oponerse. Así, en este punto, de lo expresado hasta el momento, tanto en la estrofa anterior como en el principio de esta, cabe esperar una continuación tenebrosa, que, obedeciendo al ánimo expansivo de Basilio, adense el ramaje metafórico de su desengaño. Creemos encontrarlo en el segundo verso con «lo baldío», pero, tras el abrupto encabalgamiento, lo que hallamos es su negación: «lo baldío se apaga»; si lo baldío se apaga, es que la naturaleza florece. Y, acto seguido, para mayor desconcierto, damos con una descripción de ese apagamiento que lo asemeja a un «idilio en la floresta». Es difícil no percibir el eco de Eliot y su *tierra baldía*, un canto a la fractura de la civilización, en estas imágenes de arrasamiento y, en particular, en un adjetivo tan connotado. Como lo es también no captar el distinto par fónico, /i-o/, subrayado por la tonicidad permanente de la primera vocal, con el que Basilio, aun solapándolo a la asonancia interna con la que ha hilvanado hasta ahora sus versos («floresta», «nuestra»), desea anunciar un salto en el pensamiento: «baldío», «idilio», «destino», «tejido», «ociosidad».

Dicho salto se produce en la siguiente estrofa: «es preciso amar», aunque no nos ocuparemos de ella en este momento. Sin embargo, sí procede llamar la atención sobre el hecho de que Basilio gusta de subvertir, como demuestra en los últimos versos transcritos, los componentes previsibles de sus tropos, en una busca incesante de la mejor manera de repujar estéticamente el sentimiento y dotarlo de la mayor fuerza expresiva posible. Por eso, lo baldío se apaga, y lo hace como un idilio — esto es, como una eclosión de amor— en el bosque. Así, la fuerza de esa extinción se deduce, al mismo tiempo, del verbo adyacente, que ratifica el contenido léxico de sustantivo —lo que configura una concisa letanía—, y del suceso con el que se compara, que le transfiere su magnitud. El destino, por su parte, se urde con la ociosidad, esto es, con el bienestar, con la monotonía, con la vacuidad: con todo cuanto integra una vida ordenada y sin empaque, cómoda pero alejada de los sueños aurorales, cuando el vigor corporal y la urgencia del amor presagiaban una existencia colmada de pasión.

La penúltima estrofa del poema supone el reconocimiento expreso de una oposición: la que enfrenta al hombre actual, sembrador solo, asediado por la grisura, con el hombre pasado, erguido como un corcel, habitante del amor, en cuya ciudadela ha penetrado por poternas y pasadizos, elementos arquitectónicos como las almenas de la tercera estrofa, pero opuestos a ellas por ser lugares de paso, no de resistencia: lugares que dan acceso a otros mundos, no que impidan alcanzarlos; lugares refractarios a la caída: huecos, no superficies:

Escuchad cómo en el silencio  
un galope de caballos  
cruza horizontes de otra época  
hacia lejanas ciudades que abren sus poternas al amor,  
por pasadizos de vaho tierno  
donde nadie ha insistido.

La estrofa final se inicia con estos versos, en los que el motivo del otoño reaparece y remata el hilván metafórico del poema:

Con lealtad  
la niebla es coherente en otoño  
mientras el sembrador  
abre ese surco del destino...

Otoño y niebla se entrelazan de nuevo, y el sembrador —el hombre, el poeta— prosigue con su actividad inútil, con el cultivo lacerado de su destino.

El otoño vuelve a significar decadencia y destrucción, otra vez encarnada en la tierra, en «Tiempo, ceniza», cuya primera estrofa dice:

Tiempo, ceniza, tierra seca  
en las gradas del pecho.  
Tenue terror de semillas perdidas  
por las dunas de antaño,  
aunque ahora nada crepita  
a no ser las hojas culpables  
engarzadas al otoño.

El tiempo es, pues, consunción, esterilidad y espanto para el hombre; un espanto, no obstante, indefinible, inclasificable, puesto que se ve, al mismo tiempo, matizado por su paradójica tenuidad e intensificado por la doble aliteración de /t/ y /r/: «tenue terror». Las semillas que habrían podido fecundar la tierra yerma de la vida se perdieron en el pasado. Y eran semillas de amor —el poema acaba así: «¡Oh mundo azotado por el vendaval del amor!/ ¡Oh párpados hundidos en brazos adorables!»—. Ahora todo es silencio, salvo el murmullo culpable de las hojas otoñales.

En «Persevera en tus dalias, claro otoño...», el poeta suscribe un sostenido apóstrofe a la estación, que se identifica con el decaimiento y la muerte, una identificación expresada ya en el primer verso, con la mención de la dalia, una flor fúnebre. El poeta, sin embargo, asume que vive en el decaimiento y la muerte, y no quiere abandonarlos: son su tiempo, son él mismo. La nostalgia lo tienta a visitar paraísos largamente postergados, pero «ya no es tiempo para corromperse/ en el desván del pensamiento». Lo corrompido por la edad ya no admite otra corrupción que sí mismo; una putrefacción que es solo evanescencia: «no es tiempo ya de viejos goces/ porque las cosas son tan leves/ que están hechas de humo». Sin embargo, el recuerdo de lo pasado, de los placeres pretéritos, persiste, y las contradicciones que se desprenden de las paradojas —y la personificación— con que se expresa ese hecho, transcriben el conflicto espiritual, la pugna a que se entrega el yo poético: «Árboles mensajeros/ se extenuan a mi lado/ como candelas sumergidas». Es un mensaje de vida, que se repite hasta el agotamiento, para brillar entonces con el fulgor acuoso de un diamante submarino. La estrofa final, aprovechando el motivo del agua que sugiere la anterior, despeja, empero, todas las dudas:

Las aguas remansadas  
ahondan su destino  
en la luz que se ahoja.  
Y la fatiga es una lluvia lenta.  
Cae correctamente  
sobre la carne fútil.  
Así fascina la nostalgia<sup>436</sup>.

«Las aguas remansadas» son, como ya hemos visto, un símbolo universal de la muerte. Y «ahondan su destino», es decir, se reafirman en sus ser, son más lo que son: quietud, inutilidad, muerte, aunque la luz del recuerdo que brilla, lechosa, en sus profundidades se debata, eche hojas<sup>437</sup>, como los árboles que la transmiten. Sin embargo, el cansancio vence al yo: el agua adopta otra forma, la de la lluvia, mansa, apesadumbrada, otoñal, para significar la derrota. Y la lluvia cae, como caen las convenciones y las esperanzas, como cae todo, «correctamente», esto es, con la misma pulcritud que caracteriza a la vida que empapa: una suerte de hipálage con la que se transfiere una característica del objeto al sujeto, o de lo determinado al determinante. La lluvia es, pues, correcta, como la vida de quien habla, como la fatiga que lo inunda, como su ser intrascendente, su «carne fútil».

Más revelador es aún «Lenta es la primavera», donde primavera y otoño, junto con otros significativos términos cronológicos —«tiempo», «edades», «mayo», «tardes»—, sirven para articular un nuevo ejemplo de oposición, salpicado de melancolía, entre un presente de tedio e indiferencia y un pasado de amor, aunque —y esto es lo más relevante del poema— invirtiendo su sentido simbólico. Ya hemos dicho que los símbolos, aunque coherentes, no son nunca unívocos para Basilio. A veces, intercambian su significado, o se revisten de las características de su opuesto, o se desmienten. Mediante esta subversión consigue el poeta vivificar su presencia: dotarlos de una fuerza comunicativa inesperada. En el inicio de «Lenta es la primavera», se describe el florecer de la estación, lento, mecánico, igual a cualquier otro, sometido a idéntica corrupción, apenas emotivo

---

<sup>436</sup> Emiliano Fernández señala que hay dos manuscritos de este poema: el del 20 de mayo de 1964, que es el que se recoge en las ediciones de la poesía de Basilio y se transcribe aquí, y otro del día anterior. En este figura un verso final distinto: «Así la muerte de las cosas» (Notas a los poemas, en Basilio Fernández, *Antología. 1927-1987, op. cit.*, p. 117).

<sup>437</sup> La palabra «ahojas» no consta en el *DRAE*. Sin embargo, su significado parece claro. Puede tratarse de un localismo conocido por Basilio, o de un neologismo inventado por él. Hay que tener en cuenta, además, que la forma aquí presente conforma una similitud con el «ahondan» del heptasílabo anterior.

para el yo poético: «Las flores son las mismas de otro tiempo;/ sus brillantes colores/ se oxidan puntualmente». Sin embargo,

nuestras raíces beben en silencio  
invisibles aguas de otras edades,  
débiles palmas o vegetaciones  
de esa costumbre reticente  
de amar a un lado de la indiferencia.

Se reconoce, pues, un vínculo con el pasado: un vínculo existencial, aunque adelgazado por el tiempo, imperceptible. De este nexo subterráneo con lo anterior brotan «débiles» manifestaciones, palmas o vegetaciones, motivos vegetales que encajan en el cosmos floral de la primavera, citado en los primeros versos, pero con un matiz de sequedad, de aspereza; persiste, pues, la «costumbre reticente de amar», pero convive con la indiferencia: la que preside la vida del yo lírico, y la que caracteriza también la existencia de palmeras y arbustos, que crecen en los páramos.

En la segunda estrofa, se amplía el concepto de «indiferencia» y se habla de «indolencia», un término significativamente cercano al frecuente «ociosidad». Prosiguen las imágenes de la tristeza, gracias a una selección léxica coherente: cae una lluvia gris —para significar la soledad y la melancolía, como hemos visto en poemas anteriores—, impera la niebla en paisajes sin nadie. Sin embargo, entre esa «bruma sin navíos», «surge el espectro de la rosa/ que trae el oleaje/ en el frío acontecer de mayo». El recuerdo de lo vivo, el fantasma de lo vivo, acomete al poeta en ese mecánico florecer primaveral. La naturaleza de esta entidad fantasmagórica que reaparece en la vida tediosa de quien nos habla, queda despejada en los versos inmediatamente siguientes:

Ya nadie sabe dispersar el aburrimiento,  
cuando azulean  
esos países donde es otoño todavía  
y el amor es un caballo desbocado  
pero dulce.

Así pues, en esos países que azulean, y por los que galopa el amor, «es otoño todavía». La estación hasta ahora del declive adquiere, en este punto, una connotación positiva: frente a la primavera anodina, repetida e inane, sujeta a la oxidación que corroe todo lo existente, el otoño se presenta como refugio de la pasión —recordada, pero pasión— y espacio ilimitado.

La última estrofa cambia el relato sin destinatario por el apóstrofe a la amada. El poeta se dirige a un «tú» innominado, cuyo recuerdo aflora desde lo más hondo del tiempo, como hondas eran aquellas raíces que bebían «invisibles aguas de otras edades». Esas aguas son ahora un «río que vuelve del fondo». Los motivos se repiten: el amor, un caballo que galopa; la vida —y el recuerdo de la vida—, un río que va a dar al morir: «Quisiera olvidarte como un vals,/ reflejada en ese río que vuelve del fondo/ y no encuentra música donde morir». El olvido es, pues, lo que se desea, la única forma de conformarse, por fin, a la vida que se tiene, el único modo de sustraerse al dolor que causa el dolor de lo habido y perdido, o de lo soñado y abandonado. El olvido, sin embargo, aún no ha encontrado su forma. Otro gran poeta español, elegíaco y existencial como Basilio, Manuel Álvarez Ortega, ha formulado un deseo similar en uno de sus poemarios más cuajados, *Despedida en el Tiempo*, donde el yo poemático, en un apóstrofe no menos imperativo, quiere sustraerse al ascendiente desgarrador de la amada, a la succión de su recuerdo y de su respiración:

Aléjate, disuélvete para siempre en la nada (...)  
Nunca, nunca más la sombra de esa pasión descompuesta,  
la pregunta que hierde, la risa devorada, el engaño<sup>438</sup>.

Y, en la estrofa siguiente:

Oh, compréndelo: no existes ya, y, si existes, no quiero  
conocer tu historia aduladora. Extiende por otros meridianos  
tus arterias, entrega tu locura a otros territorios<sup>439</sup>.

«Lenta es la primavera» se cierra con el reconocimiento de la vigencia del recuerdo y de su peso, doloroso, por un lado, pero también vivificador, en el ánimo del poeta.

Viejos naipes gastados  
sin error, sin prisa en las tardes interminables,  
echan al mar sus cicatrices,  
devuelven a la vida  
el girasol cansado de girar,  
se asoman a la nieve del recuerdo,  
donde los pájaros se pierden  
y las lágrimas caen como una lluvia íntima.

---

<sup>438</sup> Manuel Álvarez Ortega, *Obra poética (1941-2005)*, Madrid, Visor, 2006, vol. I, p. 330.

<sup>439</sup> *Ibid.*, p. 331.

Las lentas partidas de cartas ocultan las cicatrices de su espíritu. Esas tardes cotidianas «se asoman a la nieve del recuerdo» —un recuerdo silencioso, inconfesado— y devuelven así «a la vida/ el girasol cansado de girar». Sin embargo, también despiertan el llanto, que cae «como una lluvia íntima». El pasaje adensa su vigor expresivo mediante una delicada urdimbre de recursos rítmicos, fónicos, sintácticos, léxicos y retóricos: la escansión de la mayoría de los versos (son endecasílabos el quinto y sexto; heptasílabos, el primero y quinto; eneasílabos, el tercero y séptimo; y alejandrino, el octavo); la aliteración del fonema /r/, predominantemente múltiple, en el segundo y tercero («sin error, sin prisa en las tardes interminables/ echan al mar sus cicatrices»), y en el sexto y séptimo («el recuerdo/ donde los pájaros se pierden...»); la similitud de «mar» y «girar»; la enumeración desencadenada por «naipes», que contiene, a su vez, varias personificaciones: «echan», «cicatrices», «se asoman»; las microrrepeticiones: de la preposición «sin» y la raíz léxica, que denota rotación, de los términos derivados «girasol» y «girar»; la metáfora de complemento preposicional «la nieve del recuerdo»; y la acumulación de esdrújulos en el dístico final («pájaros», «lágrimas», «íntima»), que remata la composición con un movimiento encrespado y una sonoridad de sierra, idónea para transcribir el acallado sufrimiento del protagonista.

#### c.4) *El invierno*

En «Levantaos» hay un primer ejemplo del carácter inicuo que Basilio atribuye al invierno, la menos citada de las estaciones, aunque aparezca en dos poemas creacionistas y no resulte infrecuente en el último tramo de su producción, como si el invierno de la vida hubiera avivado su presencia simultánea en su literatura. En su exhortación inicial, el poema insta a los hombres a que se levanten «sobre azoteas invisibles,/ sobre las piedras perpendiculares al invierno», para «huir hacia la claridad de las eternas nieves»: lo invisible, lo yerto y geométrico, lo invernal, en fin, se contrapone a la eternidad luminosa de Dios; aunque, si consideramos «nieves» metonimia de la estación —algo a lo que nos autoriza Basilio, como ya hemos visto en el análisis de «primavera, verano, otoño, nieve», de «Este vivir huyendo»—, lo que se contrapone, en realidad, son dos inviernos distintos: el helado y oscuro de la existencia humana y el beatífico e infinito de la unión con el Hacedor. Entre otras alusiones invernales, Gerardo Diego también asocia la estación y las «nieves eternas» en «Capricornio», de *Imagen*: «Invierno./ Nieves eternas»<sup>440</sup>.

---

<sup>440</sup> Gerardo Diego, *Obras completas*, I, p. 83.

Por otra parte, en el invierno «el amor se enfría sin razón aparente» («El triunfador muestra su vida desmoronada...»); «en el viejo soliloquio de la desventura/ se afirma el largo invierno de los epígonos» («En el viejo soliloquio de la desventura...»); y «después de tanto invierno/ la nieve se desnuda sin deshonor» («Después de tanto invierno...»). Merece la pena subrayar en estos últimos versos la recurrencia del prefijo «des», que denota privación, y que continúa en los siguientes — «desechando teorías, torsos, ánforas rotas,/ que surgen a la luz después de siglos de aburrimiento» —, hasta concluir en un neologismo, invención de Basilio, que acredita lo deliberado de su elección: «*desnieva* tarde sobre dinastías evaporadas». Finalmente, en «Mira cómo se entristece...», leemos:

se entristece  
la idea de blancura taimada en los viejos rostros  
y en la resina traslúcida  
de un invierno austral donde se equivocan las flores.

El pasaje, alógico y desestructurado, no desarrolla una idea, sino, como es frecuente en Basilio, un estado de ánimo. La acumulación de términos negativos —tristeza, vileza, vejez, error— vehicula una sensación de oscuridad, que refuerzan las sombrías aliteraciones del grupo /tr/ — «entristece», «traslúcida», «austral»— y de la /u/ tónica —«blancura», «traslúcida»—, caracterizado por su articulación cerrada. En este contexto tenebroso, el invierno es austral, esto es, del sur, y, por lo tanto, hundido y sin vuelo, gélido y enterrado: *Circulus australis qui est ex frugori inhabitabilis*, rezaba un mapa del siglo XII: la zona austral donde nadie puede vivir debido al frío<sup>441</sup>. Y también es un árbol cuya resina concita a la tristeza, y en el que se confunden las flores.

#### d) Los meses

Los meses constituyen el siguiente peldaño en la escala cronológica de Basilio. Los más citados corresponden a la primavera y al verano, aunque también menciona dos meses otoñales: octubre y noviembre. En cambio, los propios del invierno —diciembre, enero, febrero y marzo— no aparecen citados ni una sola vez. Abril es, como ya hemos indicado, el mes preferido del poeta, o, al menos, el que considera más sugerente: aparece en nueve ocasiones, mayo lo hace en cinco, y junio en tres. Siempre que se menciona abril en la poesía contemporánea, resuena el eco del célebre primer verso de «El entierro de los muertos», el poema inaugural de *La tierra baldía*, de T. S. Eliot, que, como sabemos, es una de las principales influencias de Basilio: *April is the cruellest month*. Sin embargo, no se

---

<sup>441</sup> Citado por Edith Sitwell en *Excéntricos ingleses*, traducción de Jordi Fibla, Barcelona, Lumen, 2009, p. 421.



puede demostrar —en este ni en ningún otro motivo— un préstamo directo entre ambos autores, aunque sí cabe dejar constancia de la frecuencia con que aparece en las páginas del español<sup>442</sup>, después de que el anglo-americano le diera carta de naturaleza en la poesía contemporánea. De hecho, «El entierro de los muertos», tras su descripción inicial de la primavera, prosigue con menciones del verano y el invierno, que convierten al poema, como hay tantos de la obra de Basilio, en un compendio estacional, en una apretada síntesis del tiempo:

Abril es el mes más cruel, engendrando  
lilas de la tierra muerta, mezclando  
memoria y deseo, alborotando raíces adormiladas con lluvia de primavera.  
El invierno nos mantenía calientes, cubriendo  
la tierra de nieve olvidadiza, alimentando  
una brizna de vida con tubérculos secos.  
El verano nos sorprendió, llegando por encima del Starnbergersee,  
con un chaparrón...<sup>443</sup>

Abril presenta sonoridades renacentistas en algunos poemas: son sus versiones más clásicas, asociadas al renacer y al amor. En «Sí, hay un ángel junto a tus senos cuando bailas...» adquiere matices garcilasianos y pastoriles: «te he visto (...) / Flérida cuando abril bajaba a tus mejillas / y tú pastoreabas recentales desgajados de un sueño». También «Prisa de primavera» abunda en la consideración de abril como el mes del bullir de la vida: de los pájaros —convocados por la conjunción de una metonimia y un risueño calambur— y las flores: «Y ya no hay trenos, sino trinos, / y abril acumula más flores». Sin embargo, no son estos atributos convencionales y favorables los que predominan. En el primer trecho de su producción, abril se vincula extrañamente con las puertas y adquiere matices de hermetismo o terminación: en «Descendimiento», la amada —Mary— abrirá con su sola presencia «las puertas que se cerraron tras de abril»; en «La mano que pierde», afirma el poeta que en su vida «hay algo de territorio oscurecido / y abril de fábricas, algo que cierra las puertas y huye». Las connotaciones negativas se hacen explícitas ya en una pieza de esta fase, cuyo título vincula el mes con el sufrimiento: «Sollozar uno de abril», y cuya sustancia existencial ya ha sido analizada en el epígrafe dedicado al tránsito del creacionismo al existencialismo en la poesía de Basilio. Estas connotaciones negativas se vuelven predominantes conforme nos adentramos en su obra. En «No es de esperar que traigas nuevas flores...», I, abril, que aparece

---

<sup>442</sup> También lo hace en la poesía de Luis Álvarez Piñer, que concluye así «Caballo y abril»: «los pájaros sin deseo parecen decir: Oh bello, bello abril, qué injusta es la muerte» (*En resumen, op. cit.*, p. 64).

<sup>443</sup> Sigo el original de <http://eliotswasteland.tripod.com>. La traducción es mía.

mencionado dos veces, es intempestivo «como un marioneta,/ monótono milagro que sucede a la nieve», y también un «ágil leopardo moteado,/ equivocado tedio que balbucea sus azules». Se mezclan aquí, como es habitual en el poeta, los calificativos paradójicos: abril es un títere, carente de vida propia, un acontecimiento mecánico que solo suscita hastío, un balbuceante error. Pero también es un milagro y una fiera. Su repetido acaecer, testigo inane del paso del tiempo, trasmina sombra y decepción, pero aún conserva un ápice de fuerza, una promesa de verdad. Los recursos plásticos de los versos confirman esa convivencia: el metacismo, arremolinado en el parómeon del encabalgamiento —«como una marioneta,/ monótono milagro»—, genera una sensación letánica y maquinal como el abril exangüe que se describe, pero los trazos cromáticos —«nieve», «moteado», «azules»; en el verso inmediatamente anterior, «rosa»—, el brío metafórico de «leopardo» y la sinestesia final —«balbucea sus azules»— confieren al pasaje una contradictoria vitalidad, que pugna con el pesimismo de quien, ya ajeno a las ilusiones de la vida, constata la llegada de una nueva primavera.

Abril asoma de nuevo en la segunda parte del poema. Y lo hace con las mismas connotaciones contradictorias que ya hemos señalado. Frente a la escena del presente expuesta en la primera mitad, en esta «el pasado late, restituye su máscara», y el humo de ese pasado, ardido pero resurrecto, impregna la imaginación y los sentidos. Abril, ahora «incipiente», «da su realidad a las lilas herrumbrosas» y «reaparece como un sátrapa loco/ acribillando el aire con sus flores». Las oposiciones, que pretenden tanto dar cuenta del conflicto espiritual del poeta —entre pasado y presente, entre esperanza y fatalidad, entre realidad y deseo— como reconciliar sus divergencias en una infatigable estética del oxímoron, se reflejan también aquí con claridad: las «lilas herrumbrosas», que conjugan carne y orín, vitalidad y perecimiento, y las flores como proyectiles, que agujerean el aire. Ambas metáforas significan el mal en Basilio: la oxidación es la vejez, la pérdida, la putrefacción, frutos inexorables del paso del tiempo; y el disparo simboliza la negación de lo vivo, el derrumbamiento de la belleza. El «sátrapa loco» que es también abril remacha su crueldad y su virulencia. Y todo ello anudado, una vez más, por la áspera aliteración de /r/, que dota a los versos de un irritado temblor. Pero no es este el único poema de Basilio en el que las flores son instrumentos del mal. Si aquí son balas, en «Caminando entre piedras desposeídas...», son «flores opacas nacidas de un abril distraído».

Mayo es el eje alrededor del cual se articula uno de los conjuntos de poemas de Basilio, *Hay un mayo cualquiera*, tres de cuyas cuatro piezas se compusieron en ese mes de 1977. Es muy revelador el adjetivo indefinido con el que Basilio lo califica: «cualquiera». Transmite con ello una idea de

abatimiento o indiferencia: nada en el tiempo significa nada; todos los momentos que lo componen son iguales, y todos están vacíos; del tiempo solo nos consta que transcurre. Hay, pues, un mayo cualquiera, como ha habido infinidad antes de este, y como habrá muchos otros después; es un mayo cualquiera, o una vida cualquiera, o una eternidad cualquiera. En este contexto de abandono y resignación, no sorprende que Basilio hable del «frío acontecer de mayo», o de un «mayo contradictorio de nubes desiguales/ que nos congrega para la dispersión», o que diga de él:

que vanamente desafina,  
y da una lumbre sorda  
a rosas sin sentido,  
que deshoja palabras  
o nostalgia en el aire.

Tampoco sorprende que la atmósfera melancólica y disolvente esbozada en el pasaje —en la que brillan la sinestesia del segundo verso, y, al sostener que las rosas carecen de sentido, la coincidencia con Ángelus Silesius, para quien «la rosa es sin porqué», aunque lo que en el poeta alemán prueba la perfección del mundo, en Basilio solo revela su irracionalidad— preceda a funestas manifestaciones existenciales: «todo en la vida es humo»; o bien

por todas partes (...)  
espesura y remordimientos  
extienden sus ramas secretas  
que nos ahogan.

El cuarto poema de *Hay un mayo cualquiera* no menciona a mayo, pero sí a junio, que aparece en dos ocasiones, con un sentido positivo: es un mar, cuyas estelas descubren mundos de coral, y una invasión de luz, frente a los cuales se despliega la maldad del hoy: la mentira, el insulto, la insolencia, la pereza, el odio, la injusticia, la soledad y, sobre todo, el terror que inspira una vida que «nos arrolla polémicamente», y cuyo pavoroso contenido se revela en el sonido igualmente pugnaz de una nueva aliteración de /r/, asentada en la geminación de «terror» y el subsiguiente «arrolla». Por fin, tras la descripción de tanto mal, «dos dementes furiosos», personajes cercanos a los «sátrapas locos» que acabamos de ver en «No es de esperar que traigas nuevas flores...», II, «terminan sus discursos triviales/ y nos dejan solos en esta luz de junio».

e) Los días

Por debajo de los meses aparecen los días, un término muy empleado y con significados cambiantes, aunque todos vinculados, como es previsible, al devenir del tiempo, ya sea hoy, ayer o mañana. En los poemas estrictamente creacionistas de Basilio, los días son un elemento lúdico más, sin ninguna relación especial con la nostalgia del pasado o la esperanza del futuro: «el agua madura de los días delgados» («Tránsito») o «el día vertical por excelencia» («Las plumas reclinadas»). No obstante, algunas piezas de esta fase, como «La víctima entre azucenas» [2], avanzan ya un sentido trágico del día: «Al alba todas las flores se están cruzando de brazos/ antes que el día las aflija». A partir de *Solitude, optional april*, su sentido se ahonda y, con frecuencia, se ennegrece. En muchos casos, «días» designa simplemente al pasado, teñido de añoranza. Así, en «Elegía», leemos:

mis vagonetas cargadas de recuerdos  
que pasan sobre tus moldes terrenos,  
sobre los senderos que hollaste  
y que conducen a ti,  
tan lejana de los viejos modos y de los días.

Y ya hemos visto, al analizar el motivo de la primavera, cómo «Ese celado impulso», II, recuerda los días transcurridos, inflamado y jubiloso: «también yo asedié la primavera/ en días lejanos en que la vida/ apresuraba su heliotropo...».

Otras veces, el día se asocia a la pérdida paulatina, al deshacerse de la vida en horas sin sentido, a la ruina del tiempo: «afectos que una latente polilla/ va carcomiendo todos los días un poco,/ hasta dejar solo su recuerdo» («Habitantes de una naranja»); «hombres desangrados entre las flores/ sufren todos los días terremotos del pensamiento» («Pasto de lo invisible»); «cuántos días perdidos/ en esta callejuela de espuma» («Levantaos»); «días abolidos, tapiados despojos/ (...), vida entregada a vanos esplendores/ de mutuo error» («Toda tú eras de lino...»); «desvaídos palacios donde se consumieron los días/ en vanos zarpazos contra los bastiones de la soledad» («Ese celado impulso», I). En «Pasto de lo irremediable», no obstante, cada pérdida se contrapesa con una esperanza:

Por un día que se pierde en vano  
se puede ganar una batalla,  
cada deseo frustrado es una hoja que vuela  
y que no consta en nuestros ojos

donde el sueño sigue tejiendo tapices indelebiles.

También en «Nostalgia loans», los días son portadores de futuro:

Sin embargo, cada día  
una dirección florida aparece,  
cada fruta, cada cabello, cada tornillo o brizna,  
cantan el entusiasmo de ser estribo del porvenir...

Conforme avanza la obra de Basilio, los días tienden a referirse a un estado presente de desaliento y laxitud existencial. Son un tiempo de pasividad, de quietud sin esperanza, de hastío prolongado, en el que todo desprende una oscuridad invencible: «Días sin resplandor,/ (...) Días de conciencia musgosa/ esperando el destino» («Prosérpina»); «la distorsión del desaliento/ en el proceso de los largos días» y «simulacros/ de días sin pulso» («Todo lo que se expresa...»); «días incongruentes/ [que] se arrinconan como zapatos desgastados» («Los remedos empalidecidos»); «días lentos», vividos en «cárceles marchitas» («Ya no hay buenas razones...»); «días en que nos vence/ el torpe escoliasta de la pereza/ (...) en el indiferente destino» («Hay un mayo cualquiera...»). Otro poema, «La primavera se encapota en desvaídos grises...», insiste en el motivo de la pereza para significar ese estado de abandono y de derrota:

Quietud sin historia a la deriva  
en unos sentimientos sin principio ni fin  
de días perezosos,  
(...)  
de falsos testimonios y palabras cansadas.

Así la rosa sube en espiral  
y acaba por colgarse de la indiferencia.

Todo transpira desgana: la «quietud» que abre el pasaje y esa falta de rumbo que no sabemos si se refiere a la inmovilidad o a la historia; la pereza de los días; los sentimientos reblandecidos por atemporales, carentes del músculo espiritual que les otorga un nacer y un declinar; los testimonios que eluden la entereza de la verdad —y en los que subyace el octavo mandamiento: «no dirás falso testimonio ni mentirás»— y las palabras agotadas; y esa indiferencia en la que «acaba por colgarse» la rosa, que asciende en volutas, como el humo, una imagen que Basilio repetirá en varias ocasiones a

lo largo de su obra, y que puede estar conectada con el uso creacionista que ha hecho de ella Gerardo Diego en «Exposición», de *Fábula de Equis y Zeda*: «Desde el sótano así hasta la azotea/ en espiral de cláusula ascendente/ una oruga dentada se pasea...»<sup>444</sup>. No por casualidad, sino para reforzar la sensación de desasimiento, usa Basilio esta expresión, «acaba por colgarse» —en lugar de la más concisa y vigorosa de «se cuelga de la indiferencia»—: reproduce así el vagabundeo de la flor —y de lo que simboliza— hasta acogerse a algo sin pasión. A ese mismo propósito sirven las locuciones introducidas por la conjunción «sin», un recurso muy frecuente en su poesía, que pretenden transmitir la ausencia de gobierno o de propósito.

Los días, hoy, no conducen a ningún sitio: son laberintos por los que corren los transeúntes, «como parias que intentan abrir puertas que no existen» («Bruscamente es notoria la tristeza de las calles mudas...»), o súbitos erizamientos, diamantinas salpicaduras de violencia: «furias/ de flores turbulentas en días vertiginosos» («Te he buscado en el abismo de cualquier fracaso...»). Pero los días son también el ayer hacia el que tiende el recuerdo: «la madreperla del pasado/ (...) tampoco acepta de buen grado/ su tropismo hacia días jubilosos». Basilio oscila siempre entre un presente lleno de abulia y horror, y un pasado depositario de la felicidad: los días representan, pues, a uno o a otro. Y resulta conmovedor que en el penúltimo poema que compuso jamás, «Atrapado en el mundo de las habladorías...», escrito menos de dos meses antes de su muerte, siga constatando la vigencia de ese recuerdo, el desfile espectral de esos días, empapados de amor, que nutrieron sus esperanzas, antes de abrazar una vida de mediocridad:

Esta es una vida como cualquier otra,  
pero nadie diría que del pasado  
se rescataban abandonos  
y oxidados despojos de días idos,  
promesas incumplidas llegadas de pronto  
entre las vislumbres de un viejo amor.

El sentido polémico, doloroso, de los días en Basilio se advierte con claridad en «Días concretos, fijos...». El poeta señala la inquietud que le asalta en determinados momentos, y que se identifica, por entre los símbolos e imágenes que nutren su dicción casi siempre oblicua, con el ansia de la amada: con la voluntad de sentirla y abrazarla. Es este un sentimiento líquido, que se sabe ajeno

---

<sup>444</sup> Gerardo Diego, *Obras completas*, I, p. 393. La «espiral» aparece también en *Manual de espumas*: «dos puentes fatigados/ (...) duermen en espiral como los gatos» (*ibid.*, p. 175), y en piezas posteriores de Gerardo.

a la realidad objetiva, pero que prende en el ánimo del poeta y que se proyecta en esa realidad, transfigurándola. El yo lírico experimenta, pues,

días concretos, fijos,  
huracanados de belleza dulce  
en que la tierra es un deseo lento  
y la luna una diadema leve.  
Días en que los dioses hacinados  
se confunden con troncos de viejos robles  
en cinturas ligeras, cubiertas de heno,  
abandonados de los hombres que pasan a la historia.

Los elementos positivos son propios de la naturaleza: huracán, tierra, luna, troncos, robles, heno. Lo vegetal vuelve aquí, como en tantos otros lugares de la poesía de Basilio, a representar lo bueno. Pero, también como de costumbre, estos elementos favorables aparecen entreverados de matices contrarios, lo que aumenta su ductilidad connotativa y su empuje léxico. Así, en los tres endecasílabos que siguen al verso inicial, observamos que la belleza es «huracanada», una hipérbole que transmite su grandeza, pero también su malignidad, y que configura, además, una suave paradoja con «dulce»: la dulzura es tormentosa; y en el zeugma posterior, el deseo es «lento» y la diadema, «leve», adjetivos que los rebajan o, mejor dicho, que los constriñen. La bondad del significado se subraya mediante las habituales intervenciones fónicas de Basilio en el significante, que priman, en este caso, las sonoridades blancas y sosegadas: la suave fricatividad de la interdental /d/: «días», «huracanados de», «dulce», «deseo», «diadema»; la acuosa textura de la líquida /l/: «lento», «la luna», «leve»; y la entreabierto tibia de /e/ —«de belleza dulce,/ en que la tierra es un deseo lento/ y la luna una diadema leve»—, cuya prolongación hace audible lo sostenido y soterrado del sentimiento. A esa prolongación colaboran también sucintas similitudines, que dilatan aún más la vibración: «deseo lento», «tierra/diadema», «luna una».

Pero, frente al esplendor de la naturaleza, trasunto del esplendor amoroso, se sitúan las invenciones e instituciones humanas, que simbolizan su némesis y su derrota: «los dioses hacinados» y «la historia». Los primeros adoptan la forma de los troncos estrechos de árboles, rodeados de heno, otro símbolo de la feracidad de la naturaleza y de la frescura del recuerdo, que conserva la asonancia con «deseo», al igual que «ligera» y «cubierta» establecen una nueva similitudine. La ligereza de esas cinturas —paralela a la levedad de la diadema lunar del verso anterior— contrasta con la inflexibilidad de los robles y vivifica el pasaje con una nueva oposición interna. Y quienes

ignoran a esos árboles —y lo que significan— son «los hombres que pasan a la historia», esto es, aquellos que desdeñan la belleza y se acomodan a los acontecimientos, al devenir fútil y estragado de la comunidad.

El análisis de la inquietud que siente lleva al poeta a precisar:

Esos días necesito indómitos caballos,  
ruiseñores volubles,  
manos de entereza de roca, palabras inventadas  
para seguir viviendo en tu regazo de penumbra...

Se dirige aquí ya a un «tú» que solo podemos identificar con la amada: «seguir viviendo en tu regazo de penumbra» supone confesarle tanto la perduración de su recuerdo —«seguir viviendo»—, como su carácter íntimo —«regazo»—, como la propia desaparición física de quien lo suscitara —«de penumbra»—. Pero sostener el recuerdo exige fuerza, empeño, desarraigo y música. Nuevos motivos naturales —«caballos», «ruiseñores», «roca»— encarnan esa necesidad de sobrevivir, como de náufrago que se agarra a un pecio, y transmiten connotaciones de libertad —caballos salvajes que recorren la tierra, pájaros sin ataduras que recorren el cielo—, a la par que de hiperbólica constancia: «entereza de roca». Considero importante esa alusión a «las palabras inventadas», esto es, a los versos: el poeta necesita crear lenguaje —crear realidad— para evocar lo perdido; seguir viviendo en el regazo de la amada requiere palabras que lo digan. Y acaso colaboren a este fin otras metáforas del pasaje: el ruiseñor canta y la mano escribe.

Sin embargo, ya sabemos que Basilio ve siempre cercenado su vuelo emocional, y que sus días soñados son irrecuperables. Lo que le rodea solo le inspira desazón:

Pero nada consigo. Ni el girasol me sigue  
ni el fuste de la dalia me sustenta.  
Estoy solo  
y la vida, débil cáñamo, sueña  
por las cárcavas grises. Y esos días  
sin resplandor, sin césped,  
me fatigan el alma,  
huérfana de lo frágil.  
Ni sé por quién olvido  
ni en qué estanque me anego de memorias confusas...



La naturaleza se vuelve hostil: el girasol no gira con él y la dalia no le presta apoyo. Ambas imágenes constituyen hipérboles que podríamos denominar contrarias o negativas: el girasol no cumple con lo que está escrito en su naturaleza, y el tallo de la dalia de ningún modo puede soportar el peso de una persona. Las dos, además, remiten tácitamente a la muerte: el girasol no gira, porque el sol se ha extinguido; y la dalia es la flor funeral por excelencia. Las afirmaciones escuetas e inequívocas —«nada consigo», «estoy solo» y «me fatigan el alma»— salpican —y orientan— el despliegue metafórico, y colaboran a impregnar el pasaje de nihilismo. La vida es algo seco y evanescente, en cuya personificación advertimos ecos de *La vida es sueño* calderoniana: es una sombra, una ficción. Para describirla, Basilio reitera sílabas, o grupos fónicos, de especial aridez, /ka/ y /ŋa/: «la vida, débil cáñamo, sueña/ por las cárcavas grises». La primera, además, recibe el acento esdrújulo en dos casos, lo cual intensifica su rispidez. Pero no solo la sonoridad de los términos transpira sequedad, sino también su significado: el cáñamo es una planta punzante, cuyas fibras se destinan a la fabricación de materiales bastos, como cordajes y lonas, o a otros usos industriales; y la cárcava es una zanja o foso abierto en zonas abruptas, o un hoyo en la tierra para enterrar cadáveres. «Débil» y «grises» remachan este perfil mortecino e inhóspito.

Un perfil lúgubre que se reitera a continuación: «días/ sin resplandor, sin césped», con un binomio privativo, introducido por la preposición «sin», que insiste en la falta de luz y de verdura, y, por lo tanto, de vida. En los dos heptasílabos siguientes, el alma cansada del poeta inicia de una nueva aliteración, en la que se enzarzan el zumbido de la labiodental /f/ y la apertura de la vocal /a/: «fatigan el alma,/ huérfana de lo frágil». Y aquellas bellezas dulces, aquellas diademas leves, aquellas cinturas ligeras, todas aquellas realidades delicadas y jubilosas del principio, se resumen ahora en lo frágil.

Pero el olvido es total, y la ignorancia también. La grisura circundante es tal, que no solo se diluye el recuerdo, sino también la causa —o el causante— de esa disolución. El estanque en el que se anega el poeta es, ya lo hemos visto, una metáfora de la muerte, pero en este caso arrastra también ecos del Leteo, la fuente o el río del Hades en la mitología griega, cuyas aguas provocaban el olvido.

El poema acaba con una nueva y desesperanzada cala en el presente.

Días de humildad resbalada,  
de ociosidad conmovida sobre las flores increíbles  
en que el aire encanecido de pronto

deja una lágrima carmesí  
para hacer más incierta la soledad anonadada,  
la indolencia del humo y la carne dócil.

Por los días presentes transita el poeta en su pequeñez: la «humildad resbalada» trae, otra vez, temblores líquidos, sonoridades discretas de /l/, /a/ y /d/, y un sentido de deslizamiento, de apático abandono, que es coherente con la ociosidad, símbolo de la chatura de la vida, de su vacío esencial, aunque sacudida en este instante por el recuerdo de la amada y por la agitación que introduce en el espíritu: «conmovida sobre las flores increíbles». Ese recuerdo deja caer, en la vejez del hoy —«aire encanecido»—, una gota de juventud, roja como la sangre —«lágrima carmesí»—, que perturba, y vivifica, un presente devastado, en apretado tropel, por la incertidumbre, la soledad, la turbación, la indolencia y la docilidad, rasgos con los que Basilio suele caracterizar lo declinante o muerto, y antítesis de los huracanes, los ruiseñores y los caballos indómitos del principio. Hilvana el conjunto la aliteración de /d/ y, en particular, la del grupo /dad/, agudo sin chirridos, suavemente percutiente: «días», «humildad», «resbalada», «de ociosidad», «encanecido de», «deja», «soledad anonadada», «indolencia del», «dócil».

En la lírica de Basilio, el motivo temporal del día se ramifica en sus diferentes fases: mañana, mediodía, tarde y noche. A su vez, la mayoría de estas fases recibe nombres distintos: la mañana es el alba, la aurora, el amanecer o la madrugada; la tarde, el atardecer; y la noche, el anochecer o el ocaso. No sorprende que esta, la noche, sea la más citada. En una poesía existencial como la de Basilio, una de las más antiguas metáforas del dolor y de la muerte había de tener necesariamente una presencia relevante. Pero la noche, refugio de los cuerpos, depósito de la intimidad y el silencio, también representa a su contrario, el amor. Así, el vigor del binomio *eros-tanatos*, de las fuerzas primigenias de la creación y de la destrucción, inextricablemente unidas, se manifiesta en sus versos en toda su plenitud. En cualquier caso, no solo la noche, sino todos los alomorfos del tiempo bifurcan su sentido: la mayoría se refieren a él como una desdicha, como una condena, como algo devastador y oscuro, pero, a veces, también como renacimiento y esperanza, como el recuerdo de unos días dorados o el aleteo del amor. Entre las connotaciones negativas, podemos consignar, entre muchas otras, las siguientes: el poeta es «víctima de un alba oscura» («Insomnio»); el alba se identifica con «las soledades interiores» («Alto Torío», I); las profundidades se pierden «por un alba de indecisos» («Esa luz profanada»); alguien balbucea y tergiversa los recuerdos «ante un alba que se distrae» («Junto a la azucena inoxidable»); el poeta amanece «de sombras/ en la aurora difunta» del pecho («La víctima entre azucenas» [1]); las armaduras y los fusiles «se oxidarán en los desvanes de la aurora» («All the world will smile again»); «te enfrías un poco junto a una aurora cualquiera» («Sí, hay

un ángel junto a tus senos cuando bailas...»); el poeta gritará en el desierto, «por las inmensas cárcavas donde anida la aurora» («Este celado impulso», III); en el poema homónimo, «nunca veremos la aurora del error»; las manos y la voz de la amada morían «en aquel amanecer» («Toda tú eras de lino...»); la luna se evapora «en el amanecer/ de esta existencia» («Tu cabello dormido...»); «los viandantes sienten el ultimátum de la desventura/ en la humedad de la madrugada» y «el misterio del mediodía/ alborea entre la niebla como la predestinación» («Bruscamente es notoria la tristeza de las calles mudas...»); las manos de los hombres «porfían/ enfebrecidas por el acoso del alba/ y la amargura de la noche» y «el atardecer pliega su túnica/ de carne fija, fija para siempre» («Ad occidentem versus»); desenlaces débiles se producen «a través de la tarde» («La mano que pierde»); «hay muchas tardes serenas/ en que sentimos tronar en nuestros ojos,/ y oxidarse la vida» («Pasto de lo invisible»); la sangre bala «al caer la tarde» («Viento de nobles lunas...»); el poeta siente una «ilusoria comezón en el atardecer de la tristeza» («Ese celado impulso», III); «hay una tristeza póstuma/ (...) que el sueño bambolea al atardecer» («Hay un mayo cualquiera...»); «pesadilla de abismos y de hormigas heroicas/ en una tarde cualquiera/ y por lo demás ominosa» («Ordenar el caos de los objetos usados...»); «se traiciona la esfera, se oxida la blancura/ por la tangente de las cosas indefinidas/ que se desvirtúan alrededor de la tarde» («Junto a la azucena inoxidable»); «aquella tarde llovía sobre el espejo/ de un bruñido malva./ El mundo dormitaba en la indolencia» («Una pasión golpeada»); «me asedian los errores, las sombras perdidas,/ (...) esta noche en que todo ha callado» («Insomnio»); «¿por qué nuevos caminos/ vas acumulando noche, noche para siempre?» («Elegía»); el registrador automático pliega «hilaturas heladas o espigas de olvido» «al anochecer» («Nostalgia loans»); «la noche cunde inútilmente» («Río sin cauce»); en tiempos de desamor, se busca «la sombra transparente/ en la noche desconocida» («O. G. S.»); «el rencor de aquella altiva noche/ vive perenne en llamaradas rojas» («La brisa maldita»); «miente la luz, y el aire, el cielo/ que trae nuevas estrellas cada noche» («Este vivir huyendo»); «anochece dentro de mí» («No es de esperar que traigas nuevas flores...», II); «ese desván que se identifica con la noche» («Hay un mayo cualquiera...»); los poderosos «encuentran su némesis, su noche ebria,/ sus dardos adventicios» («Los poderosos centellean en su oro pálido...»); «el reflector hurga en la opacidad,/ en la noche de las premoniciones» («Te encontraré tal vez...»); o estos versos de «En el estado natural...»:

pero nada refulge  
 como la vidriera de una vida  
 en el mediodía  
 o en la noche de la avidez  
 o del desorden.

Sin embargo, la consideración de este motivo no sería completa si no se aportasen también sus usos positivos. La esperanza asoma, breve, inútilmente, en algunas composiciones de Basilio. Es un espejismo, un ensueño, un arrebató fugaz, que permite al poeta entonar un canto de ilusión. El tiempo se percibe, abrumadoramente, como algo vacío y sin propósito, o como el residuo de un frustrado júbilo inicial. Pero el ansia de felicidad es demasiado poderosa como para que esa certidumbre no se fracture en algunas ocasiones: por esas grietas asoma una alegría lacónica y desquiciada. Así sucede en «Alba» y en el último poema escrito por Basilio, 47 años después del anterior, «Vivo fluir bajo reiteraciones...», en el que se repiten algunos de los motivos de aquel: singularmente, la alusión a Venus, «nardo entre vacilaciones»; la consideración del tiempo como algo no lineal, sino subvertido y derrotado por la plenitud del amor: «enajenado en el delirio»; y la identificación de la amada con el aire que pasa, con lo elevado y celeste, con lo inalcanzable y exento de ataduras:

Vivo fluir bajo reiteraciones  
del candor, ya frustrado en hermosura.  
Estás sola en la luz, sin vestidura  
que nuble el cielo de las tentaciones.

Núbil pudor de vagas concesiones  
modula el aire sin cesar (...).

Bandera rubia por las azoteas,  
gozne del viento fiel a la delicia  
y al tiempo enajenado en el delirio,

pones el alba donde tú deseas...

La amada, en efecto, pasa, fluye, ingenua aún, es decir, intacta por las injurias del tiempo, y desnuda bajo la luz. Las connotaciones juveniles y eróticas —aunque todavía candorosas— se reiteran en el «núbil pudor» del principio del segundo cuarteto, que se vierte en el aire, y en los tercetos, en los que aumenta la tensión descriptiva y el éxtasis del amante, y la amada vuelve a vincularse al aire, a lo elevado, mediante las cosificaciones de «bandera rubia por las azoteas» y «gozne del viento», la segunda de las cuales incorpora, además, un matiz de tránsito. Finalmente, la amada, con todo su poder, ya no es solo el alba, sino su dueña, su diosa: ella la dispone, según su voluntad; y hasta el tiempo suspende su paso en el delirio amoroso. No obstante, el poema no es tan

sincopado y burbujeante como otros, y, singularmente, como «Alba». Los términos multisilábicos dilatan su ritmo, y el eje tónico recae, también dilatadamente, en una vocal cerrada, la *u*: «hermosura», «luz», «vestidura», «nuble», «núbil», «modula», «rubia», «tú». Pese a ello, los entrelazamientos sonoros no faltan: «nuble» y «núbil» conforman un primer binomio aliterativo; también la reiteración del fonema /θ/ dibuja un perfil fricativo, de rozadura y aceleración: «las azoteas,/ gozne del viento fiel a la delicia...», que acaso quiera reproducir el soplar del viento y el chirriar de las bisagras; la acuidad o inasibilidad de lo descrito encuentra eco en la eclosión de los fonemas líquidos y la repetición de unos mismos grupos silábicos: «del viento fiel a la delicia/ (...) en el delirio,/ pones el alba...»; por último, una rima interna —«viento», «tiempo»— remacha la cohesión melódica del conjunto, que contrapone su peso sonoro —ofreciéndole contraste y, simultáneamente, sustento— a la levedad de lo referido: a su altura y fugacidad.

También la noche es una entidad bifronte: metáfora del dolor y de la muerte, por un lado, y maternidad protectora, o lugar del amor, o refugio onírico, o pantalla viva en la que proyectar los recuerdos agrídulces de la juventud. En «Homenaje a Enrique Gil» [2], por ejemplo, el poeta consigna una «calefacción purísima/ en la noche que extiende sus andamios/ hasta tu cielo, mojado de rocío de cúpulas», un pasaje en el que se acumulan las referencias a lo alto —«andamios», «cielo», «cúpulas»—, en una nueva manifestación metafórica del ansia del poeta por elevarse, por zafarse de las constricciones terrenales y acceder a los espacios infinitos. En «Tu cabello dormido...», la comparencia de la noche tiene un marcado acento erótico: se dice de la amada, «rosa fútil,/ dorado arbusto», que acariciaba «las mejillas de la noche»; y la fuerza áurea del adjetivo que califica a «arbusto» se subraya mediante el calambur con el que, dos versos después, comienza la siguiente estrofa: «frenesí adorado». En *Canciones a María Luisa*, la noche son las horas vividas y pasadas, palpitantes aún en el recuerdo. Son la constancia, sí, del paso del tiempo, pero también de la pervivencia del amor, del hálito apasionado que colmó los días de la juventud. En «Canción primera», leemos:

Qué terrible clausura  
de las memorias muertas,  
bajo cielos azules  
en las noches aquellas...

En «Canción tercera», escribe Basilio:

En mí están

como arbustos al sol  
los recuerdos de antaño,  
las noches estrelladas y olvidadas  
que cobijaron cuerpos tibios...

La «noche estrellada», otra alusión a lo alto, reaparece en otro poema de amor, «Prosérpina», que no pertenece a *Canciones a María Luisa*, sino a *Ese celado impulso y otros poemas*, pero que fue compuesto en un momento muy cercano a aquellas y, seguramente, en virtud de un mismo impulso creativo: las canciones datan de abril de 1940, y «Prosérpina», de 1939, con una modificación posterior<sup>445</sup>. Quizá ello explique que, tanto en «Canción tercera» como en «Prosérpina», la «noche estrellada» sea el símbolo del amor experimentado y ya muerto. La imagen figura en una estrofa que contiene una de las manifestaciones más explícitas del tópico del *tempus fugit* en toda la poesía de Basilio. El poeta se lamenta de que el tiempo lo separe de lo vivido, e implora una nueva era de amor, pese a la sucesión implacable de los días y al peso devastador de la realidad:

Oh tiempo fugitivo,  
no me alejes más, no.  
Permíteme esperar otra noche estrellada,  
aunque la hiedra  
trepe como neblina a mis rodillas.

Es revelador que Basilio acuda al mito de Prosérpina, la versión romana de la Perséfone griega, hija de Zeus y Deméter, raptada por Hades y habitante, con este, de los infiernos. Aunque Deméter le pidió a Hades que devolviera a su hija al mundo de los vivos, Perséfone, por haber comido un grano de granada en el Infierno, no pudo regresar enteramente a la tierra y tuvo que repartir su vida entre el mundo terrenal y el subterráneo. Perséfone-Prosérpina es, pues, una mujer arrebatada, extraviada, como la amada del poeta, que solo parcialmente vuelve a la vida, gracias a su recuerdo. Se trata de una figura cercana a la de Eurídice, una de las grandes protagonistas del mito órfico, que será objeto de un análisis específico. Comparte con ella esa naturaleza fronteriza entre lo vivo y lo muerto, esa condición de ser arrancado de la vida, pero en permanente lucha por regresar a la existencia. El tema literario de Perséfone-Prosérpina está estrechamente relacionado con el ciclo

---

<sup>445</sup> Emiliano Fernández señala que «de este poema existe un manuscrito fechado en Barcelona el 18 de diciembre de 1939, con una nota a continuación: “3,10 PM oliv”. La última palabra se refiere a Olive, una “madrina de guerra” irlandesa, seguramente de origen español, con la que [Basilio] mantiene primero una relación epistolar y después de amistad» («Notas a los poemas», en Basilio Fernández, *Antología. 1927-1987, op. cit.*, p. 114).

de las estaciones, muy cultivado por Basilio: la ninfa protagoniza el mito de la primavera, que cubre la tierra de flores para recibirla, mientras que las hojas amarillean para despedirla en otoño.

Las estrellas y la noche aparecen, una vez más, en «Este vivir huyendo», en el que el poeta constata el paso inexorable del tiempo y la imposibilidad de recuperar lo vivido, algo que lo sume en un profundo desconcierto existencial: «el retorno/ es ya imposible. ¿A dónde voy? ¿Qué busco?», un desconcierto que en «Careo en la soledad» se manifiesta en otra pregunta similar: «¿Dónde estoy?». La habitación en la que mora no es el cuarto donde se disfrutó del amor, «ni el teléfono/ me trae aquella voz,/ el mismo eco de ayer». El presente es mentira: la verdad es el pasado. Todo miente: «la luz, y el aire, y el cielo/ que trae nuevas estrellas cada noche,/ que nuevos ojos miran». Esas nuevas estrellas se contraponen a las estrellas pasadas, las que iluminaron los días de placer y plenitud. Los elementos intensificadores —el polisíndeton, la anáfora, que encadena una oración subordinada a la subordinada anterior, y la poliptoton ya señalada de «nuevos» y «nuevas»— se suman a la prosopopeya, para subrayar la falsedad del tiempo presente.

En «Canción cuarta», en fin, volvemos a encontrar el recuerdo de las noches de otro tiempo:

Claras noches de otra época,  
tendida en la primavera  
estuviste muerta, impura,  
y resucitaste.

También aquí, como se ve, la noche se vincula con un proceso de reviviscencia, como sucede con Proserpina y Eurídice: «estuviste muerta, impura,/ y resucitaste». La repetición de motivos y el continuo tanteo obsesivo por parte de Basilio se constata en este mismo poema —con la multiplicación de las connotaciones que supone la poliptoton del verbo estar: «está sedienta», «estuviste muerta» y «estás dormida», y la derivación de «claras» y «claridad», que aparece más adelante—, pero también comparando este pasaje con algunos versos del soneto «Diana». El término «impura» aparece también en este, referido al alma. Y, en el terceto final, se describe a la amada como «primaveral, tendida/ al aire, fugitiva de la nieve».

#### f) Las horas

Las horas son el último elemento léxico que da cuenta de la obsesión de Basilio Fernández por el tiempo, y de su paso devastador por la vida del poeta. Su presencia se acredita desde, literalmente, el

principio de su producción: su primer poema publicado se titula «Última hora», lo que revela el doble influjo, de la tradición clásica y del vanguardismo creacionista. «Última hora» incorpora el sentido barroco, según la célebre máxima inscrita en los relojes de sol, y que recordaba a todos el avance destructor del tiempo: *Omnia uulnerant, ultima necat*, «todas [las horas] hieren; la última mata», y la más rabiosa modernidad, representada por esa «última hora» de los periódicos, la que supone la urgencia de lo más reciente, de lo más actual. Al sesgo existencial del primero se suma el carácter lúdico, la aparente despreocupación o frivolidad del segundo.

No es este, empero, el único motivo cronológico de inspiración barroca en la poesía de Basilio. Hasta en cuatro poemas encontramos el tópico del reloj, que es una metáfora universal del tiempo, pero cuyo sentido trascendente y fatal se acentúa en la literatura de los siglos de oro. Más aún, ese reloj es de arena —la clásica clepsidra— en dos composiciones<sup>446</sup>, y de sol en otra; la acepción moderna del reloj como ingenio mecánico solo aparece en uno. En la cultura barroca, pesimista, crepuscular, como la poesía de Basilio, «la medición del tiempo supone tasar el final», y la esfera del reloj deviene «un ojo que contempla la mutabilidad» y conceptúa «la sustancia fugaz»<sup>447</sup>. Hocke lo ha definido «como un instrumento de destrucción “porque tasa un proceso de degradación”»<sup>448</sup>. Cabe recordar, entre muchos otros ejemplos, sendas silvas de Francisco de Quevedo, «El reloj de arena» y «El reloj de sol»; las décimas atribuidas a Góngora «Medida del tiempo por diferentes relojes»; y los sonetos «A un reloj de arena con las cenizas del poema», de Bernardino de Rebolledo, «A un reloj que juntamente era candil. Y alumbraba su luz al índice que señalaba los números, moralizado a lo caduco de la llama y lo veloz de las horas», de Anastasio Pantaleón de Ribera —a quien, por sus poco edificantes actividades, sus contemporáneos endilgaron el inquietante apodo de *El ruiseñor del hampa*—, o «A un velón que era juntamente reloj, moralizando su forma», de Gabriel Bocángel, en el que leemos:

Esta partida imagen de la vida,  
reloj luciente o lumbre numerosa,  
que la describe fácil como rosa,  
de un soplo, de un sosiego interrumpida;

---

<sup>446</sup> También Luis Álvarez Piñer recurre al motivo de la clepsidra para hablar de la condición humana y de su perecimiento: «por tanta arena/ que sobre mí dejaron y en que el tiempo gotea/ sus hispídos momentos de ahora y nunca más (...) ciegan la hora exacta/ de estos dobles relojes de la muerte» (*En resumen, op. cit.*, p. 87).

<sup>447</sup> Ramón Andrés, «Introducción» a VV. AA., *Tiempo y caída, op. cit.*, vol. I, p. 47.

<sup>448</sup> Citado en *ibid.*



esta llama que, al sol desvanecida,  
más que llama parece mariposa;  
esta esfera fatal que, rigurosa,  
cada momento suyo es homicida...<sup>449</sup>

Basilio, por su parte, empieza así «Pasto de lo irremediable»:

Por cada gota de agua que se pierde,  
por cada grano de arena que cae del reloj,  
hay una flor que nace y una pistola que se dispara  
y un hombre que se contrapesa con su antípoda.

La constancia bimembre del paso del tiempo, equiparados el agua y la arena que caen, que se nos escapan sin cesar entre los dedos, abre paso a una oposición constante, plasmada en algunos de los motivos más frecuentes en Basilio: la flor que brota y, sobre todo, el disparo del arma; el hombre del cuarto verso se equilibra, asimismo, «con su antípoda», esto es, con su más remoto antagonista, con su absoluto contrario. El tiempo que fluye es, pues, una sucesión de discordias, una suma de opuestos, una paradoja de amor y muerte, resueltas en la nada.

En «Tiempo, ceniza» se reitera la identificación entre agua y arena, ambas incoercibles, indetenibles:

Tiempo, ceniza, tierra seca  
en los ojos,  
y en el pecho  
ese reloj de arena  
que mide nuestra confianza de existir,  
que gotea grano a grano  
un poco de agua  
tomada en las axilas de la lluvia  
sobre esta tierra devastada y seca,  
jardín de flores fósiles y arañas.

---

<sup>449</sup> Gabriel Bocángel, *Sonetos completos*, edición de Ramón Andrés, Barcelona, Planeta, 1986, p. 27.

El tiempo se asocia con la sequedad y con la muerte, como demuestra el eneasílabo inicial. Pero también aquí se refleja la discordia existencial, la lucha interminable entre *eros* y *tanatos*: la clepsidra, instalada quiasmáticamente en nuestro pecho, como el tiempo y su destrucción lo están en nuestros ojos, vierte alguna esperanza —«un poco de agua»— en el mundo yermo, ese lugar elotiano, que se describe con el mismo sintagma que ha abierto el pasaje —«tierra seca»—, pero en el que combaten lo vegetal y lo pétreo —trabados sonoramente en «flores fósiles», que reúne el parómeon y un mismo relieve fónico, con idéntica primera vocal tónica—, lo luminoso y lo negro.

Las horas tienen para Basilio, como la mayoría de sus demás referencias cronológicas, un sentido negativo: solo albergan infortunio y destrucción. En «Te he buscado en el abismo de cualquier fracaso...» se las define con una doble sinestesia: grises y agrias. En «El 28 de julio de un año sin gloria...», el poeta rechaza sus horas de disolución, vinculadas a la actividad comercial de su familia, sugerida por el léxico empleado, como «vana escoria de una imagen desenfocada». En «Río sin cauce» son

...horas de monótono fuego,  
horas en que las almenas del castillo  
caen una tras otra:  
así las hojas secas.

Las horas introducen aquí dos de los más reiterados motivos de Basilio: la caída de la torre —o de las almenas— y las hojas secas, que serán objeto de estudio en un apartado particular. En cualquier caso, son «monótono fuego»: una consunción constante, un abrasar discreto e infatigable, que lo abate todo: tanto lo más alto y sólido —los muros de las fortalezas—, como lo más delicado y vivo —las hojas—. El concepto de caída vinculado a las horas —las «del moribundo rocío»— vuelve a aparecer en «En otoño», donde se reiteran los motivos de la demolición de las almenas y de los frutos marchitos:

Todo cae,  
todo lo que ha sido en el mundo una bandera,  
una corbata, una almena de castillo o un pañuelo,  
todo cruje como una baya seca,  
pisoteada a la hora del moribundo rocío,  
o del poniente sol en el escarpe de la hermosura.

En «Careo en la soledad» encontramos de nuevo asociadas las horas y la marcesibilidad. No hay aquí torres que se desplomen, pero sí «últimas hojas» que se desdoran en los bolsillos del poeta «a esta hora en que vacilan las ideas», y cuya gravidez —la gravidez de la muerte— se ve subrayada por la simlicadencia del pasaje: «hojas», «desdoran», «hora». La metáfora de la pérdida de lustre, esto es, de vigor, de vida —«se desdoran»—, asoma también en «Este vivir huyendo», donde los momentos de oro, vueltos cobre, oxidan «su esmalte a cada hora». Todos son motivos de apagamiento y exangüidad, como apagada y exangüe es la vida del poeta.

En otros poemas, como «Todo lo que se expresa...», la hora alude a un momento presente de extravío y desolación:

En el yermo ostensible  
es la hora de las mesnadas supervivientes, los designios oscuros  
de proscritos que se confabulan  
hacinados en el delirio...

La acumulación de sintagmas de significado negativo es palmaria: «yermo», «mesnadas supervivientes», «designios oscuros», «proscritos que se confabulan», «hacinados en el delirio», hilvanados, en los versos centrales, por el polisigma y, en todo el conjunto, por la tristeza dilatada que se desprende de los morosos polisílabos. Todo remite a la negrura, la sinrazón y la muerte, pero no del individuo, sino de esas huestes anónimas y alucinadas que se desparraman por las calles. En el tramo final de la producción de Basilio, donde menudean los poemas de intención social, o en los que su preocupación existencial cobra un sesgo colectivo, encontramos otra referencia a «la hora» en este sentido de momento en el que se manifiestan las pulsiones más tenebrosas de algunos grupos o figuras de nuestra vida en común, y, en un sentido más lato, el estado moral de la sociedad: en «El triunfador muestra su vida desmoronada...», el triunfador «observa la hora propicia del rompecalesas»<sup>450</sup>.

Pero las horas pueden ser también, como el resto del aparato simbólico de Basilio, un depósito de recuerdos y hasta el refugio de la felicidad: así se las califica, precisamente, en «Hay días de felicidad a la medida...», «felices», aunque no se pueda olvidar que el adjetivo admite también una

---

<sup>450</sup> «Rompecalesas» no consta en el *DRAE*, ni en el *Diccionario del español actual*, de Manuel Seco, Olimpia Andrés y Gabino Ramos, y no he sido capaz de encontrarlo citado tampoco en Internet. Se trata, pues, de un neologismo de Basilio, que alude, probablemente, al revolucionario, a quien desea abolir los privilegios de los poderosos, representados en este verso por sus carruajes.

interpretación irónica o resignada, por cuanto esas horas dichas «han remansado las locas maneras del inconformismo/ y de las viejas instituciones/ bajo el sino terrible de vivir, vivir, vivir...», es decir, han sofocado la rebeldía juvenil y han sometido al ser a la pesarosa servidumbre de la realidad, que se materializa en la geminación del infinitivo «vivir», cuyo peso existencial se convierte en peso léxico, y la punzante aliteración de /i/, casi siempre tónica: «sino terrible», «vivir». En «A la orilla», en cambio, las horas son «horas incomparables/ a la manera del balanceo»: el de un bergantín con que el poeta aspira a arribar

adonde el color del agua  
reflejó bustos de hierbecillas  
durante largos años,  
y una piernas brumosas  
que sirvieron de apoyo a la vida...

#### 4. 4. 1. 4 Las edades de la vida

##### a) Infancia, adolescencia y juventud

Las que podríamos llamar edades de la vida son la última expresión del sentido del tiempo en Basilio, y de la angustia existencial que causa en el poeta. La infancia, adolescencia y juventud constituyen la primera etapa, descrita, por lo general, como algo huyente y móvil, como un flujo inapresable, venero singular en el río de la vida: en «Tu cabello dormido...», de la «adolescencia tamizada,/ en la curva lenta del río,/ solo queda el horóscopo...»; en «Careo en la soledad», «hay un fluir cansado de juventud,/ bellezas ebrias, rostros purificados...»; ese mismo término, «fluir», aparece en «No es de esperar que traigas nuevas flores...», I, donde el poeta se pregunta: «¿Por qué a tu lenta fuga/ das un fluir dorado de juventud?»; en «Hay un mayo cualquiera...», se sigue asociando a la juventud con el movimiento, aunque la noción de liquidez propia de lo que fluye se sustituya por la aérea de lo que fluctúa y oscila, y se reitera la estructura ya empleada en «Careo en la soledad» — «Hay un...»—, que aúna, sintácticamente, lo fijo y lo fugitivo: «Hay una tristeza póstuma/ de juventud fluctuante/ que el sueño bambolea al atardecer...». La juventud puede proyectar «vanas sombras» («Blessing»), pero también estar «ebria de amor/ y sin embargo ciega» («O. G. S.»). Por último, Basilio repite un sintagma prácticamente igual al referirse a la amada, descrita como una «reina joven, afectada por el olvido» en «Careo en la soledad», y como «reina joven mutilada por el olvido», en «No es de esperar que traigas nuevas flores...», II.

## b) La vejez

No son, sin embargo, la infancia o la juventud los periodos más invocados por Basilio, pese al carácter elegíaco y, en ocasiones, fuertemente nostálgico de su poesía. El más representado es la senectud, como reflejo léxico y temático de la degradación de la vida y los ideales. La vejez, lo viejo, se convierte, así, en metáfora de la caída: una evidencia constante de la corrupción que nos constituye. Alude también, con frecuencia, a lo remoto de los placeres y las alegrías, lo cual se erige en un nuevo recordatorio de la inexorabilidad del tiempo y el advenimiento del olvido: «de lo profundo surgen viejos huéspedes con semblante de olvido», escribe en «Hombre erguido», combinando el vocabulario religioso —proveniente del Libro de los Salmos (130, 1-2)<sup>451</sup>, como ya hiciera Oscar Wilde en su, seguramente, mejor poema: *De profundis clamo ad te...*— con la característica conjunción de elementos materiales e inmateriales, que da entereza corporal a los conceptos: «semblante de olvido», a cuyo impacto colabora también la derivación constituida por el último término y el adjetivo «olvidadizo», que ha aparecido algunos versos antes; «experiencias inútiles/ de otros aburrimientos como este mío, tuyo,/ de afectos viejos que ya no son...», leemos también en «Este vivir huyendo», en el que la vejez se identifica explícitamente con la desaparición y la nada; «no es tiempo ya de viejos goces,/ porque las cosas son tan leves/ que están hechas de humo», afirma Basilio en «Persevera en tus dalias, claro otoño...», y el tiempo de los antiguos placeres se asocia, en este caso, a una existencia insustancial, que se disuelve en el aire; en «Ordenar el caos de los objetos usados...», en fin, circundan la vida «ojos de parricidas/ que desestiman viejas emociones», y esas emociones vividas hace tiempo se contagian de la violencia de la imagen y parecen convertirse también en víctimas de los asesinatos.

No es este el único caso en el que lo viejo aflora en un contexto de violencia y horror, antes bien, conforme avanza la obra de Basilio, se acentúa esa asimilación y proliferan los pasajes plagados de voces turbulentas, rayanas en el nihilismo, en el que lo viejo se impregna de la devastación que lo envuelve: «se envejece agriamente» («Hay un mayo cualquiera...»); «en el viejo soliloquio de la desventura/ se afirma el largo invierno de los epígonos...» («En el viejo soliloquio de la desventura...»); o, en «Nada se induce de la realidad»,

a mi lado caen montones de ideas viejas,  
frustrada escoria del destino

---

<sup>451</sup> «1. Cántico de las subidas. De lo hondo de mi pecho, a ti clamo, Señor. 2. ¡Señor, mi grito escucha! Estén atentos tus oídos a la voz de mi súplica» (*Sagrada Biblia, op. cit.*, p. 740).

en donde se deshilan tibios olvidos  
de rescoldos devastadores.

A menudo, Basilio subraya la violencia del contenido con la del continente, y elige términos cuya fisonomía sonora, crepitante y oscura, se corresponda con —y refuerce— su mensaje desesperado; en concreto, destaca la frecuencia con que recurre a voces que contienen grupos consonánticos compuestos por fonemas vibrantes y oclusivos —especialmente, /tr/—, que aumentan la tensión articulatoria y, por lo tanto, la vibración violenta de lo dicho: «mis manos de arbusto/ (...) se pudren como viejos mitos/ de un trasmundo entreabierto» («Te he buscado en el abismo de cualquier fracaso...»); «se entristece/ la idea de blancura taimada en los viejos rostros/ y en la resina traslúcida/ de un invierno austral donde se equivocan las flores» («Mira cómo se entristece...»), un pasaje especialmente lúgubre, además de por la aliteración señalada, por la acumulación de /u/ tónicas, que lo dotan de una resonancia tétrica y enardecida, un recurso cuyo uso más esclarecido atribuye Dámaso Alonso a Luis de Góngora en el célebre «infame turba de nocturnas aves» de su *Polifemo*<sup>452</sup>; «viejas banderas/ donde se pudren sombras aleatorias,/ cipreses corroídos por la herrumbre del tiempo» («Viejo parque»); «sobre la insidia cómodamente extrema/ el mar deposita su laca gris/ y sus crustáceos por la ranura de viejas alcancías...» («Sobre la insidia cómodamente extrema...»). El principio de «Dulce presa...» es paradigmático respecto a esta inmersión de lo viejo en un presente de violencia:

Dulce presa  
de agua estancada  
corrompida en el remanso del viejo error  
donde oscuros deseos  
se agrietan como símbolos...

El pasaje recurre, una vez más, a los tópicos del agua estancada como metáfora de la muerte, y a las nociones de corrupción y error para connotar la decadencia del ser. Léxicamente, los cinco versos aparecen llenos de términos infaustos: «presa» remite a lo que carece de libertad; «oscuros» traza una pincelada de tiniebla; y las grietas del último verso introducen la idea de fragilidad y ruptura, y, por ende, de desmoronamiento. Las uniones de referentes materiales e inmateriales también se suceden: el error es un remanso; los símbolos se agrietan. Su adyacencia transcribe la

---

<sup>452</sup> Véanse los comentarios que Dámaso dedica a este verso y al mecanismo que lo sustenta en *Poesía española, op. cit.*, p. 328-333. En cuanto a las dudas sobre la virtualidad expresiva de la aliteración, me remito a lo señalado en las pp. 116 y 117.

carnalidad doliente del poeta, y también su sufrimiento interior. Finalmente, la violenta aliteración de la /r/ múltiple en el verso axial del fragmento, reforzada por su inicio y sus maridajes oclusivos —«corrompida», «presa», «agrietan»—, por su aspereza velar —«viejo»— y por la pedregosa oxitonía del término final —«error»—, corporeiza la violencia de sus sentimientos: «corrompida en el remanso del viejo error». Este mismo recurso utiliza también Basilio en otro de los fragmentos transcritos: «cipreses corroídos por la herrumbre del tiempo».

Otro ejemplo de este mecanismo de contextualización en el horror lo ofrece «Después de tanto invierno...», donde leemos la siguiente enumeración:

residuos de rencor sin grandeza,  
textos de represalias nunca descifrados por el infortunio,  
viejas aspiraciones, confidencias inmarcesibles  
que explican a los ojos soterrados  
el destino de las ventanas cerradas para siempre.

La aliteración, otra vez del fonema vibrante /r/, se extiende aquí a todo el fragmento: «residuos», «rencor» —un término que, a su vez, conforma una similitud con «amor», aparecido en un verso precedente—, «represalias», «soterrados», «cerradas», aliándose ocasionalmente con fonemas oclusivos —«grandeza», «represalias», «infortunio», «siempre»—, y proyectando, así, una ominosa sensación de erizamiento, de oscuridad. Las «viejas aspiraciones», también en posición central, se ven engullidas aquí por el resentimiento, la mezquindad, la incompreensión, la desdicha y la cerrazón. Llamen la atención los participios, acompañados por adverbios de tiempo, que anudan el conjunto y confirman lo definitivo y fatal de lo comunicado por los versos: «nunca descifrados», «cerradas para siempre», a lo cual se suma ese «inmarcesibles», que da cuenta también de una naturaleza permanente, sin posibilidad de cambio. Aparece aquí otro rasgo peculiar del último trecho de la producción de Basilio: las referencias a la escritura —«textos (...) nunca descifrados», que se prolongan, algunos versos después, en «el epílogo de los antiguos mensajes»— como actividad en la que ha volcado sus deseos y amarguras, en lugar de atreverse a experimentarlas en la vida. Lo mismo hará en «Viejo parque», donde habla de «dos viejos vestigios de exploradas itálicas» y «dos viejos grafismos,/ semiborrados por los años», aludiendo, probablemente, a los poemas de su juventud y a las inquietudes a las que dieron voz.

Una tercera muestra del recurso que estamos analizando se contiene en «Han pasado eminencias con regalos prácticos...»:

Esta orfandad que circunda las viejas banderas  
moja mi sombra  
(...)  
y el viento ululante de las estirpes del desvarío  
deja caer sus virutas de soledad  
junto a las puertas desquiciadas,  
los ojos, los viejos ojos arañados para las lágrimas.

La ominosidad del pasaje es notoria: «orfandad», «sombra», «ululante», «desvarío», «soledad», «desquiciadas», «arañados», «lágrimas»: todo se refiere a la pérdida, la locura o el dolor. Las aliteraciones que repujan el significado se concentran esta vez en el primer verso —del fonema /d/: «orfandad que circunda las (...) banderas»— y, sobre todo, en el último, precisamente en el sintagma que contiene el adjetivo «viejos», donde la geminación de «ojos» permite una reverberación velar, cuya guturalidad sugiere abismamiento y negrura: «los ojos, los viejos ojos». Los emparejamientos de lo material y lo inmaterial vuelven a comparecer para transmitir una extraña vitalidad a lo desesperado, y para reflejar el esfuerzo del poeta por encarnar lo solo sentido, el dolor puro, la angustia casi indecible: la orfandad —esto es, la carencia, el desamor— moja; el desvarío tiene estirpes, es decir, hijos, frente a la orfandad anterior; la soledad, pulverizada, se deshace en virutas. También dotan de un vigor especial a las acciones descritas las sinestesias y personificaciones, abrazadas, con las que Basilio vivifica el fragmento: la orfandad moja y la sombra se moja, el viento cae como serrín, y, si nuestra interpretación es correcta, las lágrimas arañan.

En los últimos poemas de Basilio —aunque no solo en ellos— se acentúa la evocación de los momentos disfrutados, de las pasiones antiguas, de los lugares y personas que formaron parte de lo mejor de su existencia. Lo viejo se integra entonces en el caudal del recuerdo, en el oleaje de la nostalgia —a Basilio le gustan las metáforas marinas para representar este hecho—, y califica a esos rostros y objetos, perdidos en el océano del tiempo, hacia los que se dirige el espíritu del poeta, o que lo anegan: «vuelven viejas mareas», dice en «No es de esperar que traigas nuevas flores...», II, y «sobrenadamos viejas melancolías» en «Sobre la insidia cómodamente extrema...», una imagen acentuada por contraste, dado que la estrofa siguiente empieza refiriendo que

Un cuerpo desconocido se acomoda  
junto al desorden de mujeres que niegan la desdicha  
y que ofrecen colores no vistos



entre nostalgias que viven sus contradicciones.

Las «viejas melancolías» parecen corresponderse aquí con las «nostalgias contradictorias». El pasaje expresa el choque entre la dolorosa y, a la vez, placentera constancia del pasado, y los personajes —las mujeres— de hoy, que ofrecen entretenimiento y sorpresa, pero que no puedan separarse de un sentimiento irreparable de pérdida, que se refleja en los abundantes términos encabezados por el prefijo privativo «des»: «desconocido», «desorden», «desdicha».

También en «Los remedos empalidecidos» se da cita lo antiguo, que regresa al presente: «evocamos el rostro furtivo de viejos personajes/ ya sin perfil en la lejanía de los siglos...», dice Basilio; y «del olvido nacen oxidados despojos,/ (...) de lo insondable vuelan vilanos intrascendentes/ de los viejos insomnios de nuestro ayer». Son relevantes, en estos últimos versos, la paradoja que hace nacer algo tangible de una abstracción, y que encierra en sí otra paradoja: que lo que nazca sea un despojo ya corroído por el tiempo; y también las aliteraciones engarzadas de /b/ y /l/, que reproducen la fricción del vuelo, su fluidez estremecida, como la de los recuerdos, vueltos levísimos filamentos<sup>453</sup>, a los que alude. En «Atrapado en el mundo de las habladurías...», volvemos a encontrar el sintagma «oxidados despojos», también asociado al regreso repentino del pasado a la conciencia del poeta, y que utiliza uno de sus recursos léxicos favoritos, «oxidar», como metáfora de lo transcurrido y yerto, subrayado mediante su inserción en un dodecasílabo que recorre una nueva aliteración de /d/:

nadie diría que del pasado  
se rescataban abandonos  
y oxidados despojos de días idos,  
promesas incumplidas llegadas de pronto  
entre las vislumbres de un viejo amor.

También en «Junto a la azucena inoxidable» encontramos la evocación de la experiencia del amor, que ahora regresa, en uno de los escasos raptos de felicidad de Basilio, en forma de recuerdo:

mi vida se reconcilia con la azucena inoxidable

---

<sup>453</sup> El vilano es, según el *DRAE*, un apéndice filamentosos que corona el fruto de muchas plantas compuestas, y que le sirve para ser transportado por el aire. Emiliano Fernández confirma que con este término Basilio «se refiere a las flores del cardo, que flotan en el aire formando remolinos» («Notas a los poemas», en Basilio Fernández, *Antología. 1927-1987*, *op. cit.*, p. 116).

que brota de la plenitud deslumbrada  
(...)  
y devuelve nuestra pasión intacta  
entre viejos tabiques del apresuramiento indescriptible.

Todos los términos son aquí positivos: la reconciliación, la flor inmarcesible, la plenitud deslumbrada, la pasión incorrupta, la urgencia e infabilidad del amor.

### c) La muerte

La última expresión del tiempo en la poesía de Basilio, a la que conducen todas las demás, es la muerte. Sin embargo, es preciso señalar que, a diferencia de otros poetas existenciales, como José Luis Hidalgo —que tituló así su principal poemario: *Los muertos*— o Manuel Álvarez Ortega, casi coetáneo suyo, y en cuya obra adquiere una importancia capital, la muerte no es el eje de la poesía de Basilio. Está presente en sus versos, sí —es la desembocadura ineludible del río de la vida—, y se cierne con especial intensidad en algunos versos, pero el poeta no parece otorgarle un protagonismo singular. Se diría que Basilio está más preocupado por la muerte en vida que es su existencia, abandonadas las ilusiones y esperanzas del pasado, que por la desaparición física. Su malestar no proviene de la anticipación de la muerte, o de la angustia que le procure la inexorabilidad del fin, sino de la certeza de haber muerto ya, y de tener que convivir con esa renuncia, con ese perecimiento, día tras día. Es menester recordar también que, a menudo, como ya hemos visto, Basilio sustituye la idea de la muerte por una metáfora: la oxidación, la corrupción, el disparo, entre otras. Las referencias explícitas no son muy numerosas ni significativas. Abundan, sobre todo, en forma de adjetivo: «el azul ya muerto» o los «rumores casi muertos» («Alto Torío», I), «hojas muertas» («A la orilla»), «colores muertos» («Esa opacidad de noviembre...», II), «torsos muertos» («Desenmascarado, sumergido...»), «la idea estaba muerta» («Una pasión golpeada»); o bien «la aurora difunta» («La víctima entre azucenas» [1]), «la nieve difunta» («La víctima entre azucenas» [2]). Basilio aprovecha el inicio nasal del término «muerte» para construir sintagmas de señalado metacismo. Esta reiteración de /m/ suscita una suerte de zumbido grave, de apesadumbrada monotonía, que se erige en el correlato sonoro de la realidad descrita y trasunto de su impacto en el espíritu del poeta: «materia muerta» («Ad occidentem versus»), «memorias muertas» («Canción primera») y «rumores casi muertos» («Alto Torío», I).

La muerte aparece a veces como una realidad diaria, y hasta inminente, en la vida de las personas. El pensamiento estoico se infiltra aquí en la poesía de Basilio, o en su cosmovisión, a

través, probablemente, de sus lecturas de los clásicos. El *quotidie morimur* de los latinos, luego de los barrocos y, por fin, de los existencialistas, que consideraban que la muerte es el motor de la vida, lo que la impulsa, desde el nacimiento, hasta su destino ineluctable, asoma en algunos versos. En «Why not tonight», el poeta señala a «esa dama que ahora entra en su Rolls/ y está tan cerca de la muerte». En «Pasto de lo invisible», Basilio interpela al lector con la siguiente pregunta retórica:

¿No veis ese arroyo que murmura,  
y ese hombre inocente pronto a ser devorado  
que va y vuelve edades  
apoyado en muletas que le presta el amor  
para ver diariamente  
lo que nace y muere en un arbusto?

Amén de la cotidianidad de la muerte y de la inminencia del fin —«ese hombre inocente pronto a ser devorado» que ve cada día «lo que nace y muere en un arbusto»—, el pasaje transcrito alberga otros dos motivos relacionados con la muerte en la poesía de Basilio. El «arroyo que murmura» —adyacente ese hombre «que va y vuelve edades»— remite al río de la vida, a la corriente que desemboca sin remedio en la extinción. Sin embargo, a la vez que lo afirma en otros pasajes de su obra, Basilio también niega ese determinismo fluvial, que es, en realidad, un determinismo ontológico. En «Pasto de lo irremediable», escribe:

los ríos no mueren en el mar  
ni las vidas se inclinan como torres efímeras,  
porque lo permanente son las sombras,  
esas flechas fugaces y ese hilo de oro  
que nos encadenan al tiempo y a la bala perdida.

Parece demostrarse aquí lo sostenido al principio de este epígrafe: lo relevante no es que los ríos mueran en el mar —esto es, que las vidas caminen hacia su extinción—, sino que «lo permanente [sean] las sombras» y que nos ate al tiempo un conjunto de fantasmas y fugacidades: flechas que pasan —y cuyo zumbido sugiere el parómeon del sintagma—, balas que yerran el blanco y se extravían en el espacio —y que subrayan su importancia integrándose en una epífora con el mismo sintagma, «bala perdida», empleado unos pocos versos antes—, hilos de oro, aiosos y frágiles, que se convierten en cadenas. La estrofa entera se basa en la paradoja: lo permanente es lo menos sólido, lo más inaprehensible: sombras, flechas, balas, hilos. Lo que ha sucedido, y pasado,

velocísimo, a nuestro lado —amores, felicidades momentáneas, plenitudes que han sembrado un recuerdo imborrable—, es lo que nos sume en el tiempo, lo que nos revela que la vida es el silo de nuestra frustración, el lugar en el que hay que penar la conversión de la felicidad en nada. También resulta paradójico el tratamiento de esa fugacidad, puesto que el fragmento revela una estructura muy firme, al articularse en torno a un verso cardinal, «lo permanente son las sombras», alrededor del que se disponen sendos emparejamientos, el segundo de los cuales se desdobra, a su vez, en un nuevo binomio: ríos-vidas, flechas-hilo, tiempo-bala.

Advertimos una nueva negación del río de Manrique en «Why not tonight», donde se repite el sintagma ya empleado en «Pasto de lo irremediable», aunque esta vez en singular:

Pero la vida sigue su curso sin remedio,  
como una piedra echada a rodar al fondo del valle,  
como un río que no muere en el mar,  
sino que continúa a través de todo  
igual que un recuerdo.

Prevalece aquí, una vez más, la concepción de la vida como algo que fluye sin término. El símil que se establece al final es muy significativo: la vida es como un recuerdo, que se expande, hiperbólicamente, por doquier. La memoria de lo vivido impregna, en efecto, la vida del poeta, y esa impregnación es constante, inacabable y, nos atreveríamos a sostener, dolorosa. Los recuerdos ruedan por una pendiente eterna, igual que la vida, golpeada en los escarpes y roquedales de su transcurso. Es este rodar magullado lo que oprime al poeta, no su previsible final. En «Ad occidentem versus», se repite tanto la imagen del «fondo del valle», en la que acaso resuene el *dictum* litúrgico del mundo como *lachrymarum valle*, como la paradoja de la sombra permanente: «lo que permanece son las sombras/ frágiles como deseos hundidos, o nubes blancas/ descendidas al valle entre cantos de paz». Las sombras se comparan aquí con deseos hundidos —esto es, frustrados—, y las nubes, símbolo de lo irreductible y libérrimo, se hunden también en el mundo: se convierten en realidades sujetas al tiempo, rodeadas por las servidumbres terrenales. Por lo demás, la identificación entre piedra y nube se documenta en «Viento de nobles lunas...», donde leemos: «piedra única, nube única».

En «Lenta es la primavera», el río vuelve a vincularse con lo que no muere, aunque esta vez indirectamente. La última estrofa empieza así: «Quisiera olvidarte como un vals,/ reflejada en ese río que vuelve del fondo/ y no encuentra música donde morir». Ya hemos analizado este pasaje. La

amada pervive en los recuerdos que, desde lo más profundo, asaltan al poeta. Basilio anhela su desaparición, que lo libraría de su presencia ardiente e irrealizable, pero persiste, indestructible, sumergida en un río que no conoce desembocadura ni término.

Por último, en «Ese celado impulso», II, el poeta se describe persiguiendo al amor,

sangre de tumbo en tumbo,  
incendiada hojarasca bajo las arcadas de la muerte,  
cuerpo transido por todos los deseos,  
acosado, sediento, buscando tu vislumbre.

La muerte es, pues, un puente, por debajo del cual fluye el río de la vida del poeta. La visión es coherente con lo formulado hasta ahora: la muerte no es el fin, sino un lugar que se atraviesa, un techo pasajero, un accidente en el paisaje, una construcción, un horizonte. La urdimbre metafórica se revela aquí compleja: el yo poemático se define como «sangre», como «hojarasca» —aunque «incendiada», esto es, vivificada por la pasión: las hojas caídas, símbolo de la decadencia, reviven gracias al fuego del amor, que es también destrucción—, como río —que atraviesa los arcos del puente— y como «cuerpo»: todo a la vez y todo, a un tiempo, distinto: líquido y sólido, vegetal y animal, inmóvil y fluyente. Un mismo mecanismo sonoro, con varias ramificaciones, muscula el pasaje: las aliteraciones de /a/ en el segundo verso: «incendiada hojarasca bajo las arcadas de la muerte»; de /um/ en el primero y último: «tumbo», «vislumbre»; y de /uer/ en el segundo y tercero: «muerte», «cuerpo». No es la única vez que Basilio emplea la expresión «de tumbo en tumbo». También aparece en «Canción segunda», de *Canciones a María Luisa*, una ambigua invectiva contra el amor, donde se vincula igualmente con alusiones al fuego y a las plantas secas, como veremos más adelante, al analizar el tópico de la hojarasca en Basilio. En «Ese celado impulso», II, la caída del acento en la sílaba /tum/ supone un redoble oscuro, un martilleo que se confunde con un lamento<sup>454</sup>.

En el pasaje anterior y en otros que señalaremos a continuación, la muerte aparece ligada al amor —o a su expresión erótica, el deseo—. En este sentido, cobra connotaciones positivas, que transmiten una idea de sosiego, e incluso de placer. En «Los degenerados morales...», «[los incorruptibles y exquisitos] exigen muy poca luna para morir de amor». En «Ad occidentem versus»,

---

<sup>454</sup> Gerardo Diego la utiliza también en el terceto final de «El viento», de *Alondra de verdad*: «Oh, duro viento, topa, embiste, brama,/ crece en la ola sin fin, muérdete, expía,/ alma y cuerpo fatal, de tumbo en tumbo» (*Obras completas*, I, p. 473).

veréis morir a los hombres lentamente  
bajo árboles cargados de lentitud y hermosura,  
embriagarse en voz baja  
buscando la mujer ciega de otra edad transparente.

Al igual que en «Ese celado impulso», II, el cuerpo, transido por todos los deseos, buscaba entrever a la amada en la maraña del mundo, aquí los hombres, borrachos, buscan «la mujer ciega de otra edad transparente». Esta «edad transparente» no puede ser sino el pasado: los años sin obstáculos, sin melladuras, por los que la luz circulaba en libertad<sup>455</sup>. Sin embargo, esta busca infatigable está condenada al fracaso: los hombres mueren en vida, alejados de «la mujer ciega», privados de la pasión y la plenitud. Y lo hacen lentamente, bajo la sombra de una belleza inalcanzable: su muerte dura, en rigor, toda la vida, si es que se han apartado de su ideal; su padecimiento es siempre. Y la demorada prolongación de su agonía se refleja en otra fórmula iterativa, la derivación: «lentamente» y «dentitud», ya practicada en uno de los poemas anteriores a este, «Leñador marido», con los mismos términos: «lenta, lentamente en deterioro de alba». En «Ad occidentem versus», el segundo de los términos se integra en un sintagma, característico de Basilio —«árboles cargados de lentitud y hermosura»—, en el que lo material y lo conceptual se abrazan, formando una nueva realidad que conjuga la carnalidad del ser y la intangibilidad de la abstracción, y que refleja el deseo de que lo sentido y lo pensado tengan cuerpo, sean cosas; de que existan, como cualquier objeto, como cualquier persona.

En otras ocasiones, la muerte, ya no emparentada con el amor, inspira también un sentimiento, si no de placer, sí, al menos, de resignación o indiferencia. Asoma aquí, de nuevo, el pensamiento estoico, que propugna aceptar con impasibilidad los acontecimientos de la vida y los avatares de la naturaleza. En «Esa opacidad de noviembre...», III, describiendo a los muebles olvidados en los desvanes, Basilio los considera «viejos matices de rectángulos/ donde la muerte ofrece calma y formas ambiguas». Esta calma, en cualquier caso, no está demasiado lejos de la lentitud de «Ad occidentem versus». Antes ha escrito, con vibrante polisigma, que esos muebles «crujen de gemidos, de pasiones sibilinas/ y también de hermosas palabras», y tampoco esas pasiones y esas «hermosas palabras» difieren en demasía de la hermosura y la pasión contenidas en dicha composición.

---

<sup>455</sup> Manuel Álvarez Ortega, que comparte con Basilio el espíritu rememorativo y el ansia por recuperar el pasado mediante la introspección y el canto, escribió en 1974 el poemario *Desde otra edad*, publicado en 2002.

#### 4. 4. 1. 5 Tópicos reiterados en relación con el paso del tiempo y la muerte

Basilio recurre a un amplio arsenal de tópicos —muchos de ellos tomados de la tradición clásica— para materializar su angustia por el paso del tiempo y por el reguero de cadáveres —ilusiones, esperanzas, amores— que ha dejado detrás. Y lo hace así impulsado por un afán sustitutorio, de sustrato simbolista. El poeta no practica la dicción directa, sino que se refiere a las cosas siempre por *otras* vías: metáforas, símbolos, metonimias, alegorías. Su alusión es siempre elusiva: disfraza, transmuta, reconduce. Aunque, en el fondo, esta constante operación metamorfoseadora no busca sino nombrar con la fuerza primigenia. Para volver a sentir la cosa, cuyo significado se revela ajado por el uso, corroído por la comunicación, es preciso decirla de otro modo, renovar la forma lingüística en que se aparece ante nosotros, alterarla para que se acendre; formulado con mayor concisión: para ser exacto, hay que ser metafórico.

##### a) El *ubi sunt*

El *ubi sunt* («¿dónde están...?», en latín) constituye uno de los principales lugares comunes de la literatura occidental, especialmente utilizado en la Edad Media. Se trata de una convención retórica —una erotesis o pregunta académica— que pone de manifiesto el carácter transitorio del hombre y sus obras, y la futilidad de las ambiciones mundanas. La interrogación retórica se convirtió, con los siglos, en un esquema estilístico, consistente en iniciar cada frase o verso con una pregunta sobre el paradero de los personajes, ciudades o sucesos ilustres de la historia. En su ensayo *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Pedro Salinas ha revelado el efecto psicológico principal del *ubi sunt*, que justifica su enorme difusión en las letras europeas, y que entronca con su sentido existencial subyacente, lo que ha permitido su recepción y su continuidad en el acervo cultural contemporáneo:

El efecto máximo de este esquema se da cuando no se contesta a la pregunta del *adónde* de un modo explícito, y la respuesta queda sobreentendida en el silencio. (...) Ese silencio traduce simbólicamente el inmenso *no ser* de la muerte, en el *no ser* de ninguna voz respondiente. Todos han caído en el silencio. (...) El *Ubi sunt* es la *vox clamantis in deserto*. Y aún hay más; ese callar, ese no decir, está henchido de significado: es un hablar callando, un decir silenciado. No se pronuncia la palabra temible, no se enuncia el concepto pavoroso, pero (...) a cada pregunta se alza su figura en la conciencia: es la muerte, la indecible<sup>456</sup>.

---

<sup>456</sup> Pedro Salinas, *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Barcelona, Ediciones Península, 2003, pp. 117-118.

El erudito trabajo de Margherita Morreale, «Apuntes para el estudio de la trayectoria que desde el “¿Ubi sunt?” lleva hasta el “¿Qué le fueron sino...?” de Jorge Manrique», recoge el desarrollo del tópico desde sus orígenes bíblicos y grecolatinos hasta las célebres coplas de Manrique<sup>457</sup>, y señala alguno de sus ecos en la poesía española del siglo XX:

Jorge Guillén titula una de las secciones de su *Maremágnum* con el verso «Que van a dar en la mar», y recoge a lo largo de ella varios ecos y aun citas literales de las *Coplas*. Antonio Machado dedica una Glosa (n. LVIII) a «Nuestras vidas son los ríos...», y luego unos párrafos muy densos de su *De un cancionero apócrifo* (...) a los versos 193-204. Federico García Lorca proyecta la exaltación de las virtudes del padre de Manrique sobre la imagen del torero muerto [se refiere al *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*]<sup>458</sup>.

También Gerardo Diego cultiva el tópico a lo largo de su obra. «Mi lengua ¿dónde está?»<sup>459</sup>, se pregunta en «Sobre el filo», de *Poemas adrede*. En «Canto a Álava», incluido en *Paisaje con figuras*, de 1956, la interrogación es aún más explícita: «Los años que pasaron ¿dónde están? / ¿Son, existen?»<sup>460</sup>. Pero es en «Lokang (boceto para un poema de Bali)», perteneciente a este mismo poemario, donde la cuestión se plantea de forma de una forma sistemática, aunque en un contexto oriental:

¿Dónde fueron las nubes  
robadas de Java?  
¿Dónde está el relámpago  
y el trueno y el agua? (...)  
¿Dónde están mis ojos? (...)  
¿Dónde están mis brazos,  
mis manos de gasa,

---

<sup>457</sup> Margherita Morreale, «Apuntes para el estudio de la trayectoria que desde el “¿Ubi sunt?” lleva hasta el “¿Qué le fueron sino...?” de Jorge Manrique», *Thesaurus*, tomo XXX, nº 3 (1975), p. 513. Pueden consultarse también, para un análisis histórico del tópico, Anna Krause, *Jorge Manrique and the Cult of Death in the Cuatrocientos*, Berkeley, Publications of the University of California, 1937; Étienne Gilson, «De la Bible à François Villon», en *Les idées et les lettres*, París, Vrin, 1955, pp. 9-38; y Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, traducción de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica, 1955, tomo I, p. 761 y ss.

<sup>458</sup> Margherita Morreale, «Apuntes para el estudio de la trayectoria que desde el “¿Ubi sunt?” lleva hasta el “¿Qué le fueron sino...?” de Jorge Manrique», art. cit., p. 513.

<sup>459</sup> Gerardo Diego, *Obras completas*, I, p. 384.

<sup>460</sup> *Ibid.*, p. 779.



mis dedos de incienso,  
mis uñas de garza?  
¿Dónde está mi cintura de siglos? (...)  
¿Dónde están mis mejillas, mis pechos?  
¿Dónde está mi tiara?

¿Dónde está mi memoria perdida? (...)  
—¿dónde están mis trenzas? (...)  
—¿dónde están mis nupcias?<sup>461</sup>

Cabría añadir a esta lista a otros señalados poetas españoles e hispanoamericanos que también cultivan el tópico, como Manuel Vázquez Montalbán, que rinde un paródico y desengañado homenaje a Manrique en sus *Coplas a la muerte de mi tía Daniela* (1973), o Pablo Neruda, cuyo canto X de «Alturas de Macchu Picchu», la segunda parte de *Canto general* (1950), empieza así: «Piedra en la piedra, el hombre, dónde estuvo?/ Aire en el aire, el hombre, dónde estuvo?/ Tiempo en el tiempo, el hombre, dónde estuvo?»<sup>462</sup>. Por su parte, Salinas habla de la pervivencia del tópico en la poesía norteamericana, que él conocía bien, por haber vivido exiliado en los Estados Unidos, y cita la *Antología de Spoon River* (1915), de Edgar Lee Masters, dedicada, según Salinas,

a los muertos recientes, a los que todos conocieran, de la ciudad; no los grandes, sino los medianos, los menores, las gentes del montón, allí recordados con sus nombres, sus apellidos y los rasgos personales que les distinguieron (...) muertos sin grandeza, indignos de fama<sup>463</sup>.

El primer ejemplo de este motivo en la poesía de Basilio se encuentra al principio de «Homenaje a Enrique Gil» [2]: «En qué paisaje queda una violeta ahumada,/ un consejo para ti, madeja invisible». La alusión es indirecta: «En qué paisaje queda una violeta...» es una forma oblicua de preguntar dónde está la flor. El tópico aparece, reconociblemente, en la tercera estrofa del poema:

---

<sup>461</sup> *Ibid.*, pp. 801-802.

<sup>462</sup> Pablo Neruda, *Obras completas I. De «Crepusculario» a «Las uvas y el viento». 1923-1954*, edición de Hernán Loyola, con el asesoramiento de Saúl Yurkievich, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1999, p. 444.

<sup>463</sup> Pedro Salinas, *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, *op. cit.*, p. 118. El *ubi sunt* da sostén, en efecto, al primer poema del libro, «La Colina», a partir del cual se suceden los epitafios que lo componen. Para su traductor y prologuista, Jesús López Pacheco, Masters —que muy probablemente había leído a Manrique en la traducción de Longfellow— «simplifica, “facilita” la fórmula de la vieja retórica europea al darle, e insistentemente, respuesta a la pregunta que parecía no necesitarla» («Introducción», en Edgar Lee Masters, *Antología de Spoon River*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 13).

¿dónde encontrar tus manos de boxeador  
acostumbrado a contender con las flores?  
¿Dónde tus ojos sombríos de marea lacustre  
aficionados a la luna, a la paz, a las tapias?

Tanto en el alejandrino inicial como en los versos de la tercera estrofa las antítesis se suceden, transmitiendo el mismo sentido polémico que albergan los versos, trasunto, a su vez, del sufrimiento por la pérdida: el humo ha consumido a la violeta; el púgil, un adalid de la brutalidad, pelea con las flores, paradigma de la delicadeza; los ojos no son blancos ni luminosos, sino sombríos; los lagos, contraviniendo las leyes físicas, experimentan mareas. Los términos agudos del primer dístico —«encontrar», «boxeador», «contender»— evocan también, con su violenta oxitonía, ese aire de choque o combate que pretende comunicar el escritor. La constitución sonora del segundo dístico recurre a otro mecanismo orientado al mismo fin: sugerir el enzarzamiento y la discrepancia; en último término, el golpe doloroso de la pérdida. Así, Basilio alterna las aliteraciones, que se suceden brincando, insertándose unas y otras, y encadenándose hasta el final: a las /o/ del principio del primer verso —«¿dónde tus ojos sombríos...?»— suceden las /a/ de su segunda mitad y del último —«¿...de marea lacustre/ aficionados a la luna, a la paz, a las tapias?»—, entre las cuales sobresalen, como elevaciones oscuras, las /u/ tónicas de «lacustre» y «luna». La enumeración última introduce un cierto sosiego, reuniendo lo material y lo abstracto, lo celeste y lo terrenal. La anáfora y el zeugma —«¿dónde encontrar tus manos...?/ ¿Dónde tus ojos...»— otorgan consistencia y, a la vez, levedad, al pasaje, trabándolo en una recolección fluida e incluso coloquial.

En «Río sin cauce», encontramos la pregunta arquetípica del *ubi sumi*, «¿dónde están?», formulada, mediante una anáfora, por primera vez:

¿Dónde están los alisios,  
el siroco coetáneo de la pura luz  
y de los continentes vírgenes?  
¿Dónde las soledades de la dinamita  
germinada de verticales silbidos  
en que se levantan triángulos imperecederos?

Los vientos mencionados en los dos primeros versos son sinécdoque del pasado: ¿dónde está —inquiére Basilio— el mundo de ayer, los años de la inocencia y la esperanza? Su caracterización positiva no deja lugar a dudas: son hermanos —«coetáneos», reza el poema— de la

pureza, simbolizada por la luz y la virginidad; un hermanamiento que continúa en los versos siguientes: pese al temor que suscitan «las soledades de la dinamita», inmediatamente se ven transformadas por la bondad, como reflejan las constantes imágenes de elevación: germinan, como una planta; se dirigen, verticales, hacia lo alto; en los silbidos que emiten se levantan «triángulos impecables», un sintagma que sugiere a Dios, inmortal y eterno, cuya iconografía lo describe como un inmenso ojo enmarcado en un triángulo equilátero. El pasaje se ve entrecruzado por incesantes figuras retóricas, como las aliteración de /ko/ —«siroco coetáneo», «continentes»— y de los diversos grupos silábicos que incluyen el fonema /d/: «dónde las soledades de la dinamita/ germinada de verticales silbidos...»; la similitud de «soledades» y «verticales»; la conjunción de realidades materiales e inmateriales («las soledades de la dinamita»); las metáforas múltiples de «germinada», que vuelve semilla al explosivo y planta a los silbidos, y «se levantan», que transforma los silbidos en cimientos y los triángulos, en casas; y la sinestesia de «verticales silbidos».

En la segunda estrofa de «Alto Torío», I, el tópico se actualiza mediante el apóstrofe:

¿Dónde estás, vida viva,  
frágil pureza de lo verde, playas  
de un amarillo vano  
en que el amor oscuro se difunde?

La melancolía que anima a este poema encuentra un modo de expresión en la interpelación directa. El poeta recuerda su vida pasada en Valverdín, su pueblo natal —mencionado en la primera estrofa—, y lamenta el paso del tiempo, preguntándose por su destino. En la paronomasia «vida viva» encontramos una insistencia semántica en la imagen: el epíteto reitera, casi calca, el significado del sustantivo; una insistencia que contrapone esa «vida viva», la existencia pura y verdadera de los primeros años, y la «vida muerta» que sobrelleva el poeta, y desde la que nos habla<sup>464</sup>. En los versos posteriores abundan los trazos de color —«verde», «amarillo», «oscuro»— para caracterizar un mundo irisado y restallante, un cosmos de luz, en el que confluyen los bosques y el mar de los

---

<sup>464</sup> En *Vacaciones pagadas*, de Pere Quart —algunas de cuyas coincidencias con la poesía de Basilio ya hemos señalado en el apartado dedicado a su biografía—, se utiliza este mismo sintagma. En «Mort de Carles Riba», leemos: *Si els llibres, tots, només esperen/ crepitant entre flames/ i heure un minut de vida viva!/ I tot seguit, la cendra* (*Vacaciones pagadas/Vacances pagades*, op. cit., p. 68): «Muerte de Carles Riba: «¡Si los libros, todos, solo esperan/ crepitant entre llamas/ y alcanzar un minuto de vida viva!/ Y, a continuación, la ceniza». En todo caso, la influencia sería de Basilio sobre Pere Quart, puesto que el poema del primero es quince años anterior al de este. Lo mismo sucede con la expresión latina *excelsior*, que Basilio emplea en «Prisa de primavera», y Pere Quart, en «Cobles del temps» («Coplas del tiempo», *ibid.*, p. 86) (las traducciones son mías).

paisajes infantiles. La vulnerabilidad de esos paisajes ya extintos, que es la de la vida, se refleja en los adjetivos elegidos —«frágil pureza», «amarillo vano»— y en la perturbadora aparición final de un «amor oscuro»<sup>465</sup> que probablemente aluda a la corrupción de los afectos, incluyendo la frustración sentimental, o al alejamiento de los ideales, cuyo nocivo efecto en el espíritu del poeta se subraya mediante una nueva aliteración de la /u/ tónica en el endecasílabo final: «en que el amor oscuro se difunde», y que se repite, asociado asimismo a la vida, en otro poema de esta época, «Vida inducida en rosa», donde leemos: «sueño un mundo levemente vivo/ donde otro amor oscuro se difunde».

En la tercera estrofa de la segunda parte de este mismo poema reaparece el *ubi sunt*, aunque sutilmente disfrazado. Pregunta el poeta:

¿Qué queda ya, sino tranquilas ramas,  
prados de flores amarillas, humos  
evaporados, sueños  
prendidos a las zarzas  
de remotos Valcayos?

Es otra forma de preguntar dónde está lo que se ha conocido, lo que se ha amado. El paisaje —«ramas», «prados de flores»— empieza siendo, de nuevo, el destinatario de la nostalgia de Basilio, pero no tarda en deslizarse hasta la certeza de lo perdido: lo que queda son solo «humos evaporados» —una imagen en la que cabe apreciar la reiteración semántica señalada a propósito de «vida viva», aunque con menor intensidad—, «sueños prendidos a las zarzas» de remotas montañas.

En «Ese celado impulso» encontramos dos ejemplos del *ubi sunt*. En la penúltima estrofa de la primera parte, aparece la siguiente interrogación: «¿Qué se hizo de la brisa,/ dádiva en borde dulce/ de alas tan diminutas que ni siquiera se estremecen?». Basilio respeta el carácter interrogativo del tópico, que en sus versos adopta siempre forma de pregunta. En el caso de «Ese celado impulso», en que también recuerda lo pasado y se duele de la desolación presente, su apelación remite directamente a las *Coplas* de Manrique, cuya copla XVI dice así: «¿Qué se hizo el rey don Juan?/ Los Infantes de Aragón,/ ¿qué se hicieron?...»<sup>466</sup>. La XVII repite anafóricamente la fórmula: «¿Qué se hicieron las damas...?/ ¿Qué se hicieron las llamas...?/ ¿Qué se hizo aquel trobar...?/

---

<sup>465</sup> Un sintagma que recuerda a los «sonetos del amor oscuro», de Federico García Lorca, aunque no pueda establecerse ninguna vinculación entre ellos: los sonetos lorquianos se publicaron íntegramente por primera vez en España en 1986, y revelan una pasión homosexual, que Basilio, hasta donde sabemos, no compartía.

<sup>466</sup> Jorge Manrique, *Cancionero y coplas a la muerte de su padre*, edición de Vicente Beltrán, Barcelona, Bruguera, 1981, p. 122.

¿Qué se hizo aquel dançar...?»<sup>467</sup>. Más aún: el segundo y tercer verso citados de Basilio remedan el sonido de la brisa del primero mediante la aliteración de la oclusiva /d/, reforzada por la presencia de otras oclusivas sonoras, como /b/, que recorre la metáfora apositiva que los integra: «dádiva en borde dulce/ de alas tan diminutas...». El inicio de esa imagen, y principal sostén de su sonoridad, «dádiva», es un término también usado —y aliterado— por Manrique. La copla XIX, en que el poeta se pregunta aún por el destino de las glorias del pasado, dice: «Las dádivas desmedidas...»<sup>468</sup>.

En la penúltima estrofa de la tercera parte de «Ese celado impulso», leemos: «¿Dónde estás, cambiante zafiro, recatada Eurídice,/ bajo qué peristilos de laurel te enguinaldas?». El destinatario de la pregunta es aquí Eurídice, la protagonista del mito órfico, cuya ascendencia en la poesía de Basilio será objeto de análisis en un capítulo posterior. La interrogación —en este caso, *ubi es*— se dirige a la amada muerta, sepultada en el pasado, que se identifica con lo subterráneo: Eurídice se hundió en el Hades, del que Orfeo no pudo rescatarla; el zafiro es una gema que se extrae de la tierra; el peristilo es una galería de columnas que, aunque no se excava, sugiere lo techado y oculto. A las referencias a lo inhumado se abrazan, en el alejandrino final, las alusiones vegetales, que transfieren a la amada sus connotaciones cromáticas y líquidas, esto es, vitales, repujadas por el landacismo, asimismo líquido: «¿bajo qué peristilos de laurel te enguinaldas?».

Pese a la evidente influencia manriqueña, es posible que en estos versos de Basilio resuenen también los alejandrinos de la égloga I de Garcilaso de la Vega, cuando Nemoroso pregunta:

¿Dó están agora aquellos claros...?  
(...)  
¿Dó está la blanca mano delicada...?  
(...)  
¿adónde están, adónde el blanco pecho?  
¿Dó la columna que'l dorado techo  
con proporción graciosa sostenía?  
Aquesto todo agora ya s'encierra,  
por desventura mía,  
en la oscura, desierta y dura tierra<sup>469</sup>.

---

<sup>467</sup> *Ibid.*, pp. 122-123.

<sup>468</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>469</sup> Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas*, *op. cit.*, p. 129.

La blancura del cuerpo de la amada —«mano», «pecho»—, que remite a la claridad del día y a la luz del sol —acto seguido habla del «dorado techo»—, se confina al final en la «oscura, desierta y dura tierra»; esto es, su enamorada ya muerta. La similitud con el tránsito de Eurídice resulta obvia. Garcilaso emplea también las imágenes de la columna y el techo para designar el cuello y el cabello de la amada. Por su parte, Basilio recurre al «peristilo de laurel», compuesto por una columnata, para guarecer a la suya.

En «Careo en la soledad», escribe Basilio: «¿Dónde están sus cuerpos, sus corpiños, sus brocados corinto/ en que resbalaba la aurora/ para no lastimar la nieve de su pecho?». Una vez más, resulta inevitable pensar en las *Coplas a la muerte de su padre*, en cuya copla XVII Manrique cita los atavíos de las mujeres ilustres como otros signos de alcurnia y poder que no bastaron para detener a la Parca, y que fueron arrasados, junto con sus dueñas, por el tiempo:

¿Qué se hicieron las damas,  
sus tocados, sus vestidos,  
sus olores?  
(...)  
¿Qué se hizo aquel dançar  
y aquellas ropas chapadas  
que traían?<sup>470</sup>

En su tratamiento del *ubi sunt*, Manrique otorga mucha importancia a la vestimenta. En la copla anterior, la XV, menciona los «paramentos, bordaduras/ y cimeras»<sup>471</sup> de los caballeros que competían en las justas y torneos; y en la XIX apela a «los jaezes y caballos/ de su gente y atavíos/ tan sobrados...»<sup>472</sup>. Basilio alude a los «corpiños»<sup>473</sup> y a los «brocados corinto», jubones ceñidos los primeros y telas entretejidas con oro y plata los segundos, reveladores de una gran distinción, igual que las «ropas chapadas» de Manrique —trajes con adornos metálicos— identificaban a los cortesanos y poderosos. Los trazos cromáticos son muy intensos: los «brocados corinto» mezclan los fulgores áureos y argentinos del sustantivo con la tonalidad vinosa, casi violácea —entre erótica y funeral—, del adjetivo; por su parte, la aurora y «la nieve de su pecho», metáforas cerradamente

---

<sup>470</sup> Jorge Manrique, *Cancionero y coplas a la muerte de su padre*, *op. cit.*, pp. 122-123.

<sup>471</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>472</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>473</sup> También lo hace Gerardo Diego en el «Romance del Júcar», de *Hasta siempre*: «¿Dónde corpiños y lunas,/ pinos, álamos y torres/ y sueños del alto Júcar...?» (*Obras completas*, I, p. 566).

renacentistas, sugieren una luminosa transparencia y una blancura metafísica. También los rasgos sonoros subrayan la sensualidad y el vigor de la imagen: la aliteración del fonema oclusivo /k/ — «¿Dónde están sus cuerpos, sus corpiños, sus brocados corinto...?»—, basada, parcialmente, en la derivación —«cuerpos», «corpiños»—, otorga al conjunto una solidez gutural, una entereza casi tangible, que contrasta con la constancia de su desaparición en la marea del tiempo.

Basilio abunda en el motivo del *ubi sunt* en «No es de esperar que traigas nuevas flores...», II, reelaboración de «Careo en la soledad». De hecho, ahorma en la estructura del tópico los versos que en el poema anterior no estaban sujetos a plantilla ninguna. Leemos ahora:

Dónde está ya la carne inútil  
que acarició tanta corola trémula,  
tanto muro blanco, desconchado, silente,  
tanto tropel de caballos de sueño  
hacia tí, reina joven mutilada por el olvido.

Y dónde el oro de su cuerpo  
en que resbalaba la luna.  
Dónde sus brocados corinto,  
ensangrentada blancura de su vida,  
hábito de abandono.

En «Careo en la soledad» consta: «Qué lejos aquella mano seducida/ que acarició tanta paloma trémula,/ tanto muro blanco, desconchado, silente» y «reina joven, afectada por el olvido». Los cuerpos, corpiños y brocados se acendran ahora en un sucinto «oro de su cuerpo» por el que resbala, no la aurora, sino la luna. No obstante, a Basilio debía de gustarle la expresión «brocados corinto», porque la conserva un poco después, para sumarse a un complejo entramado cromático, en el que los colores claros se oponen a los oscuros, como metáfora, quizá, del constante combate entre la pureza del pasado y la corrupción del presente. Así, los matices delicados de «las corolas» y la blancura de los muros —y, en el plano sonoro, el temblor de la vida, representada por las flores «trémulas» y el «tropel de caballos», que se manifiesta en la repetición del grupo consonántico /tr/, trepidante como lo que designa— chocan con las connotaciones oscuras de la mutilación y el olvido en el verso final de la primera estrofa. En la segunda, la claridad que se desprende de los referentes áureos o plateados —«oro», «luna», «brocados», «blancura»— combate con los colores sanguíneos, en otra polémica urdimbre de bien y mal. En un caso, esa lucha es tan cerrada, que se materializa en

un oxímoron, «ensangrentada blanca», cuyos elementos devienen inseparables, y que da cuenta de la transformación operada por la vida en los cuerpos jóvenes y amados. Esta segunda estrofa concluye también con un escorzo conceptual, que niega la sensualidad sostenida hasta el momento: si la primera apelaba a la mutilación y el olvido, esta define a la vida como «hábito de abandono», esto es, costumbre e indiferencia, repetición y holganza, falta de pasión y falta de lucha.

El motivo del *ubi sunt* está, en buena medida, relacionado con otro tópico de origen bíblico y notable fortuna en la literatura occidental: el paraíso perdido. En la dogmática cristiana, desde el relato del Génesis (3, 22-24), según el cual los primeros padres, Adán y Eva, fueron expulsados del Edén por haber comido el fruto del árbol de la vida, lo que les permitiría alcanzar la eternidad, un atributo solo de Dios, el paraíso perdido representa un estado espiritual de pureza e inocencia del que el ser humano ha sido eternamente despojado. Como dice Cirlot, «la cualidad de “perdido” que determina la particular psicología del paraíso se relaciona con el sentimiento general de abandono y de caída que el existencialismo reconoce como estructura esencial en el humano»<sup>474</sup>. El motivo del paraíso perdido se prolonga desde los libros veterotestamentarios hasta las obras de la modernidad, como *En busca del tiempo perdido* (1921), de Marcel Proust, cuya caudalosa inmersión en la memoria supone un colosal esfuerzo por regresar a la *aurea aetas* de la infancia. Antes, John Milton había firmado su no menos hercúleo *Paraíso perdido* (1665), en el que reelabora el mito de ángel caído y la expulsión del Edén. En las letras españolas, Rafael Alberti firma el poema «Paraíso perdido» como entrada a su libro *Sobre los ángeles*, publicado en 1929, cuyos tercetos inicial y final dicen así:

A través de los siglos  
por la nada del mundo,  
yo, sin sueño, buscándote.

(...)

¡Paraíso perdido!  
Perdido por buscarte,  
yo, sin luz para siempre<sup>475</sup>.

---

<sup>474</sup> Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, op. cit., p. 355.

<sup>475</sup> Rafael Alberti, *Sobre los ángeles. Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos. Con los zapatos puestos tengo que morir*, Barcelona, Seix Barral, 1978, pp. 11-12.



Aunque se trate de dos sintagmas relativamente comunes, cabe señalar que Basilio emplea «sin sueño» y «sin luz» en dos de sus poemas: en «El 28 de julio de un año sin gloria...» —en un contexto también temporal— escribe que nació «discontinuo y sin sueño»; y en «Clima nuevo», compuesto en octubre de 1932, dice que un gusano en su pecho llueve «proyectos sin luz». También Antonio Machado emplea el mismo sintagma en un breve poema de «Proverbios y cantares», de *Campos de Castilla*, plagado de locuciones privativas y alusiones a un yo confuso y extraviado:

Morir... ¿Caer como gota  
de mar en el mar inmenso?  
¿O ser lo que nunca he sido:  
uno, sin sombra y sin sueño,  
un solitario que avanza  
sin camino y sin espejo?<sup>476</sup>

Vicente Huidobro incorpora el motivo a *Altaçor*, en cuyo canto I mezcla la purificación del castigo y el renacimiento de la beatitud: «Sacudiré la nada con blasfemias y gritos/ Hasta que caiga un rayo de castigo ansiado/ Trayendo a mis tinieblas el clima del paraíso»<sup>477</sup>. Por su parte, Larrea cultiva el tópico del paraíso y del paraíso perdido a lo largo de toda su obra<sup>478</sup>: «Islotes de soledad puños de paraíso cerrado», escribe en «Montoncitos de desnudez»<sup>479</sup>; y «su razón que sangra/ entre las garras de un paraíso errante hacia la lágrima infinita», en «Guardando las distancias»<sup>480</sup>. En «Fervor», el paraíso es «mi fiesta, mi infinito»<sup>481</sup>, algo muy distinto al «paraíso fantasma» con el que titula otro poema. En «Trampa doble», en fin —en una estrofa en la que también menciona el rosal,

---

<sup>476</sup> Antonio Machado, *Poesías completas*, edición de Manuel Alvar, Madrid, Espasa-Calpe, 1982, p. 227.

<sup>477</sup> Vicente Huidobro, *Obra poética*, *op. cit.*, p. 746.

<sup>478</sup> En ello quizá tengan que ver sus propios avatares vitales. Larrea, nacido en Bilbao en 1895, vivió con una tía muy querida en Madrid hasta el otoño de 1902 y, bajo sus pródigos cuidados, «comenzó a formarse en una sensación de ilimitado paraíso», como ha escrito Miguel Nieto («Introducción» a Juan Larrea, *Versión celeste*, *op. cit.*, p. 13). Regresar en esa fecha a Bilbao, a la casa de sus padres, conservadores y religiosos, constituyó para él una expulsión dolorosa. Su internado en las Escuelas Pías de la capital vizcaína a partir de 1905 acentuó su disgusto y su sentimiento de exilio, un sentimiento que comparte Basilio, aunque por otros motivos. La permanencia de Larrea en Bilbao, solo alterada por el vaivén de sus estudios, fue siempre para él una fuente de melancolía y una desdicha. Su sensación de desarraigo se acentuó con su marcha a París en los años 20 y su exilio a América, tras la Guerra Civil española. En 1932 abandonó la creación poética, aunque publicó *Oscuro dominio* en México en 1934, y compendió su obra en *Versión celeste*, aparecido en España en 1970, tras la primera edición en Turín en 1969. Larrea murió en Córdoba (Argentina) en 1980.

<sup>479</sup> Juan Larrea, *Versión celeste*, *op. cit.*, p. 123; traducción de Luis Felipe Vivanco.

<sup>480</sup> *Ibid.*, p. 127; traducción de Gerardo Diego.

<sup>481</sup> *Ibid.*, p. 155.

la unión y la inmovilidad, el otoño, el camino y los labios—, «el paraíso ha terminado su obra»<sup>482</sup>. En *Imagen*, Gerardo Diego incluye «Antipoema», cuyo título recuerda a las muy celebradas composiciones de Nicanor Parra, en el que leemos: «Ay Señor Señor Señor// En el Paraíso hubiéramos estado mejor»<sup>483</sup>. En *Manual de espumas* consta también «Paraíso», donde «los arcoiris van y vienen/ para vosotros todos/ los que perdisteis los trenes»<sup>484</sup>. En su obra posterior, hablará de Santander como «su paraíso perdido» y de la «expulsión del paraíso» de la cuadrilla por parte del torero, cuando este ordena a los subalternos que lo dejen solo. Por su lado, Luis Álvarez Piñer, un autor perseguido por la adversidad, tanto en su vida personal como literaria, afirma que «solo/ el puro amor renueva la fe en el paraíso»<sup>485</sup>; que es «como un paraíso perdido/ en el que canta aún el ruiseñor»<sup>486</sup>; y que «la nostalgia carnal en cualquier sitio/ inventa paraíso»<sup>487</sup>. En uno de sus sonetos canta al esplendor del presente en un mediodía luminoso: «así en su gozo el paraíso exista»<sup>488</sup>.

Las invocaciones al paraíso perdido en la poesía de Basilio resultan patentes en muchas ocasiones: «¡Paraísos quemados!/ ¡Oh mundo azotado por el vendaval del amor!/ ¡Oh párpados hundidos en brazos adorables!», escribe en «Tiempo, ceniza», donde el vergel es un vergel de amor, ya desaparecido, y donde los cuatro elementos de la naturaleza, según Empédocles y la sabiduría antigua —fuego, tierra aire y agua—, se concitan para transportar al autor a un mundo de éxtasis y dolor: «Oh pasión de otro tiempo», ha escrito al principio de la estrofa anterior. También Piñer ha reunido los motivos del viento del amor y de un espacio benéfico y perdido en «Oda», donde escribe: «la tierra prometida se cumple en vuestra tumbas, embarcaciones ligeras que un amoroso huracán salpicó de flores hasta la cruz»<sup>489</sup>. En la poesía de Basilio, la identificación del paraíso perdido con el amor se advierte, asimismo, en «O. G. S.», donde leemos: «Dadme el mundo perdido,/ el paraíso de la mentira y el amor». También en este dístico se observa la mezcla de referencias positivas y negativas: en el poema anterior conviven el edén y el fuego, el látigo y el placer, el hundimiento y la adoración; en este, el amor y la mentira —que supone falsedad y decepción— aparecen fundidos en un solo sintagma, en una sola realidad. En «O. G. S.» se manifiesta igualmente el deseo de regresar a ese otro tiempo, apasionado, de amor y frustración. En

---

<sup>482</sup> *Ibid.*, p. 205; traducción de Luis Felipe Vivanco.

<sup>483</sup> Gerardo Diego, *Obras completas*, I, p. 151.

<sup>484</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>485</sup> Luis Álvarez Piñer, *Acontecer en vano y Siervo del horizonte*, *op. cit.*, p. 239.

<sup>486</sup> *Ibid.*, p. 271.

<sup>487</sup> Luis Álvarez Piñer, *En resumen*, *op. cit.*, p. 119.

<sup>488</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>489</sup> Luis Álvarez Piñer, *Acontecer en vano y Siervo del horizonte*, *op. cit.*, p. 222.

los versos siguientes al dístico transcrito, confiesa Basilio: «Me afano, me afano/ por volver a ti, tarde serena,/ vieja tarde con arreboles», y las repeticiones del pasaje —la geminación de «me afano» y la casi anadiplosis de «tarde», ya señaladas— reproducen la presencia de ese mundo ido, la perduración obsesiva de sus placeres, y la intensidad del esfuerzo por regresar a él.

En «Vida inducida en rosa», el paraíso perdido se identifica con un paraíso dormido, aunque agitado por el fuego: «Una dispersa rosa,/ breve ardor de un dormido paraíso,/ me anega aquí bajo el azul inmóvil». El repujado sonoro —con la aliteración de /r/: «dispersa rosa,/ breve ardor de un dormido paraíso»— se alía con un intenso cromatismo —«rosa», «ardor», «azul»— para signar un pasaje en el que reaparecen, tangencialmente, los cuatro elementos naturales: tierra —«rosa»—, fuego —«ardor»—, agua —«anega»— y aire —«azul»—, y el universo entero parece, así, contenerse en el instante presente, desde el que el poeta recuerda, y en el sueño edénico de su infancia, de sus años de amor: «Yo sueño un mundo levemente vivo», escribe a continuación Basilio, «donde otro amor oscuro se difunde». Pero la plenitud de ese mundo pasado, recipiente del amor, se ve, como casi siempre en su obra, desmentida por los calificativos antitéticos, que introducen una cuña de negación o una sombra de sospecha. El poeta modera o empequeñece cada uno de los sustantivos transcritos con adjetivos que funcionan a modo de contrapeso, para comunicar la idea de que están perdidos, de que no se han impuesto a la realidad actual: la rosa es «dispersa»; el ardor, «breve»; el paraíso está «dormido»; el mundo, «levemente vivo» —lo cual traza, a su vez, dos aliteraciones, de /b/ y /e/, con el anterior «breve», con el que, además, está semánticamente emparentado—; y el amor es «oscuro», esto es, un amor que se refuta, amor doliente, amor innoble o inaceptado.

Paraíso, pues, perdido, quemado o dormido; también cerrado. En «Caminando entre piedras desposeídas...», el poeta se pregunta por el peregrino

siempre de rodillas ante el humo del sufrimiento,  
a tientas en la rutina de los enigmas descifrados  
entre alusiones, ojerías y reflejos  
que tergiversan su infortunio,  
parados ante el cataclismo de los años  
y la clausura del paraíso.

La imagen del peregrino se corresponde con el *homo viator* y, por lo tanto, con la concepción de la vida como viaje en la tradición clásica, a la que también pertenece la *vita flumen*, la existencia como río, que serpentea por los parajes del mundo hasta desembocar en la muerte. Ese peregrino o

navegante, sumido en el dolor, no ve con claridad, o acaso está ciego: avanza tanteando en un mundo de costumbres conocidas, que le ocultan su desdicha: el transcurso del tiempo y el exilio de la felicidad, pese a la apariencia de éxito que sugieren esas «alusiones, ojeras y reflejos» del tercer verso, cuya falsedad delata la aliterativa rispidez de /χ/ y /r/: «ojeras», «reflejos», «tergiversan». El paraíso del que Dios expulsara a los primeros padres está también cerrado, para siempre, para el poeta. Conviene recordar que, al comentar este fragmento, Emilio Alarcos ha señalado que la poesía de Basilio está «severamente orientada a la nostalgia»<sup>490</sup>, y añade:

El peregrino es el hombre en el curso del tiempo que oxida sin cesar lo que encuentra, después del cierre total del edén antiguo. Eso es lo esencial de su meditación, austera, nunca quejumbrosa: la oxidación (palabra muy suya) de todo lo valioso<sup>491</sup>.

En «Te encontraré tal vez...», el paraíso se define como un espacio inconcreto pero tangible —«Te encontraré tal vez/ en esa esquina del paraíso...»—, frente al cual observamos el vacío de la vida y la falsedad de nuestros sueños. La mentira que Basilio ha asociado con el amor, en el paraíso perdido de su juventud, se transforma ahora en una reviviscencia de incertidumbres y añagazas:

todo se pudre en la trampa del tiempo.  
Solo migajas de mentira,  
la imperceptible hoja, los hechos sin significación.  
Resurgen sombras falseadas,  
engañosos remordimientos de cicatrices adheridas,  
un peso hondo  
de multitud desangelada  
en el horizonte de la ceniza.

La acumulación de términos negativos y de recursos que acentúan la ominosidad, la negrura del significado, es abrumadora: Basilio enuncia la caída y la corrupción, el vacío de la realidad, la mentira y el daño, la privación y la pérdida, la opresión existencial y, en fin, la previsión de la muerte. No es la única vez que Basilio acerca «esquina» y «paraíso». En «He aquí el retorno de lo inasequible...», leemos la siguiente enumeración, seguida por un mandato inequívoco, en el que el poeta, en un chispazo creacionista, imita el lenguaje burocrático de rótulos y notificaciones:

---

<sup>490</sup> Emilio Alarcos Llorach, «Presentación de Basilio Fernández», *op. cit.*, p. 135.

<sup>491</sup> *Ibid.*, p. 136.

Por las esquinas, por el hastío,  
por los eslabones, por los peldaños  
en el oprobio de las jerarquías.  
Se ruega señalar claramente la dirección del paraíso...

## b) El agua estancada

En todas las culturas, el agua es un símbolo multívoco o ambivalente. Juan-Eduardo Cirlot nos recuerda su carácter protomatérico y maternal, pero también su condición de metáfora de la muerte: las aguas son el principio y el fin de todas las cosas terrenales. «La inmersión en las aguas significa el retorno a lo preformal, con su doble sentido de muerte y disolución, pero también de renacimiento y nueva circulación, pues la inmersión multiplica el potencial de la vida», escribe Cirlot<sup>492</sup>. En la tradición cristiana, el simbolismo del bautismo ha recogido esa doble naturaleza, naciente y mortal, de las aguas<sup>493</sup>. En la mitología griega, el agua constituía la frontera del Hades, la morada de los muertos. Cinco ríos trazaban sus límites: Aqueronte (el río de la aflicción), Cocito (el río de las lamentaciones), Flegetonte (el río de fuego), Lete (el río del olvido) y Estigia (el río del odio), y los cinco se unían en el centro del Infierno, formando una enorme ciénaga. Heráclito afirmaba que «el alma, desprendiéndose de las fuentes del fuego vivo y universal, “tendía momentáneamente a transformarse en humedad”»<sup>494</sup>. Para el filósofo griego, la muerte era el agua misma: «Es muerte para las almas convertirse en agua»<sup>495</sup>. El agua se ha percibido siempre como una representación de la existencia humana, transitoria e inaprehensible. En el Barroco, se acentuó el sentido de fugacidad que transmitían las aguas, siempre pasajeras, siempre escapando: como el tiempo, no pueden volver atrás, corriente arriba. Pero también son un elemento de salvación:

Es verdad que el fluir del agua no puede volver a su origen, pero sí puede detenerse en su propio caudal; el helado torrente y los cristales de la fuente devienen eternos. Por primera

---

<sup>492</sup> Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos, op. cit.*, pp. 54-55.

<sup>493</sup> San Juan Crisóstomo ha escrito: «[el agua] representa la muerte y la sepultura, la vida y la resurrección... Cuando hundimos nuestra cabeza en el agua, como en un sepulcro, el hombre viejo resulta inmerso y enterrado enteramente. Cuando salimos del agua, el hombre nuevo aparece súbitamente» (citado en *ibid.*, p. 55).

<sup>494</sup> Citado por Gaston Bachelard, *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, traducción de Ida Vitale, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 91.

<sup>495</sup> *Ibid.*

vez no hay muerte en lo transitorio; quizá sea una forma de reposo en la Nada. *Le mouvement s'arrête et devient un état*, señala Poulet<sup>496</sup>.

La percepción del agua como representación ontológica del hombre —y, en especial, de su condición perecedera, de su finitud— se aviene perfectamente con la inquietud existencial de Basilio, o, dicho con mayor exactitud, con su sentimiento de morir a cada instante, de que la muerte ocupa nuestro mundo cotidiano en forma de recuerdo de lo perdido, o de conciencia del vacío, o de desengaño por las privaciones de la existencia, o de anticipación del fin. Así lo sintetiza Bachelard:

El ser consagrado al agua es un ser en el vértigo. Muere a cada minuto; sin cesar algo de su sustancia se derrumba. La muerte cotidiana no es la muerte exuberante del fuego que atraviesa el cielo con sus flechas; la muerte cotidiana es la muerte del agua. El agua corre siempre, el agua cae siempre, siempre concluye en su muerte horizontal<sup>497</sup>.

Pero la potencia del símbolo se acentúa con su materialización en agua sin curso, en agua estancada: representa entonces una muerte visible, reconocible. Los rasgos semánticos que vinculan a esas aguas y la muerte son la quietud —y la tristeza que se desprende de ella—, la oscuridad que emerge de sus profundidades —o que las rodea— y la putrefacción a que suelen asociarse. El agua quieta también se identifica con el agua durmiente, igual que la muerte se identifica con el sueño. Siguiendo de nuevo a Bachelard, «el agua es el verdadero *soporte* material de la muerte (...), la hidra universal»<sup>498</sup>. Para demostrarlo, el pensador francés invoca ejemplos de Huysmans, Alphonse de Lamartine y, sobre todo, Edgar Allan Poe. Del segundo transcribe un fragmento, según el cual «el agua es el elemento triste. *Super flumina Babylonis sedimus et flevimus*. ¿Por qué? Porque el agua llora con todos»<sup>499</sup>. De Poe hace constar una estrofa de *País de sueño*, paradigmática de las aguas oscuras, silenciosas, dormidas, como reflejo o encarnación de la muerte:

Junto a los lagos que así extienden  
sus aguas solitarias, solitarias y muertas,  
sus aguas tristes, tristes y heladas  
bajo la nieve de los lirios inclinados;

---

<sup>496</sup> Ramón Andrés, «Introducción» a VV. AA., *Tiempo y caída*, op. cit., vol. I, p. 52. La cita consignada se traduce como «El movimiento se detiene y se convierte en un estado».

<sup>497</sup> Gaston Bachelard, *El agua y los sueños*, op. cit., p. 15.

<sup>498</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>499</sup> *Ibid.*, p. 142.

junto a las montañas, cabe el río  
que murmura quedamente, que nunca deja de murmurar;  
junto a las verdes florestas; junto al pantano  
en el que campan el sapo y el lagarto;  
junto a las lúgubres charcas y estanques  
donde viven los demonios necrófagos;  
junto a los lugares más atroces,  
en los rincones más melancólicos,  
encuentra el viajero, horrorizado,  
Reminiscencias del Pasado,  
amortajadas formas que sobrecogen y suspiran  
cuando pasan junto al caminante,  
formas envueltas en blanco de amigos, entregadas hace mucho,  
en agonía, a la Tierra y al Cielo<sup>500</sup>.

Muy cerca de todo ello se encuentran algunos poemas de Dámaso Alonso, entre los que cabe destacar «A un poeta muerto», en el cual se reúnen casi todos los rasgos mortuorios asociados al agua quieta. El silencio del poeta desaparecido «nos envuelve/ como un agua nocturna, ya sin aves,/ como forma sin forma, como un vaho,/ un desasido vaho en luz difusa»<sup>501</sup>. Interesa subrayar en estos endecasílabos la repetición de la preposición «sin», denotativa de carencia o pérdida, que articula, incluso, una paradoja ontológica —«forma sin forma»—, y que sabemos también frecuente en Basilio; y la acumulación de voces que sugieren difuminación e inconsistencia, las mismas que introduce la muerte en los cuerpos —«nocturna», «sin forma», «vaho», «desasido», «difusa»— y cuya tenebrosa labilidad acentúan las /u/ tónicas que recorren el pasaje y el serpenteante polisigma del endecasílabo final: «nocturna», «desasido vaho en luz difusa». En el poema, el agua sigue siendo símbolo de la muerte; en algún verso, esa simbología se deshace en una afirmación inequívoca, que incorpora la idea de que la muerte habita en nosotros, de la muerte viva: «El agua del espejo, más helada,/ nos dice la verdad: somos los muertos»<sup>502</sup>. El llanto del poema de Lamartine al que se ha referido Bachelard asoma también en otro trecho del poema de Dámaso, en el que se amontonan las connotaciones oscuras: «en lo hondo,/ macizas sombras atenazan llanto:/ agua, triste de noche. La

---

<sup>500</sup> Sigo el texto original de Edgar Allan Poe, *Poesía completa*, Barcelona, Ediciones 29, 1989, pp. 120 y 122. La traducción es mía.

<sup>501</sup> Dámaso Alonso, *Poesía y otros textos literarios*, *op. cit.*, p. 233.

<sup>502</sup> *Ibid.*, p. 234.

llanura/ es un lago de sombra y vaticinio»<sup>503</sup>. La identificación múltiple entre muerte, sueño, agua y noche se advierte con claridad en la primera estrofa de la tercera parte de la composición:

Morir es aspirar una flor nueva,  
un aroma que es sueño y nos invade  
como un agua densísima. La Noche  
acoge dulcemente a los vencidos<sup>504</sup>.

Idéntica conjunción de estos cuatro elementos se produce en «Viaje», al que se añade la tradicional imagen del río que se dirige al mar:

La noche yace dormida,  
negra puente berroqueña,  
entre la muerte y la vida  
sobre el agua que se sueña.

Y el agua, sueño ligero,  
lame las piedras del puente<sup>505</sup>.

Cabe mencionar también la rotunda asociación entre agua y muerte en «En el día de los difuntos», de *Hijos de la ira*. Las alusiones —de inspiración onírica— a lo que está bajo tierra, como los cadáveres sepultados, y a la oscuridad que los rodea, son constantes:

Ah, nosotros somos un horror de salas interiores en cavernas sin fin,  
una agonía de enterrados que se despiertan a la media noche,  
un fluir subterráneo, una pesadilla de agua negra por entre minas de carbón,  
de triste agua, surcada por las más tórpidas lampreas,  
nosotros somos un vaho de muerte...<sup>506</sup>

Además de los ejemplos citados en la obra de Dámaso Alonso, hay que señalar los poemas «Los estanques nocturnos», de Vicente Huidobro, perteneciente a la sección «El libro de la noche.

---

<sup>503</sup> *Ibid.*, p. 238.

<sup>504</sup> *Ibid.*, p. 240.

<sup>505</sup> *Ibid.*, p. 590. El poema acaba así: «Que tengo un lento soñar,/ viento, en el río, a la aurora./ (...) Y se huye, contigo, ahora,/ viento que vas hacia el mar».

<sup>506</sup> *Ibid.*, p. 260.



Los estanques nocturnos», de *Las pagodas ocultas*, publicado en 1914, y «¿?», de Juan Larrea, publicado en el nº 21 de *Grecia*, de 10 de julio de 1919, con el seudónimo de Aurelio Tristán, muy probablemente conocidos por Basilio. En el primero, en prosa, leemos una visión canónica del motivo, con las aguas oscuras, dormidas, casi muertas: «Estanques nocturnos, aguas negras, aguas dormidas y como reconcentradas en sí mismas, mi corazón os ama (...). Aguas de la noche, todo lo que se refleja en vosotras toma un aire de ensueño (...) aguas negras ensimismadas en la propia contemplación...»<sup>507</sup>. Por su parte, «¿?» se inicia con este endecasílabo: «Los cuervos beben tinta en los estanques». Luego, el dístico que compone la sexta estrofa dice así: «¿En qué nocturnos estanques/ beberán nuestros telescopios?»<sup>508</sup>. El poema se reviste de negrura, símbolo secular de la muerte: además de los cuervos, la tinta y los estanques nocturnos, Larrea trae también a los versos hormigas, sombras, tinteros y moscas. Sin embargo, el poeta bilbaíno sabe trazar en la composición un sostenido combate cromático, y comparecen también arcoiris, trigos, estucos y polvos de arroz.

En la poesía de Basilio ya hemos comprobado el uso de este tópico: el «agua en decadencia» de «Aura»; el «agua madura» de «Tránsito»; el «agua estancada ardiendo» de «Este vivir huyendo»; el «agua estancada/ corrompida en el remanso del viejo error» de «Dulce presa...», donde se habla también de «agua turbia»; y las «aguas remansadas» de «Persevera en tus dalías, claro otoño...».

Se pueden mencionar otros, igualmente significativos. «Insomnio» empieza con este verso: «Insomnio, aguas desfallecidas», que vincula explícitamente el sueño y el agua, o, mejor dicho, el sueño y el agua que corre, el agua viva. La que carece de fuerza se asocia con la vida falta de sueño, con la vida aprisionada por la torturante lucidez de lo que nunca descansa.

En «Elegía», el poeta recuerda «aquellas aguas grises» que, junto con el «tardío florecer de las tierras aradas», constituían «simulacros de amor». De hecho, todo el poema es una sucesión de símbolos de la caída y la destrucción, teñidos por el tópico barroco del *contemptus mundi*, el desprecio de las vanidades y glorias mundanas: la nieve, el «viento estéril» y las «banderas abatidas» de la primera estrofa; la acumulación de «noche, noche para siempre», subrayada por la geminación —un recurso que también se aplica luego a «todo fue inútil, inútil—, de la segunda; el fusil que apunta a los ojos y los árboles tronchados de la cuarta; y la neblina y las humaredas de las dos últimas.

---

<sup>507</sup> Vicente Huidobro, *Obra poética*, op. cit., p. 287.

<sup>508</sup> Juan Larrea, *Versión celeste*, op. cit., p. 329.

Las alusiones al remanso de las aguas vuelven a aparecer en «Este celado impulso». Estancadas, inmóviles, se insertan en un conjunto transido de melancolía y desesperación:

Inútilmente grito a través de la duda,  
corro en galope ciego a la espera del alba  
y todo es ruina cálida, orla estéril,  
de unas hojas que caen  
a estanques de aguas quietas,  
absortas en la perfección de su sosiego.

Muchos de los conceptos aquí desplegados han sido mencionados ya en «Elegía»: la inutilidad, la esterilidad, la caída, la quietud mortal de las aguas. Otro de los motivos habituales en Basilio se añade a esta escena, para subrayar su exangüedad y su tristeza: las «hojas que caen», una imagen otoñal que se corresponde, en un sentido amplio, con los «árboles tronchados» de «Elegía», cuyas hojas también caen, y que dibujan una misma imagen de florecimiento extinto, de vida acabada. El «todo fue inútil» del poema de *Solitude, optional april*, se transforma ahora en «todo es ruina», otra forma de afirmar el carácter absoluto del desastre. No es ahora la geminación, sino la aliteración, la que repuja el verso: «y todo es ruina cálida, orla estéril» incorpora un delicado encadenamiento de fonemas líquidos y vibrantes —/l/ y /r/— que da al alejandrino un extraño trémolo, a la vez sanguíneo y funeral: «ruina cálida, orla estéril». A esta aliteración sigue otra, cuya sibilancia remeda el ceniciento planear de la hojarasca y la fresca mortecina del agua: «unas hojas que caen/ a estanques de aguas quietas,/ absortas en la perfección de su sosiego». A la encendida protesta del poeta, a su estremecido esfuerzo por encontrar el camino que le conduzca a la felicidad —grita y cabalga, ansioso por que el tiempo le revele un destino luminoso—, se le opone la realidad desmoronada del mundo: las ruinas, lo único que queda del tiempo, y exaltación de la nada, en palabras de Walter Benjamin<sup>509</sup>. Hay que recordar que

las ruinas (...) muestran una superposición de tiempos, una tensión entre lo horrible y lo bello, la paradoja que permite comprobar cómo lo artificial se ha asimilado a lo natural. Son el decorado para representar un conflicto. *Ruina* en latín significa «caída», y también «estrago», «derrota»<sup>510</sup>.

---

<sup>509</sup> Citado por Ramón Andrés en «Introducción» a VV. AA., *Tiempo y caída*, *op. cit.*, vol. I, p. 49.

<sup>510</sup> *Ibid.*, p. 50. Por ello constituyen uno de los motivos recurrentes de las literaturas romántica y barroca, como acredita el poema «Recuerdo de los templarios», de Enrique Gil y Carrasco, tan admirado por Basilio.

Esta paradoja, que tan bien transmite la idea de conflicto existencial, se manifiesta asimismo en la constante unión de términos que afirman y que desmienten, de sintagmas positivos y negativos, de adjetivos y sustantivos antitéticos: el grito, categórico, se produce «a través de la duda», y resulta inútil; el galope, igualmente rotundo, manifestación de la libertad individual, es «ciego», sin dirección ni sentido; la ruina, prueba de la frialdad con la que el tiempo destruye lo existente, es «cálida»; la orla, adorno que presenta aquí connotaciones de aura, es «estéril»; las aguas, en fin, representación de la muerte, se nos muestran pacíficas y en armonía, «absortas en la perfección de su sosiego».

En «Persevera en tus dalias, claro otoño...» se mencionan las «aguas remansadas». El motivo aparece aquí rodeado por otros que suelen acompañarlo, identificados en los ejemplos de este epígrafe. En su primera estrofa, el poeta apostrofa al otoño para que dé «a ese toque tardío/ otra cálida luz». Lo «tardío», que menudea en Basilio, constituye una constatación más del paso del tiempo y otra queja por ese transcurso, por el distancia entre la realidad y el deseo. En la segunda estrofa, afirma: «las cosas son tan leves/ que están hechas de humo», lo que podría considerarse una paráfrasis o desarrollo de un axioma tan propio de la poesía basiliana —en la que nada tiene consistencia, salvo el desesperado fluir del tiempo y la desesperada perduración de un pasado no vivido— como «todo es humo». En la tercera, leemos: «árboles mensajeros/ se extenuan a mi lado/ como candelas sumergidas»: los árboles extenuados recuerdan a los «árboles tronchados» de «Elegía» y sus hojas perecederas, y la incansable *concordia oppositorum* de Basilio se evidencia con las paradojas del arraigamiento y la movilidad —«árboles mensajeros»— y de la luz que sobrevive en el agua —«candelas sumergidas»—, que se han insinuado ya en las «candelas invisibles» de «Viento de nobles lunas...». Por último, en la estrofa final, la caída se enseñoorea del poema: la fatiga se identifica con la lluvia y «cae correctamente/ sobre la carne fútil», con una nueva aliteración, de la oclusiva /k/, que traduce, con su oscuridad velar, el impacto de esa caída: «cae correctamente/ sobre la carne fútil».

Esta agua refrenada, símbolo de la putrefacción y la muerte, recibe otros calificativos que insisten en su carácter intransitivo y mórbido. En «Ordenar el caos de los objetos usados...», Basilio recurre a una noción que ya ha empleado en varios poemas al describir el entorno de las aguas estancadas, y habla de «agua inútil»: «Ámbitos espaciosos/ en jardines resquebrajados por un agua inútil». Basilio parece referirse a las fuentes o canalizaciones de los jardines urbanos —en la misma enumeración alude luego a «ventanas» y «balcones»—; se trata, pues, de un agua que no corre ni fecunda, que no riega ni alumbrá: de agua inútil, en efecto; de vida inútil. Y su inutilidad adquiere un matiz de violencia al implicar el resquebrajamiento de aquello por lo que circula: los «jardines

resquebrajados», con esa aliteración de /χ/ que reproduce el sonido de la fractura, son fruto de una existencia absurda e infructuosa; el cristal de la vida se parte si nada verdadero arraiga en su azogue.

El «agua inútil» vuelve a aparecer en «Desenmascarado, sumergido...», aunque no como parte del poema, sino del epígrafe que lo encabeza: *¿Un mar sin su virtud de mar, un agua inútil sin mar, un mar perdido, un mar de olvido y de pasado, un negro mar de nada, de acumulada, trastornada nada? El fragmento pertenece al poema «Mar, nada», del libro *Diario de poeta y mar* (1916), incluido en *Leyenda*, de Juan Ramón Jiménez<sup>511</sup>. Su apropiación por parte de Basilio obedece al hecho de que permite una intensa lectura existencial, que es la que gobierna la génesis y formalización de su poesía. La machacona repetición de «nada» —en forma incluso de calambur, con ese «trastornada nada» que remata el pasaje—, junto con el despliegue de motivos y recursos que vertebran su quehacer —el uso de la preposición «sin», reveladora de la negación y la pérdida del ser; la invocación de la inutilidad, el extravío, el olvido, el pasado, la negrura y el trastorno, tan característicos de su cosmovisión; la articulación enumerativa del pasaje y la repetición opresiva de sus elementos, que se proyecta no solo en la sintaxis, con anáforas y geminaciones, sino también en la música, mediante el entrecruzamiento de similitudines, y que reproduce el agobio martilleante de la realidad y de las propias obsesiones—, acreditan la influencia de Juan Ramón en la poesía de Basilio<sup>512</sup>.*

No es este el único homenaje que rinde Basilio a otros poetas en «Desenmascarado, sumergido...». Al final de la tercera estrofa, escribe: «...vidas calcinadas/ en la balumba de las calamidades/ escondidas en los cementerios marinos», cuyo último verso incorpora, obviamente, el título de *El cementerio marino*, el célebre poema de Paul Valéry, publicado en 1920. *El cementerio marino*

---

<sup>511</sup> Juan Ramón Jiménez, *Leyenda: 1896-1956*, edición de Antonio Sánchez Romeralo, Madrid, Cupsa, 1978, p. 406-407. La transcripción del fragmento en el poema de Basilio incluye varios errores: omite «su» en el primer verso y la coma tras «perdido», y se dispone versalmente, cuando el poema de Juan Ramón es en prosa. «Mar, nada» dice así: «Los nubarrones tristes le dan sombras al mar./ El agua, manchada férreamente, parece un duro campo llano de minas agotadas (en no sé qué arruinamiento de fluyentes escorias, de líquidas ruinas).// ¡Qué subir y caer, qué barajeo, qué quita y pon de oscuros planos desolados!// ¿Un mar sin su virtud de mar, un agua inútil sin mar, un mar perdido, un mar de olvido y de pasado, un negro mar de nada, de acumulada, trastornada nada? ¡Nada! (La palabra, aquí, encuentra hoy, para mí, su sitio, en catástrofe yerta, como un cadáver de palabra que se tendiera en su sepulcro natural).// ¡Nada y mar!».

<sup>512</sup> Ignoramos si la forma «incorregible» que aparece en «Limbo» constituye otro homenaje al autor de *Espacio* o es simplemente una errata, aunque nos inclinamos por lo segundo. Emiliano Fernández no se pronuncia al respecto, y se limita a señalar que ha «mantenido la palabra “incorregibles” (sic) con esa peculiar ortografía con que aparece en uno de sus primeros poemas» [«Introducción», en Basilio Fernández, *Poemas (1927-1987)*, *op. cit.*, p. 23]. Teniendo en cuenta la imprecisión ortográfica habitual de Basilio, y que no demuestra en su obra posterior ninguna tendencia juanramoniana a sustituir las g por j, interpreto esta ortografía, no como «peculiar», sino como errónea.

supone una singular elegía —el poema se desarrolla en el cementerio costero de Sète, localidad natal de Valéry— y una incisiva reflexión metafísica sobre la inserción del yo en el tiempo, o, lo que es lo mismo, de la conciencia en la eternidad. No es extraño, pues, que atrajera a Basilio, el motivo principal de cuya poesía es también la deriva del ser en el tiempo, y su alejamiento de cuanto habría podido redimirlo de su caducidad y acercarlo a la inmortalidad. En la estrofa XV de *El cementerio marino* recurre Valéry al tópico del *ubi sunt*, que ya sabemos frecuente en Basilio: «¿Dónde estarán las frases familiares,/ El arte personal, las almas únicas?»<sup>513</sup>. Resulta interesante observar cómo el autor de *Monsieur Teste* practica una paronomasia y una paradoja también empleadas por Basilio. En la estrofa XIX, escribe: «No es para los durmientes bajo losas/ El roedor gusano irrefutable,/ Que no me deja a mí. De vida vive»<sup>514</sup>. La muerte está, pues, en la vida: se alimenta de ella, la empuja hacia su culminación, lo que resulta coherente con el sentimiento existencial de los barrocos —«no se ha de decir que murió ahora, sino que acabó de morir, cuando no es otro el vivir que un ir cada día muriendo»<sup>515</sup>, sostuvo Gracián— y del existencialismo moderno —como hemos visto, Sartre habla de la muerte como «el fenómeno último de la vida, vida todavía»<sup>516</sup>, y del gusano que el hombre lleva en sí: la nada—. Algo que también comparte Basilio: al tratar del *ubi sunt*, lo hemos visto preguntar en «Alto Torío», I: «¿Dónde estás, vida viva?», contraponiendo la existencia feliz de su juventud, la «vida viva», a la vida muerta de su presente envejecido y huero. En «Desenmascarado, sumergido...», se describe inmerso «en un sólido mar inútil,/ azotado de espuma o embaucado de gloria». Su alma pena, pues, en la espesura y la inutilidad, en la hiperbólica violencia de lo superficial y la mentira de los oropeles sociales. Frente a *la mer toujours recommencée* de Valéry y sus ondulaciones respiratorias, el mar de Basilio significa las ataduras de un presente sin salida, el peso de una cotidianidad falaz. Sin embargo, ambos océanos acogen los movimientos espirituales de los poetas y su búsqueda de la plenitud. En la segunda estrofa, escribe Basilio:

Tengo que partir lejos de esta costa  
de grietas simbólicas o falsas,  
lejos hacia alta mar  
sin bandera ni sílabas del desorden.  
Aquí el verde sucio de los torsos muertos

<sup>513</sup> Paul Valéry, *El cementerio marino*, *op. cit.*, p. 55.

<sup>514</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>515</sup> Baltasar Gracián, *El crítico*, III, *En el invierno de la vejez, crisis undécima (La suegra de la vida)*, edición de Francisco Lamberto (1657), incluida en *El crítico*, edición de M. Romera-Navarro, Philadelphia, Pennsylvania University Press, 1940, p. 337.

<sup>516</sup> Jean-Paul Sartre, *El ser y la nada. Ensayo de ontología fenomenológica*, *op. cit.*, p. 555.

hace olvidar la fuga del sol entre las olas.

La costa ante sus ojos —el mundo visible— se caracteriza por su inconsistencia y su falsedad. La alta mar, en cambio, simboliza la liberación y la verdad. A ella debe dirigirse, exento de cuanto lo ata a su ahora mendaz: la bandera, que representa la vida común, definida por las convenciones sociales, y las «sílabas del desorden», una alusión metonímica a su propia poesía, invadida por el caos, con la que intenta paliar su sed de felicidad. La presencia de los desaparecidos es cegadora, y le impide regocijarse con la belleza posible o encontrar el camino al olvido.

En la tercera estrofa, Basilio confirma su ansia por escapar de un presente lacerante:

Tengo que evadirme de estos lineamentos,  
de este dolor portátil que me lleva sin brújula  
a un azar de cielo sostenido por buenos modales  
o por sentimientos a ratos inadvertidos  
como ramas caducas o grafismos de tumbas  
de infierno suburbano  
que incluye secuencias de vidas calcinadas  
en la balumba de las calamidades  
escondidas en los cementerios marinos.

Los términos utilizados por Valéry, o inspirados en la simbología marina, continúan aquí: «cielo» —que el francés convierte en restallante *midi*: mediodía—, «brújula», «tumbas». El pasaje, pese a su largo encabalgamiento, y, por lo tanto, a su sinuosidad, describe una parábola exacta: la constancia del dolor individual —ese que el hombre porta consigo—, la inevitabilidad de sus perfiles singulares, de su cuerpo físico y su yo reconocible —«lineamentos»— y el desorden de una vida —«sin brújula»— solo encauzada por las convenciones sociales, desembocan en una apoteosis de la muerte: las «ramas caducas» expresan la decadencia de todo y los «grafismos de las tumbas», además de constituir una referencia mortuoria explícita, establecen un sutil paralelismo con aquellas «sílabas» del principio del poema: son también escritura, signos que desplegamos para huir de la fatalidad, pero que desaparecen con nosotros. Los últimos versos acumulan alusiones a la muerte y a la vida de ultratumba: el «infierno suburbano», que insiste, gracias al prefijo del adjetivo, en lo abismal del referente; las «vidas calcinadas», que aluden a la cal como material de sepultura, que abrasaba los cuerpos y evitaba las epidemias; y las «calamidades/ escondidas en los cementerios», que no pueden ser sino las vidas segadas, los cadáveres descompuestos, las esperanzas y alegrías definitivamente

enterradas en los sepulcros. El sintagma, en fin, resuena como un redoble fúnebre, con su tropel de consonantes oclusivas y líquidas, entrelazadas con las vocales abiertas, sobre todo /a/: «vidas calcinadas/ en la balumba de las calamidades/ escondidas...».

Por último, en «El triunfador muestra su vida desmoronada...», Basilio cita al «agua dócil»:

Vivimos de la nostalgia de las repeticiones  
bajo un refluo de alegorías  
donde la luz lleva, a veces, un hueco de olvido,  
un reverso de retrasada pureza  
para el agua dócil de otros cauces...

Los elementos hídricos abundan: «reflujo», «agua», «cauces». El fluir lineal y fugitivo del tiempo convive con las melancólicas recurrencias de la memoria, que lo contrapuntean de «repeticiones» y «alegorías», como guijarros que entorpecieran el curso de la corriente. Unas repeticiones que no son solo una mención abstracta, sino una realidad material: «repeticiones», «reflujo», «reverso», «retrasada», «pureza». La pugna entre el pasado y el presente, entre lo recordado y lo inexistente, se plasma en las antítesis constantes: la vida se nutre de la nostalgia; las alegorías, urdidas con imágenes amadas, constituyen un refluo, esto es, un movimiento de descenso, una retroacción; la luz, símbolo de vigor y bondad, transporta olvido, cuya negatividad se subraya mediante su identificación con un hueco, metáfora de la nada; la pureza se califica de «retrasada» y de opuesta; el agua, fuente de vida, es «dócil», es decir, quieta, sombría, muerta; los cauces son otros.

### c) El río

Ya hemos visto, al hablar del *ubi sunt*, el carácter ambiguo o bifaz del agua, que representa lo primigenio o naciente, pero también lo condenado irremisiblemente a pasar y desaparecer. Juan-Eduardo Cirlot sintetiza bien esta condición jánica —vital y mortal— de la simbología hídrica:

el agua es el elemento que mejor aparece como transitorio, entre el fuego y el aire, de un lado —etéreos—, y la solidez de la tierra. Por analogía, mediador entre la vida y la muerte, en la

doble corriente positiva y negativa, de creación y destrucción. Los mitos de Caronte y de Ofelia simbolizan el último viaje. ¿No fue la muerte el primer navegante?<sup>517</sup>.

El motivo del agua se ramifica, entre otros, en el tópico del agua estancada, símbolo de la muerte, y en el del agua fluyente, materializada en el río. Cirlot resume asimismo la pluralidad significativa del río:

[El río] es un símbolo ambivalente, por corresponder a la fuerza creadora de la naturaleza y del tiempo. De un lado, simboliza la fertilidad y el progresivo riego de la tierra; de otro, el transcurso irreversible y, en consecuencia, el abandono y el olvido<sup>518</sup>.

En la historia de la literatura, el río aparece como una metáfora de la vida humana, que nace en una fuente lejana, atraviesa los paisajes del mundo durante un periodo de tiempo determinado — siendo, también, representación de ese tiempo— y desemboca en la muerte, donde se extingue el ser individual. La primera manifestación cuajada de esta concepción del río como flujo existencial, que ha condicionado su tratamiento por parte de casi toda la poesía de Occidente, la proporciona Heráclito de Éfeso y su célebre aforismo *πάντα ρεῖ*, «todo fluye», que refleja la pluralidad móvil del mundo, esto es, la inestabilidad de todo. Bajo esta sintética afirmación se esconde, no obstante, el germen de un complejo pensamiento existencial, que se proyecta a lo largo de los siglos y que, en último término, alcanza a Basilio Fernández. Ha escrito José María Valverde:

[Heráclito] acentúa lo fugitivo y fluyente del mundo: «todo corre», «no puedes entrar dos veces en el mismo río, porque otras aguas fluyen hacia ti». Pero, en el fondo, eso implica una ambigüedad del ser nuestro y del mundo: «Entramos y no entramos en el mismo río: somos y no somos». Empieza aquí el rico juego dialéctico del mejor pensamiento filosófico: la necesidad de articular, de algún modo, el sí y el no, el ser y el no ser, para explicar la realidad<sup>519</sup>.

---

<sup>517</sup> Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, *op. cit.*, p. 55. También Bachelard ha subrayado el carácter transitorio, intermedio, del agua: «El agua es realmente el elemento transitorio. Es la metamorfosis ontológica esencial entre el fuego y la tierra» (*El agua y los sueños*, *op. cit.*, p. 15).

<sup>518</sup> Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, *op. cit.*, p. 389.

<sup>519</sup> José M<sup>a</sup> Valverde, *Vida y muerte de las ideas*, *op. cit.*, p. 20. Hay que recordar que, para Heráclito, la realidad resulta de una oposición dinámica de fuerzas en el interior de las cosas, que constituye el principio o ley natural del universo: al cosmos lo anima un fuego central, que lo zarandea y disgrega todo; la guerra —*polemós*— es el origen de todas las cosas; el mundo es una equilibrada discordia de fuerzas contrarias. El orden proviene del cambio: lo real no se fundamenta en



El río como metáfora de la vida asoma —aunque, obviamente, con muy distintas pretensiones doctrinales— en el Viejo Testamento: «Todos los ríos entran en el mar, y el mar no rebosa: van los ríos a desaguar en el lugar de donde salieron, para volver a correr de nuevo» (Eclesiastés, 1, 7)<sup>520</sup>; una formulación paradójica que revela la fugacidad de la existencia y la eternidad de las leyes divinas. El motivo de la *vita flumen* se incorpora con pujanza a la literatura medieval y renacentista. El soneto CLXXX de Petrarca concede al Po la capacidad de arrastrar el cuerpo del poeta de uno a otro extremo del tiempo y el espacio, esto es, desde el nacimiento hasta la muerte, pero no la de arrebatar a su alma el amor que siente por Laura<sup>521</sup>. Su mejor formulación poética en la literatura española acaso sean, de nuevo, las *Coplas a la muerte de su padre*, de Jorge Manrique, cuyos conocidos versos dicen así:

Nuestras vidas son los ríos  
que van a dar en el mar  
que es el morir;  
allí van los señoríos  
derechos a se acabar  
y consumir;  
allí los ríos caudales,  
allí los otros, medianos  
y más chicos,  
allegados son iguales,  
los que biven por sus manos  
y los ricos<sup>522</sup>.

Resuena en ellos la noción de la muerte igualadora, propia de las danzas de la muerte medievales. Pero Salinas subraya, ante todo, el hallazgo genial de Manrique,

---

una instancia pasiva e inamovible, en un suelo primigenio que cimente al ser, sino en la transformación constante, en el dinamismo de lo múltiple.

<sup>520</sup> *Sagrada Biblia, op. cit.*, p. 777.

<sup>521</sup> El poema dice así: «Po, bien puedes llevarte mi envoltura/ con tu fuerte corriente apresurada,/ pero al alma que dentro está encerrada/ la tuya ni otra fuerza no la apura;/ (...) Rey de los otros y soberbio río/ que al sol encuentras cuando nace el día/ y en el poniente dejas al sol mío, // sobre tu cuerno va la carne mía...» (Francesco Petrarca, *Cancionero*, edición y traducción de Ángel Crespo, Barcelona, Bruguera, 1983, p. 238).

<sup>522</sup> Jorge Manrique, *Cancionero y coplas a la muerte de su padre, op. cit.*, p. 117.

la metáfora del río, de algo cuya vida consiste también en su curso, en correr hacia su fin, para conducirnos a la idea poética del acabamiento final. Vida humana, tiempo, agua, corren coincidentes hacia un mismo término: es espacio sin límites del mar verdadero o de ese inmenso mar de los muertos, de todos los muertos que nos han precedido<sup>523</sup>.

También Garcilaso de la Vega recurre al motivo del río, aunque desprovisto de sus aristas funerales; en su poesía se revela más próximo al *locus amoenus*, a un sentimiento arcádico del paisaje, que opera a modo de correlato objetivo de sus efusiones eróticas o de sus tribulaciones espirituales, como en esta canción III, escrita durante el destierro del poeta en Ratisbona:

Con un manso rüido  
d'agua corriente y clara  
cerca el Danubio una isla que pudiera  
ser lugar escogido  
para que descansara  
quien, como estó yo agora, no estuviera...<sup>524</sup>

Curiosamente, también Basilio utiliza el sintagma «manso ruido» en un poema. Aunque podría tratarse de una coincidencia, ya hemos comprobado en varias ocasiones la influencia de Garcilaso en su poesía; nos inclinamos a creer, pues, que el eco de la canción de Garcilaso alcanzó a estos versos de «Cénit-nadir»:

El que por el agujero de la llave  
adivina el vaivén de la humanidad ciega  
puede cantar el manso ruido de las hojas  
y la ternura de las antípodas que caen a lo oscuro...

En la cultura barroca, el río refleja, mejor que ninguna otra cosa, la condición esencialmente mudable de la realidad y la fugacidad de la existencia humana. El río se compone de agua, paradigma de la metamorfosis, y esa agua corre hacia el vacío: hacia el mar, «un lugar donde lo inestable vive su apoteosis. El agua ya no es un curso entre márgenes, sino la infinidad misma, como si el tiempo

---

<sup>523</sup> Pedro Salinas, *Jorge Manrique, o tradición y originalidad*, op. cit., p. 106.

<sup>524</sup> Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas*, op. cit., p. 83. La estrofa V dice así: «Danubio, río divino,/ que por fieras naciones/ vas con tus claras ondas discurriendo,/ pues no hay otro camino/ por donde mis razones/ vayan fuera d'aquí sino corriendo/ por tus aguas y siendo/ en ellas anegadas...» (*ibid.*, p. 85).

hubiera roto la esfera del reloj, para perderse en lo atemporal»<sup>525</sup>. Quevedo reitera la metáfora de la vida como río que desemboca en el mar de la muerte en su salmo XVIII, cuyo segundo cuarteto acumula referencias oscuras, como tan a menudo hace también Basilio:

Antes que sepa andar el pie, se mueve  
camino de la muerte, donde envió  
mi vida oscura: pobre y turbio río  
que negro mar con altas ondas bebe<sup>526</sup>.

En la literatura moderna en español, el río está presente en numerosos poetas. Antonio Machado ha cultivado notablemente la simbología del agua —multiplicada en el río, la fuente y el mar— en su obra<sup>527</sup>. El río como metáfora de la vida aparece, entre otros, en un poema de «Canciones»: «la vida hoy tiene el ritmo de los ríos»<sup>528</sup>; en «Elegía de un madrigal»: «el alma mía era,/ bajo el azul monótono, un ancho y terso río»<sup>529</sup>; o en el soneto «¿Empañé tu memoria? ¡Cuántas veces!...»: «la vida baja como un ancho río»<sup>530</sup>. El destino de ese río vital es, igual que en Manrique, el mar, es decir, la muerte, como se desprende del ya citado «Morir... ¿Caer como gota/ de mar en el mar inmenso?»<sup>531</sup> y de sus famosos versos, también pertenecientes a «Proverbios y cantares», en los que afirma, con un nihilismo radical, que la realidad es nada, y que nada queda ni tiene importancia: «Caminante, no hay camino,/ sino estelas en la mar»<sup>532</sup>. No obstante, el poema en que mejor se refleja esta identificación alma-vida-río y su desembocadura en el océano de la muerte, así como la tristeza que suscita el agua con su oscuro pasar, es el XIII de *Soledades*, donde leemos:

Yo caminaba cansado,  
sintiendo la vieja angustia que hace el corazón pesado.

---

<sup>525</sup> Ramón Andrés, «Introducción» a VV. AA., *Tiempo y caída*, op. cit., vol I, p. 54.

<sup>526</sup> Francisco de Quevedo, *Poemas escogidos*, edición de José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 19, p. 72. Para un análisis exhaustivo del empleo del tópico fluvial en los poemas de amor de Quevedo, véase María Banura, «El motivo del río en la poesía amorosa de Francisco de Quevedo», en Teresa Herráiz de Tresca y Sofía Carrizo Rueda (eds.), *La imagen del amor en la literatura española del Siglo de Oro*, Buenos Aires, Pontificia Universidad Católica de Argentina, 1986, pp. 45-51.

<sup>527</sup> Un extenso y sugerente estudio sobre este aspecto de la simbología machadiana se encuentra en Domingo Ynduráin, *Ideas recurrentes en Antonio Machado*, Madrid, Turner, 1975, pp. 159-212.

<sup>528</sup> Antonio Machado, *Poesías completas*, op. cit., p. 104.

<sup>529</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>530</sup> *Ibid.*, p. 301.

<sup>531</sup> *Ibid.*, p. 227.

<sup>532</sup> *Ibid.*, p. 223.

El agua en sombra pasaba tan melancólicamente,  
bajo los arcos del puente,  
como si al pasar dijera:  
«Apenas desamarrada  
la pobre barca, viajero, del árbol de la ribera,  
se canta: no somos nada.  
Donde acaba el pobre río la inmensa mar nos espera».  
Bajo los ojos del puente pasaba el agua sombría.  
(Yo pensaba: ¡el alma mía!)<sup>533</sup>

Por su parte, Vicente Huidobro alude al río, en forma de caligrama, en «Paisaje», perteneciente a *Horizon carré*: «el río que corre no lleva peces»<sup>534</sup>. En ese mismo poemario incluye otra composición que lo describe, «Río». Ahí arrastra canciones y ve al sol pasar de una a otra ribera «sin arrancar las hojas»<sup>535</sup>. En *Poemas árticos* incluye «Exprés», donde, tras nuevos juegos tipográficos, resulta patente la identificación metafórica del río y la vida: «Pasan los ríos bajo las barcas/ La vida ha de pasar»<sup>536</sup>; y «Ruta», en el que vuelve a acreditar sus perfiles existenciales: «Bajo los puentes/ el río muere de trecho en trecho»<sup>537</sup>. En *Altazor*, el uso simbólico del río es también frecuente: «Las miradas serán ríos/ Y los ríos heridas en las piernas del vacío», escribe en el canto III<sup>538</sup>.

Gerardo Diego articula en torno al motivo del río el poema «La carta», de *Biografía incompleta*, escrito en 1949. Pese a su tono jocoso y a su densidad metafórica, deudores de la estética creacionista, la anáfora y la poliptoton del verbo «pasar», junto con la abundancia de términos cronológicos —«noche», «hoy», «mañana»— y espaciales —«a derecha e izquierda»—, revelan que ese juego tiene mucho que ver con la opresión temporal, con la percepción de que lo fugitivo nos rodea, de que el tiempo es una presencia ineludible y, a la vez, elusiva. Las dos últimas estrofas incorporan arañazos de dolor y un epifonema de consonante impacto existencial:

Pasó el río repartiendo vínculos  
Pasó y ya no pasa hasta esta noche  
(...)

---

<sup>533</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>534</sup> Vicente Huidobro, *Obra poética, op. cit.*, p. 454.

<sup>535</sup> *Ibid.*, p. 471.

<sup>536</sup> *Ibid.*, p. 534.

<sup>537</sup> *Ibid.*, p. 544.

<sup>538</sup> *Ibid.*, p. 765.

Pero el río que pasa  
a derecha e izquierda bendiciendo  
el río que al cartero  
le roba un fajo de vicisitudes  
es el río de hoy por la mañana  
(...)

Y en mi pecho se abre una herida  
(...)

En su fondo al través de la sangre transparente  
yace una carta muerta de repente<sup>539</sup>

Muchos otros poemas de Diego incorporan la simbología fluvial como alegoría de la vida y la muerte. Destacan las referencias al río en «Desenlace», de *Fábula de Equis y Zeda*, cuyos endecasílabos iniciales dicen así:

Todo es pendiente que al patín convida  
Por el plano inclinado de elegancia  
resbala de piel el río pierna unida  
Y la vida entre un margen de constancia  
y otro de arena gris madura corre  
atando un nudo en torno a cada torre<sup>540</sup>

Más adelante, en la octava estrofa, Gerardo remacha esas imágenes aurales y funestas:

Quién sabrá río erguido que patinas  
juntos los pies unidas tus dos alas  
quién adivinará cuándo te inclinas  
si aquí en mi pecho —ay— la recta embalas<sup>541</sup>

---

<sup>539</sup> Gerardo Diego, *Obras completas*, II, p. 847.

<sup>540</sup> *Ibid.*, I, p. 399.

<sup>541</sup> *Ibid.*, p. 400.

Vemos cómo la vida se identifica con el río, que resbala por «un plano inclinado», que patina por la pendiente de todo. La existencia está constreñida por dos límites: la finitud —lejos ya del sueño del vuelo libre, del éxtasis joven interminable—, representada por la constancia, y la «arena gris madura», esto es, la rutina, la falta de brillo y novedad, la pérdida de la juventud. En el segundo fragmento transcrito, como señala Carlos Peinado Elliot, «el río aparece personificado, de manera que se une explícitamente al eje vertical y a la altura, así que el contraste con la caída y la velocidad de la carrera horizontal hacia el fin resulta más poderoso»<sup>542</sup>. El fluir del río, símbolo del paso inexorable del tiempo, se refuerza después con la presencia constante de elementos acuáticos: «regadío consumado», «espuma», «peces», los círculos del agua, el barco que zarpa o, en un nuevo guiño a la tradición literaria, las lágrimas («sollozo sin pistola abandonado») y el espejo.

La vida y todo cuanto supone —el tiempo, el ser, el espíritu— es un río, también, en otros poemas: «arco de puente al río de mi vida» («Égloga de Antonio Bienvenida»)<sup>543</sup>; «el río, todo de alma» («Romance del Nansa»)<sup>544</sup>; «¿cómo va a pasar un río,/ un vértigo, un hombre...?» («Presencia de Ignacio Sánchez Mejías»)<sup>545</sup>; «¿Qué es un río que corre...? (...) / ¿La vida que no cesa, el tiempo que no indulta?» («Canto a Álava»)<sup>546</sup>. En «Romance del río», ese río que fluye, fugitivo, y que ríe o llora, según ría o llore el alma del poeta, «sería el espejo,/ (...) la imagen/ de la vida misma/ que se nos desvae»<sup>547</sup>. En «Conjuro o poema», de *La luna en el desierto y otros poemas*, leemos:

Esa vida, la vida que no rema,  
la que se deja resbalar despacio  
como un río de luz hecho poema,  
pulso del tiempo y cárcel del espacio;

esa vida de brasa, arista, joya,  
de imagen dulcemente repetida;  
esa vida que fluye y no se apoya,  
esa vida de muerte y casi vida...<sup>548</sup>

<sup>542</sup> Carlos Peinado Elliot, «Entre el Barroco y la Vanguardia. La *Fábula de Equis y Zeda* de G. Diego», *Philologia Hispalensis*, nº 20, 2006, pp. 198-199.

<sup>543</sup> Gerardo Diego, *Obras completas*, II, p. 472.

<sup>544</sup> *Ibid.*, p. 239.

<sup>545</sup> *Ibid.*, p. 372.

<sup>546</sup> *Ibid.*, I, p. 779.

<sup>547</sup> *Ibid.*, p. 538.

<sup>548</sup> *Ibid.*, p. 669.

En «Adiós a Manolete», la elegía del torero corneado y muerto, la alusión es explícitamente manriqueña. Interesa resaltar aquí el vasto arsenal retórico —geminaciones, anadiplosis, calambures, políptotos, aliteraciones y toda suerte de juegos fónicos— que dan a este planto un intenso relieve musical, algo que también se observa, con frecuencia, en la poesía de Basilio:

Y te vas recto, recto  
¿como el río a la mar?  
A la mar de la muerte  
tus alamares van<sup>549</sup>.

En «Círculo», un poema nítidamente creacionista, perteneciente a *Imagen*, escribe Gerardo:

Sangre de ríos  
discurre por mi lecho

Curada de su parálisis  
ha vuelto a andar la vida

Mi corbata  
rueda con su rumor de catarata<sup>550</sup>

La aliteración de /r/ en los dos últimos versos, que reproduce el sonido del referente —el fluir del río—, recuerda a muchas utilizadas por Basilio, siempre proclive a la transcripción sonora de los suyos: «Mi corbata/ rueda con su rumor de catarata».

Juan Larrea acude a la universal metáfora del río en «Dulce vecino», donde consigna la siguiente paradoja, coherente con aquella doble naturaleza, naciente y muriente, de las aguas: «Se pone el hombre a mirar, por ejemplo, la corriente del agua y se siente irse, pero al mismo tiempo se siente llegar». Y añade a continuación: «Es preciso poseer la longitud plena, el antes y el después»<sup>551</sup>. El bilbaíno invoca el tiempo, su continuidad seminal y a la vez fatal, el río de la existencia, constituido por una misma sustancia indetenible, en la que confluye todo lo existente. En

---

<sup>549</sup> *Ibid.*, II, p. 416.

<sup>550</sup> *Ibid.*, I, p. 127.

<sup>551</sup> Juan Larrea, *Versión celeste*, *op. cit.*, p. 143.

«Adolescencia en sí», describe «este río que fluye insensible a las emboscadas de los laureles/ buscando un ancla de soledad una espalda graciosa/ esta agua obligada a estrechar mi sed de bronce contra su corazón...»<sup>552</sup>. El río parece aquí un flujo condenatorio, que permanece indiferente a las llamadas del mundo y garantiza un dolor íntimo. Los tres versos están atravesados por breves paradojas que subvierten el sentido positivo o negativo de sus referentes, un procedimiento muy basiliano: los laureles, olorosos y amables, tienden emboscadas; la soledad es un ancla, esto es, algo material, que proporciona estabilidad y sosiego; el agua conduce a la sed, que es sólida y mineral. También las personificaciones —los laureles emboscados, el río insensible, el agua con corazón— y el aire intensamente sensorial de los versos —plantas, agua, cuerpo— recuerdan a Basilio. En «Hermana inconclusa», Larrea reitera: «No apartes de tu corazón el impulso del río»<sup>553</sup>.

También Luis Álvarez Piñer emplea el tópico del río en muchos poemas. Su identificación con su significado metafórico se revela en la mención explícita de Heráclito en «Os digo que me ausento de mí mismo...», donde escribe: «Heráclito mojó sus pies en ese milagro. Dejó constancia en él de su estar quieto (...) me encuentro parado en el cauce, como Heráclito, colmados los ojos por la espesura del milagro...»<sup>554</sup>. Otro homenaje explícito a la tradición literaria consta en «La hora más oscura», donde menciona «el mar que es el morir, ¿recuerdas?»<sup>555</sup>, y luego habla de «ríos vueltos sudario»<sup>556</sup>, un sentido mortuorio que se reitera en «Confidencia»: «me conozco/ (...) como río/ rodando sin ver márgenes, muriendo/ siempre por la esperanza»<sup>557</sup>, en el que la aliteración de /r/ y el encabalgamiento reproducen sensorialmente el rumor y la fluencia de la corriente. La asociación metafórica del río que pasa con la vida —y su representación solar: el día— y del mar con la muerte —y la noche— está presente también en «En lo hondo de la tarde...», donde leemos:

En lo hondo de la tarde el río vigila  
desde su leve transitoriedad  
que el sol no se rezague demasiado

en las intimidades, que fecunde  
y no más. Y le brinda la salida

---

<sup>552</sup> *Ibid.*, p. 173; traducción de Luis Felipe Vivanco.

<sup>553</sup> *Ibid.*, p. 187; traducción de Luis Felipe Vivanco.

<sup>554</sup> Luis Álvarez Piñer, *En resumen, op. cit.*, p. 131.

<sup>555</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>556</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>557</sup> *Ibid.*, p. 82.



al tiempo abierto y frío en que la noche,  
ave de presa que planea  
mayores soledades, lo recoja<sup>558</sup>.

En «Se escucha el sonar del río», relaciona el agua y la noche, y siembra las estrofas iniciales de alusiones tenebrosas, que concluyen en una afirmación desolada:

Haced saber al agua que la noche se gasta  
con su pasar (...)

que apenas el relámpago burla su oscura jaula  
cuando tras él los perros ennegrecen de nuevo  
la soledad. Que todo está previsto  
sin contar con los pájaros: no hay lugar para huir  
salvo la muerte...<sup>559</sup>

En «Otros tienen un río que cantar...» se contraponen distintos tipos de caudales, como si fuesen distintos tipos de vidas. El primer río parece deslizarse solo y abismado, consciente de su ser, pero apartado de un mundo infértil, o, mejor dicho, apartándolo de sí; por eso se abre camino

echando a un lado el mundo rumoroso,  
creciendo orillas, arrastrando el gozo  
del perpetuo caudal sobre lo inerte  
a quien la luz es tiempo sin guarismos<sup>560</sup>.

Otros depositan —la «duermen»: el sueño, metáfora de la muerte— en los márgenes del río

su adolescencia confiada  
mientras los sucesivos inviernos cubren de hojas  
la costumbre mortal de las orillas  
y el agua, único pájaro cuya canción no cesa,  
miente una cobertura trascendente<sup>561</sup>.

---

<sup>558</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>559</sup> *Ibid.*, p. 96. En el poema anterior, «Poniente», Piñer ha escrito: «En la muerte que encharca los ojos,/ el tiempo, indefinidamente (...), se repite» (*ibid.*, p. 95).

<sup>560</sup> *Ibid.*, p. 112.

Lo cual parece describir una vida que se aleja de su juventud promisoría, sitiada por el transcurso implacable del tiempo —el simbolismo de las hojas heladas por el invierno y caídas en las riberas, como mensajeras del *tempus fugit*, y, en consecuencia, de la muerte, coincide con el de Basilio— y entregada a la falacia de otros mundos.

Por último,

otros no son llamados a eternidad tan pronto  
ni tienen soledades de absoluto presente  
ni sufren su entidad como misión celeste.  
Otros tienen un río que los ata  
a su anécdota diaria y al origen  
sin fundir la experiencia en la esperanza<sup>562</sup>.

Estos —con quienes quizá se identifique el poeta— no comparten ninguno de los extremos anteriores: no se desvinculan de cuanto los rodea, ni subordinan su existencia a un propósito ultraterreno, ni aspiran a la muerte; viven el pasado y el presente sin engañarse sobre la vida, con la lucidez que permite comprender la realidad, o, como querían los estoicos, *nec spe nec metu*.

En el resto de su obra continúan las alusiones fluviales, asociadas siempre con el flujo fugitivo de la vida. En «Hermano», un poema de juventud, afirma que «dejamos pasar sin hacer pie las aguas/ que reflejan las noches y los días»<sup>563</sup>. En «Quid adire times?», de *Acontecer en vano*, escribe: «te has muerto, un río de carne desde cuyos márgenes me miro. Yo te veo pasar bajo tu sueño castigada de tu propia belleza»<sup>564</sup>. Y en «Y la piedra está aquí...», de *Siervo del horizonte*, apostrofa a la «vida laboriosa» como «tú el río, tú el camino al arbitrio del tiempo,/ en las manos del tiempo abiertas todavía»<sup>565</sup>; y, tres estrofas después, identifica vida, río y dolor: «río abajo, lágrimas abajo»<sup>566</sup>.

---

<sup>561</sup> *Ibid.*

<sup>562</sup> *Ibid.*

<sup>563</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>564</sup> Luis Álvarez Piñer, *Acontecer en vano y Siervo del horizonte*, *op. cit.*, p. 203.

<sup>565</sup> *Ibid.*, p. 234.

<sup>566</sup> *Ibid.*

Dámaso Alonso acude asimismo al motivo del río a lo largo de su obra. En *Hombre y Dios* publica su conocido «A un río le llamaban Carlos (Charles River, Cambridge, Massachussets)», en el cual, sentado a su orilla, interpela al río que fluye, triste e interminable: quiere saber «por qué anhelas, hacia qué resbalas, para qué vives»; quiere «indagar (...) esa alma de agua única»; quiere que le revele «el secreto de la vida/ y de tu vida»<sup>567</sup>, hasta que, al final, el poeta descubre que él es el río:

Ha debido pasar mucho tiempo, amigos míos, mucho tiempo  
desde que yo me senté aquí en la orilla, a orillas  
de esta tristeza, de este  
río al que le llamaban Dámaso, digo, Carlos<sup>568</sup>.

En *Hijos de la ira* practica asimismo la metáfora fluvial. En «Dolor», es un río de fuego, como el Flegeton de la mitología helena, un río que se opone a las formas heladas del tiempo: «Ah, mi conciencia ardía en frenesí,/ ardía en la noche,/ soltando un río líquido y metálico/ de fuego...»<sup>569</sup>. En «El alma era lo mismo que una ranita verde», el río, «un rumoroso Misisipí», se identifica con Dios, con la presencia infinitamente amorosa de Dios, que ruge y se encrespa, como

un hontanar hirviente,  
y crece y salta  
en rompientes enormes,  
donde se desmoronan  
torres nevadas contra el huracán<sup>570</sup>,

hasta que el agua furiosa «a entrambos lados rueda y huye»<sup>571</sup>, y se convierte en una lámina de plomo que anega el valle por el que transita. La avenida arrastra el alma del poeta —la ranita verde— y la conduce hacia su amor, el océano final. Resulta significativa esta inmersión en Dios de la poesía de Dámaso Alonso, que busca un anclaje, una solución a su desarraigo, y que coincide con el impulso religioso de Basilio, que también apela a Dios en algunas composiciones para sobrevivir a la marea temporal y al sinsentido de la existencia, y para redimirse de una vida colectiva en la que

---

<sup>567</sup> Dámaso Alonso, *Poesía y otros textos literarios, op. cit.*, p. 398.

<sup>568</sup> *Ibid.*, p. 400.

<sup>569</sup> *Ibid.*, p. 318.

<sup>570</sup> *Ibid.*, pp. 319-320.

<sup>571</sup> *Ibid.*, p. 320.

prevalece el engaño y la inmoralidad. Vale la pena subrayar esa alusión a las «torres nevadas» que se desmoronan contra el huracán, y que recuerda el motivo de la torre que cae en Basilio.

Al río y las torres alude también José Ángel Valente en el séptimo poema de *Fragmentos de un libro futuro*, escrito en 1991:

Entre el sauce apenas rozado por las aguas y la torre amarilla, el tiempo mira al tiempo y lo devora. El río lleva lento, hacia lo lejos, imágenes sin nombre, rostros muertos, el ritual aciago del adiós. Y tú, pálida sombra, en la cruel ruina de la memoria encuentras todavía fundamento<sup>572</sup>.

El río es, de nuevo, la vida que pasa, que acumula derrotas y acarrea olvido. El yo se ve transcurrir, como si fuese otro, pero es su rostro el que advierte en el agua oscura, y sus cadáveres, y sus pérdidas, contra los que esgrime un recuerdo resquebrajado. La torre —amarilla, un color muy valentiano, y también muy damasiano: chirriante, funesto, empavorecedor— es un símbolo disémico: es una torre de Tubinga, la ciudad alemana en la que se encuentra el poeta, pero también la representación de lo edificado por el hombre, lamido y, en último término, devorado por el tiempo.

No me gustaría cerrar este sucinto repaso del motivo del río en la historia de la literatura española, precedente a su análisis en la obra de Basilio Fernández, sin referirme a otro autor en cuya poesía el río adquiere un perfil protagónico y multiforme, pero siempre vinculado al sentimiento de desarraigo, desesperación y muerte que preside su visión del mundo. Se trata del varias veces citado Manuel Álvarez Ortega, autor de *Invencción de la muerte* (1963), cuya primera sección, «El amor como un río» —un título que denota la influencia de *Un río, un amor*, el libro más surreal de Luis Cernuda, un escritor también caro a Basilio<sup>573</sup>—, contiene el poema «Amor, río en el tiempo», que se inicia con esta paradoja propia del pensamiento existencial, que considera a la muerte un ser vivo, el ápice sustantivo de la vida: «Como un río fugaz, un ala negra, tu muerte nacerá»<sup>574</sup>. *Sea la sombra* (1984) está plagado de ominosas referencias fluviales: «Contigo a ciegas creo un río de amargos frutos (...) de tiempo imperdurable»<sup>575</sup>; «soporto muerte un río de quieta claridad bajo tu piel dormida»<sup>576</sup>; «nacer

---

<sup>572</sup> José Ángel Valente, *Fragmentos de un libro futuro*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2000, p. 15.

<sup>573</sup> Emiliano Fernández subraya «la influencia creciente, muy temprana, de la obra de Luis Cernuda» en Basilio [«Introducción», en Basilio Fernández, *Poemas (1927-1987)*, *op. cit.*, p. 20].

<sup>574</sup> Manuel Álvarez Ortega, *Obra poética, op. cit.*, vol. I, p. 411.

<sup>575</sup> *Ibid.*, p. 367.

<sup>576</sup> *Ibid.*, p. 378.

para la muerte un río de ceniza que me ahoga en silencio»<sup>577</sup>; «hablaré como un río diré que aquí hay un alma voraz un sexo que ciega el rostro del hombre que por los siglos llevo»<sup>578</sup>; y «olas de amor me nacen bajo la piel negros ríos me arrastran a tu orilla»<sup>579</sup>. En *Escrito en el Sur* (1979), «corremos, ríos tributarios de un mar sin fin»<sup>580</sup>. En *Despedida en el Tiempo* (1967) también está presente la metáfora fluvial: «hizo de tu pueblo un delirio prodigioso, un río/ de llanto antiguo y nostalgia perdida»<sup>581</sup>; y «Oh, quisiera (...) oír el ciego río/ de tu sangre derramarse en el fondo del tiempo»<sup>582</sup>. Este «río de sangre» reaparece en *Fiel infiel* (1977): «un largo río de sangre por su cara circular»<sup>583</sup>, donde también encontramos que «en el río de la muerte/ el olvido se deshíela»<sup>584</sup>. En *Génesis* (1975), el río es un «río de excrementos [que] camina hacia su justa, olvidada eternidad»<sup>585</sup>.

En Basilio Fernández, el río tiene también una presencia muy destacada. En «Nostalgia loans», los «ríos de tinta» son una muestra de amor —la poesía escrita como expresión del que se siente por la amada— contrapuesta a los «ríos de oro», que simbolizan el gélido mundo comercial y el poder inanimado del dinero. La antítesis entre ambos, amable el primero y hosco el segundo, se subraya mediante diversas figuras retóricas que potencian sus respectivos caracteres: en la primera estrofa, las personificaciones —la arena tiene sed y sangra, los sueños habitan las llanuras— y las materializaciones de sentimientos o realidades abstractas —el amor se cosecha, los sueños moran— humanizan las imágenes, a las que vivifica un cromatismo sin chirridos: el rojo de la sangre, el azul de la tinta —la escritura es signo de civilización y prueba de devoción personal—, el blanco de los sueños; y un extenso polisigma impregna los versos de la misma suavidad que introducen las

---

<sup>577</sup> *Ibid.*, p. 383.

<sup>578</sup> *Ibid.*, p. 393.

<sup>579</sup> *Ibid.*, p. 386.

<sup>580</sup> *Ibid.*, vol. II, p. 334.

<sup>581</sup> *Ibid.*, vol. I, pp. 324-325.

<sup>582</sup> *Ibid.*, p. 323.

<sup>583</sup> *Ibid.*, vol. II, p. 38. Hay que recordar, en relación con las alusiones a la negrura de las aguas y su identificación con la sangre, lo que ha escrito Gilbert Durand: «Los símbolos nictomorfos están animados, pues, en lo más recóndito, por el esquema heraclíteano del agua que huye (...). Esta agua negra no es finalmente más que la sangre; el misterio de la sangre que huye en las venas viene a sobredeterminar todavía la valoración temporal. La sangre es temible porque es dueña de la vida y de la muerte, pero también porque en su feminidad es el primer reloj humano» (*Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología textual*, traducción de Mauro Armiño, Madrid, Taurus, 1981, p. 104).

<sup>584</sup> Manuel Álvarez Ortega, *Obra poética, op. cit.*, vol. II, p. 22.

<sup>585</sup> *Ibid.*, vol. I, p. 637. Para un análisis completo de la simbología del agua en la poesía de Álvarez Ortega, consúltese Asunción Córdoba, *Fábula muerta. En torno al universo simbólico en la poesía de Manuel Álvarez Ortega*, Torrejón de la Calzada (Madrid), Devenir, 2008, pp. 193-201.

imágenes. En la segunda estrofa, en cambio, varios términos presentan connotaciones poco halagüeñas —«cerrar la puerta», «naranjas podridas»—, los colores se acercan a lo nocturno y metálico —la luna simboliza la noche y, por su fulgor helado, la plata—, y la circulación hostil del dinero se subraya mediante la aliteración, mucho más áspera, del fonema /r/, simple y múltiple:

os hemos ayudado a sostener esta arena sedienta,  
que sangra por sus flancos un río de tinta azul todas las tardes,  
os hemos anunciado las cosechas de amor  
y las llanuras habitadas de blanquísimos sueños.

(...)

y no es posible cerrar la puerta a estas imágenes vivas  
ni a este río de oro que rueda por los cheques  
y arrastra naranjas podridas bajo la luna...

Pero el río, mayoritariamente, siguiendo la tradición clásica, se identifica con la vida. Así lo afirma el poeta en varias composiciones: «en este velocísimo circuito/ por el que corre el río de la vida,/ nadie encuentra una isla, una sombra donde permanecer» («Cénit-nadir») o «nuestra vida evoca un río, una isla desierta,/ un pecho con dulces dunas y estíos» («Pasto de lo invisible»). En estos dos ejemplos, y en otros a lo largo de su obra, Basilio no se limita a la metáfora del río *stricto sensu*, sino que prolonga el tropo en imágenes hídricas, asociadas al mundo fluvial o marino, configurando una escueta pero vigorosa alegoría. Aquí, la «isla» asoma, en el primer caso, como refugio —aunque frágil: es una «sombra»— de la existencia arrastrada por el tiempo; y, en el segundo, como metáfora de la propia vida, que es, a la vez, algo que fluye y se escapa —«un río»—, un lugar deshabitado e inhóspito —«una isla desierta»— y un depósito de recuerdos del amor experimentado en la juventud, como se desprende la metonimia del pecho femenino y de la alusión al verano, símbolo en Basilio del ayer mítico e inmaculado. Algunos versos después de estos, Basilio insiste en la noción de fluencia, y pregunta: «¿No veis ese arroyo que murmura...?».

En otros poemas, la metáfora del río de la vida se vuelve explícitamente manriqueña, aunque sea para refutar la clásica imagen de las *Coplas a la muerte de su padre*: «los ríos no mueren en el mar», escribe Basilio en «Pasto de lo irremediable»; y «la vida sigue su curso sin remedio/ (...) como un río que no muere en el mar», en «Why not tonight». Resulta interesante observar que también Luis Álvarez Piñer emplea esta imagen, y prácticamente en idénticos términos:

Agua que llevan los ríos  
¿a dónde irá?  
Mentir de la Geografía: Los ríos no van al mar.  
Se los bebe el sueño.  
Son como un telar.  
Ni mueren ni nacen.  
Agua: Eternidad  
fugitiva en los ríos  
y presente en el mar<sup>586</sup>.

En sus poemas —y también Álvarez Piñer en el suyo—, Basilio niega una concepción lineal de la existencia, con principio y fin, porque eso sería como aceptar que el sufrimiento se extingue. Su negación, hiperbólica, pretende enfatizar la duración e intensidad del dolor, que lo acompaña en cada instante de su vida y que ni siquiera encuentra consuelo en la perspectiva de la muerte. Basilio es un poeta del tránsito y no de la desaparición, de la constancia de lo que se ha dejado atrás y no de su previsible extinción, aunque esta no carezca de importancia en su obra. Como escribe en «Pasto de lo irremediable», «lo permanente son las sombras», el encadenamiento al tiempo, la sumisión a la fugacidad de todo. La idea de que el río de la vida no encuentra término ni desembocadura, y continúa fluyendo en un alejamiento infinito, se manifiesta también en «Lenta es la primavera», donde Basilio escribe, con resonancias no solo manriqueñas, sino también órficas: «Quisiera olvidarte como un vals, / reflejada en ese río que vuelve del fondo/ y no encuentra música donde morir». Pese a la coherencia del motivo en la poesía basiliana, no resulta extraño encontrar ejemplos que lo desmientan, una contradicción que es solo aparente, puesto que revela el conflicto interior del poeta: su deseo, a la vez, de olvidar y de pervivir en el recuerdo, de desprenderse del dolor como de un lastre insoportable y de aferrarse a él como lo único sólido que lo mantiene unido a su propia existencia y a las ilusiones que ha albergado. Así, en «Ya no hay buenas razones...», uno de los últimos poemas de Basilio, tras una sucesión de heptasílabos que describen el lento palidecer de la amada en la conciencia del poeta—«tu melancólica estela/ es invisible...», «te salpica el olvido...», «nadie sabe de ti/ ni de tu nombre en cifra»—, se afirma la esperanza de despertar un día «soñándote/ hacia ríos en curva/ que no alcanzan los mares».

---

<sup>586</sup> Luis Álvarez Piñer, *Poesía, op. cit.*, p. 230.

Como acreditan estos ejemplos, el río de la vida recoge o refleja, muy especialmente, las consecuencias del amor. En un poema relativamente temprano, «Si la pensáis casar con el olvido...», Basilio anticipa ya el fruto del abandono, de la renuncia a la pasión:

Si la pensáis casar con el olvido,  
si en silencio queréis ahogar sus ojos,  
(...)

Dejadla, sola, sin cuerpo, en la tierra tendida,  
(...)  
veréis entonces flotar en el río de la vida  
sus huesos como pálidas nubes,  
y el paso vacío de su destino...

El epígrafe del poema —y endecasílabo que lo inicia— proviene de la «Égloga en la muerte de doña Isabel de Urbina, de Pedro de Medina Medinilla, al excelentísimo señor don Antonio de Toledo y Beamonte, Duque de Alba» probablemente escrita en 1595, e incluida en *La Filomena* de Lope de Vega (1621) y en el tomo VII del *Parnaso español. Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos*, de Juan José López de Sedano (1773)<sup>587</sup>, en cuyos nueve volúmenes se reúnen, dispersas, sus demás obras. De Medinilla se sabe lo que Sedano hace constar en el prólogo de su antología<sup>588</sup>, aunque, probablemente, la fuente de información del ilustrado y polígrafo fuese el elogio que el propio Lope de Vega hace de Medinilla en su *Laurel de Apolo* (1630)<sup>589</sup> y los datos que

---

<sup>587</sup> El fragmento que incluye el verso dice así: «Fue noble, fue discreta, fue señora:/ ningún zagal ignora/ que el Mayoral Urbano,/ su amado padre y noble,/ le dio ganado al doble,/ de imbierno a Extremo, a Cuenca en el verano./ Tormes esto he sabido/ si la pensáis casar con el olvido». He consultado la edición príncipe (Madrid, Antonio de Sancha, 1773, p. 139) que obra en The New York Public Library, a través de <http://www.archive.org/texts/flipbook/flippy.php?id=parnasoespaolco05sedagoog>.

<sup>588</sup> «Fue natural de Madrid, aunque Lope de Vega en su *Laurel de Apolo* le coloque entre los ingenios de Sevilla. Fue soldado, y con ese destino pasó al Nuevo Mundo, donde al parecer murió. De qualquiera suerte floreció por los mismos tiempos de Lope en su mocedad, y fueron no solo de los más íntimos amigos, sino los más unidos compañeros, como se verificó en la famosa *Égloga* que compusieron entre ambos a la muerte de doña Isabel de Urbina, primera muger del citado Lope, que va inserta en este tomo como una de las pocas muestras que se pueden ofrecer del ingenio de nuestro Medina Medinilla, en nada inferior en magestad, abundancia y dulzura al de su compañero, hasta que, pasando a las Indias, no parece que volvieron a publicarse otros documentos por donde nos consten las producciones de este ilustre ingenio» (*ibid.*, p. XIII).

<sup>589</sup> El elogio se incluye en la silva II: «¿A qué región, a qué desierta parte,/ a qué remota orilla,/ oh Pedro de Medina Medinilla,/ llevó tu pluma el envidioso Marte?/ ¿Qué bárbaro horizonte,/ poeta celeberrimo en España,/ qué indiano



hace constar en *La Filomena*<sup>590</sup>; cabe señalar que también Miguel de Cervantes alabó a Medinilla en su *Viaje del Parnaso* (1614)<sup>591</sup>. José M<sup>a</sup> de Cossío publicó la égloga de Medinilla en su colección «Libros para Amigos» en 1924, a instancia de Gerardo Diego<sup>592</sup>, quien, a su vez, la incluyó en el n<sup>o</sup> 50, de mayo de 1925, de la revista *Alfar*, y le dedicó el soneto «Visita a Medinilla», incluido en *Alondra de verdad*<sup>593</sup>. Seguramente por influencia de su maestro lo leyó también Basilio.

La simbología del agua no se ciñe al flotar del cadáver de la amada en «el río de la vida», sino también a sus ojos ahogados. Su muerte metafórica se perfila en el tercer verso transcrito: tendida en la tierra, sola, sin cuerpo. Las referencias a la desaparición son diáfanos: al olvido seguirá el esqueleto, y la vida carecerá de sentido. Todo pasará, entonces: los huesos en el agua que corre, las nubes —cuya palidez refleja el debilitamiento del mundo: su laxitud o derrota, víctima del desamor—, y el destino, sinónimo del tiempo, sin propósito, sin razón: vacío. Todos los elementos de la naturaleza —el agua, la tierra, el aire, el fuego: Basilio también dice, en un verso anterior,

---

mar, qué monte/ tu lira infelícísima acompaña?/ Pero, ¿cómo, si fuiste nuestro Apolo,/ no acabas de volver a nuestro polo?/ Mas, pues tu sol del indio mar no viene,/ ¡ay Dios, si noche eterna te detiene!» (Lope de Vega, *Laurel de Apolo*, edición de Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2007, p. 212).

<sup>590</sup> Dice Lope que Pedro de Medina Medinilla era un hidalgo al que había conocido al servicio de don Diego de Toledo y que «esto solo hallé de lo que escribió de edad de 20 años. Pasó a la India Oriental, inclinado a ver más mundo que la estrechez de la patria, donde por necesidad servía con algo de marcial y belicoso ingenio. Perdióse en él el mejor de aquella edad» (Lope de Vega, *Obras poéticas*, edición de José Manuel Blecuá, Barcelona, Planeta, 1983, p. 890).

<sup>591</sup> «Este que brota versos por los poros/ y halla patria y amigos donde quiera,/ y tiene en los ajenos sus tesoros,/ es Medinilla, el que la vez primera/ cantó el romance de la tumba oscura,/ entre cipreses puestos en hilera» (Miguel de Cervantes, *Viaje del Parnaso. Poesías completas*, I, edición de Vicente Gaos, Madrid, Castalia, 1973, p. 74).

<sup>592</sup> Gerardo ha narrado el descubrimiento de Medinilla en estos términos: «En mayo de 1924 pasaba yo unos días de vacaciones en la casona de Tudanca. José María de Cossío y yo leíamos largas horas, cada uno en su libro (...). Yo estaba leyendo en el *Parnaso* de Sedano un poema para mí desconocido: la “Égloga en la muerte de doña Isabel de Urbina”, de Pedro de Medina Medinilla. Llegó un momento en que no pude contenerme, lancé una exclamación de entusiasmo y le transmití una estrofa que tuvo en la delicadísima sensibilidad de mi anfitrión el cordialísimo eco inevitable (...). Tres meses después, la “Égloga” estaba impresa gracias a la generosidad de Cossío, que la (sic) hizo un hueco de honor en su colección de Libros para Amigos» (Gerardo Diego, «Medinilla y Antonio Machado», ABC, Madrid, 10 de agosto, 1975). El prólogo del propio Gerardo a esta edición «para Amigos» figura en *Obras completas*, VI, pp. 535-564.

<sup>593</sup> El soneto dice así: «¿Qué te impulsó a estos mares, Medinilla?/ ¿Soñabas con los reyes de Ternate,/ con la canela de Ceylán granate/ o con la flor del Ganges amarilla?// Siento que estás aquí, bajo esta quilla/ que el índico oceano (sic) mueve y bate/ y a tratar con Neptuno tu rescate/ voy, buzo vertical, por la escotilla.// Aquí estás, sí, trenzando arpas y violas/ —venas, cabellos de tus ríos claros—,/ magoas y soledades españolas.// No quiero despertarte. Canta a solas./ Muerto de pena, subo. Uno, dos faros/ sangran su triste luz sobre las olas» (*Obras completas*, I, p. 465). El interés por Medinilla se mantuvo a lo largo de toda su vida, como demuestran la conferencia «Medinilla», dictada en Sevilla el 1 de diciembre de 1950 (*ibid.*, VI, pp. 565-576), y el artículo antes citado.

«ponedle una pistola en la mano»— se subsumen en este desastre existencial: el cosmos entero del poeta se hunde con su separación de la amada. Y la blancura de sus referentes —los huesos, las nubes— envuelve al conjunto en un sudario de luto y melancolía.

El alejamiento de la amada se expresa también en otros poemas. En «Descendimiento», Basilio habla de «ríos desorientados/ que me alejan de ti/ Mary». Por su parte, «Toda tú eras de lino...» —una composición sinuosa, muy abierta, casi desarticulada, de final incierto y adjetivación inconcluyente— presenta un corte abrupto en la cuarta estrofa: hasta ese momento, el poeta ha recordado, con romántica prosopopeya, los arrebatos del amor, y ha entonado una loa, sensorial y extática, a la amada: se emborrachaba con su respiración, su boca «fulguraba en el éxtasis», sus manos vagabundeaban «en la red del abrazo». Las metáforas positivas y apositivas identifican a la amada con la blancura —«dino», «cab»—, símbolo de la pureza, y subrayan la fuerza transformadora de su presencia: su aliento embriagador, sus besos arrebatadores. Por otro lado, en su boca astral —«estrella húmeda»— se funden los contrarios, como es propio del sentimiento amoroso: el agua y el fuego, lo corporal y lo sideral, lo tangible y lo inalcanzable. La duplicación del término «aliento» le sirve a Basilio, no solo para subrayar un símbolo de la vida, en su más primitiva y radical expresión, sino para proyectar lo individual en lo universal, y viceversa: para hacer corresponder el amor con el mundo. Así, no había hastío ni en los días —«el aliento de la aurora»— ni en la amada, representada metonímicamente por su garganta, que da pie a una metáfora floral: es una adelfa. Pero, de repente, se produce un tajo: «de pronto», dice Basilio en el verso decimotercero, resaltando la violencia de la ruptura con la brevedad del trisílabo, que opera a modo de pie quebrado, «un estremecimiento de corola sedienta/ arrebató ese cuerpo que modelaba la soledad». Y luego enumera:

Soledad sorprendida,  
brillo insólito de río fosforescente,  
ávida zarzamora de la libertad,  
alejándose de ti misma  
por el abismo de las lágrimas.

Algo, en verdad, aleja a la amada del protagonista: se la arranca, y deja en su vida una oquedad sangrante. La soledad fluye entonces como un río: la humedad de esa corriente ya ha sido prefigurada por la ebriedad de la primera estrofa, por la «estrella húmeda» de la segunda, y por lo que emana de esa garganta y esa boca deseadas: el aliento, los besos y la voz, «mojada de ternura», de la tercera estrofa. Es un caudal contradictorio: brillante, fosforescente, pero también negro, como el fruto de las zarzamoras con las que se asocia; y, como ellas, araña, duele: las lágrimas —más agua—

son su consecuencia. Los juegos melódicos son evidentes: el parómeon del heptasílabo inicial, que acrece el eco del término principal —«soledad», integrante, a su vez, de una anadiplosis con el verso anterior—, y las aliteraciones entrelazadas de /i/, /o/ y /e/ («soledad sorprendida,/ brillo insólito de río fosforescente»), tras las que se despliega otra, de /a/, especialmente audible por el carácter tónico de cuatro de sus fonemas, que supone una inflexión rítmica y una elástica dilatación, que conecta con aquella «soledad» del principio: «ávida zarzamora de la libertad,/ alejándose de ti misma/ por el abismo de las lágrimas». Sabemos que Basilio gusta de corporeizar lo espiritual, y este es un nuevo ejemplo de ello, con dos metáforas de complemento preposicional, la segunda de las cuales es también una hipérbole: la «zarzamora de la libertad» y «el abismo de las lágrimas».

También en «Tu cabello dormido...» se aprecia un profundo corte entre el pasado y el presente, entreverado con la imagen del río. En las estrofas iniciales, el poeta recuerda, siempre en pretérito imperfecto, los deleites del amor: se desvelaba el cabello de la amada —aunque fuese una «rosa fútil» o un arbusto dorado: algo inalcanzable o sin provecho—, acariciaba «las mejillas de la noche», sus piernas «se nimbaban de seda», volvía —en otro símil hídrico— «como una ola imperiosa». Gracias a la memoria, el amor irrumpe de nuevo en la vida sin sentido del yo poético. Pero, en la tercera estrofa, Basilio escribe en presente de indicativo:

De aquella adolescencia tamizada,  
en la curva lenta del río  
solo queda el horóscopo donde el dios de los frutos  
despliega sus banderas diáfanas...

La «curva lenta del río» es el ahora, el fluir presente de la vida, que serpentea hacia un horizonte desconocido. El poeta sugiere el debilitamiento del amor, de aquel amor experimentado en la juventud, mediante el cambio repentino del tiempo verbal y las sutiles alusiones a un futuro frustrado que se ocultan en el tercer verso: el horóscopo es una previsión irracional y falsa del porvenir, y «el dios de los frutos» se refiere asimismo a lo que ha de llegar, aunque no en acto, sino simbólicamente, con sus «banderas diáfanas». Musicalmente, Basilio se inclina esta vez por un repujado aliterativo que se surte de los fonemas /o/ y /d/: «solo queda el horóscopo donde el dios de los frutos/ despliega sus banderas diáfanas». En las tres estrofas siguientes, Basilio vuelve al pretérito imperfecto para recordar, otra vez, el amor: soplaba la brisa del verano —de aquellos veranos adolescentes— y los ojos de la amada brillaban todavía, como antes lo hacían su cabello o sus piernas; y para reconocerse, mediante la acumulación de términos que sugieren abandono y derrota —dispuestos paralelamente, para apuntalar su impacto significativo: «me vi suavemente

borrado,/ mortalmente vencido»—, como un luchador que sobrelleva, y silencia, su rendición. En la última estrofa, Basilio repite el verbo en presente ya empleado, «queda», para certificar la supervivencia de la amada —aunque diluida, erosionada— en su conciencia actual, y repite también la aliteración de la oclusiva /d/, con más intensidad aún, como demuestra el prolongado parómeon de los versos segundo y tercero:

...algo confuso queda de ti,  
como un dibujo desteñado  
de diosa cansada,  
de evaporada luna...

«En otoño» ofrece una nueva imagen del río como flujo vital que nos distancia de lo amado, y un auténtico encadenamiento de sintagmas, que remeda la propia continuidad de la corriente:

Entonces es preciso amar,  
amar poniendo un poco de fuego,  
un poco de sosiego en cada hoja que se estremece,  
en cada gota de agua que se aleja  
río abajo,  
hacia el mar de ignoradas rodillas.

«Amar» forma una nueva anadiplosis en los dos primeros versos, que suaviza su encabalgamiento; «un poco de» engarza el segundo y el tercero, constituyendo una paradoja muy del agrado de Basilio —el amor introduce, a la vez, fuego y sosiego en la vida, como ya sugiriera Lope de Vega en su célebre soneto «Desmayarse, atreverse...»: «huir el rostro al claro desengaño,/ beber veneno por licor suave...»<sup>594</sup>—, repujada por la similitud de los términos —«poniendo», «fuego», «sosiego»—; «en cada» traba el tercero y cuarto, en los que se perfila otra ceñida similitud: «hoja», «gota». «Río abajo», por fin, constituye otro pie quebrado: aísla visualmente el referente, el río que se pierde en la distancia, para subrayar su importancia; una pérdida que refuerza asimismo la aliteración de /χ/ —«aleja», «abajo»—, velar y violenta, como violenta resulta la separación del amor. El último verso evoca vagamente el «mar que es el morir» de Manrique, aunque sustituya la referencia mortal por otra incierta y difusamente erótica, que nada, a su vez, en una aliteración de /a/, cuyo carácter abierto y tónico reproduce, en lo sonoro, la propia apertura del mar, su encendimiento y vastedad: «abajo,/ hacia el mar de ignoradas rodillas».

---

<sup>594</sup> Lope de Vega, soneto 126 de *Rimas*, en *Obras poéticas*, *op. cit.*, p. 98.

En «Canción segunda», de *Canciones a María Luisa*, el amor es un río que arrastra al poeta «hacia un mar de hojarasca». Escribe Basilio:

amor que nos devoras  
(...)  
puente tendido al sueño  
por donde peregrino  
y me derrumbo y me hundo.  
Ay río que me arrastras  
hacia un mar de hojarasca.

El amor es una presencia desbordante e ineludible; destructora, de hecho, puesto que nos devora. Sus antitética naturaleza, que ya hemos visto en el fuego y el sosiego del poema anterior, se manifiesta en la delicada urdimbre de este: es un suelo firme por el que caminar —un puente—, pero conducente a la irrealidad —al sueño—; es el sostén del peregrino—el *homo viator*, otra vez—, pero también lo que lo asfixia y desmorona, lo que lo sume en la caída, una paradójica conjunción cuya inextricabilidad subraya el polisíndeton —«peregrino/ y me derrumbo y me hundo»—, y cuyo fracaso existencial se reproduce sonoramente mediante la simlicadencia, asentada en la doble /u/ tónica, del segundo heptasílabo; es, en fin, tras la interjección de dolor, un caudal incontenible que arrastra al yo al abatimiento, y cuyo fluir simulan, de nuevo, las aliteraciones de /r/ y de /a/: «Ay río que me arrastras/ hacia un mar de hojarasca».

En «No eres tú la cadena endurecida...», el tercer poema de *Canciones a María Luisa*, el amor vuelve a ser un río, aunque laminado, diluido: «Eres la estela que me sigue, río/ sin cauce por los llanos de mi vida». La presencia de la amada es inseparable del yo, pero carece de la entereza de lo real: es un borbotear de espuma, un surco que desaparece nada más trazado, una avenida laxa, carente de la fijeza del lecho, que se desparrama y encharca. El soneto aparece plagado de motivos hídricos: hielo, lluvia y estos versos con los que concluye el segundo cuarteto: «¿...quién trae el frío/ (...) a este mar mío/ donde naufraga el alma desvalida?», en los que se desdobra, existencialmente, el ser —el yo es el océano en el que se hunde el espíritu— y se actualiza el tópico barroco del naufrago, según el cual el hombre, aferrado a la nave de su vida, zozobra en el gran océano del mundo. Otro poema de *Solitude, optional april* utiliza el mismo sintagma privativo utilizado en «No eres tú la cadena endurecida...»: «Río sin cauce». También en este poema se practica el desdoblamiento. La composición empieza así: «¿Quién habita a mi lado,/ y me alienta, unido a mis

sienes?»<sup>595</sup>. Las repeticiones que subrayan la presencia, junto al yo hablante, de otro ser, se materializan en la inmediata epífora, «¿quién gotea a mi lado?», y en la reiteración del verso inicial al principio de la siguiente estrofa, aunque ahora ya sabemos que quien lo flanquea es él mismo: alguien que le habla débilmente y le ofrece «venados silenciosamente vencidos/ que llegan hasta mí/ como ríos sin cauce», esto es, con el mismo ímpetu y, a la vez, con la misma laxitud que un torrente desbordado. A esa blandura contribuyen las connotaciones que se desprenden de las voces que integran el pasaje: el habla susurrante, la victoria silenciosa, los ríos sin cauce. Y también la extensión de los adverbios de modo, y la aliteración del grupo /be/ —«venados», «vencidos»—, que transmiten, con su prolongación sonora, la propia extensión del agua, su lento y dilatado rezumar.

En otras piezas, en cambio, se afirma, sin matices, la desaparición del amor. «Hay días de felicidad a la medida...» acaba así:

...se reprime la vida,  
quedan maneras olvidadas en el azogue de los espejos,  
muestras de amor perdido igual que fuegos fatuos  
o ríos caudalosos que terminan en nada.

En este caso, esas «muestras de amor perdido» recuerdan sobremanera al aliterativo título de una de las comedias de William Shakespeare, *Love's Labour's Lost*, de 1598, comúnmente traducido como «trabajos de amor perdidos», y los «ríos caudalosos que terminan en nada» evocan, a su vez, el endecasílabo final del célebre soneto de Góngora «Mientras por competir con tu cabello...»: «en

---

<sup>595</sup> Emiliano Fernández ha señalado las reminiscencias que presenta esta pieza «de unos poemas (*Enterrado vivo*) que ese mismo año [1935] había publicado en la *Revista de Occidente* el poeta mexicano Jaime Torres Bodet» («Notas a los poemas», en Basilio Fernández, *Antología. 1927-1987, op. cit.*, p. 120). El poema de Torres Bodet, que en realidad es uno solo y se titula «Dédalo», dice así: «Enterrado vivo/ en un infinito/ dédalo de espejos,/ me oigo, me sigo,/ me busco en el liso/ muro del silencio.// Pero no me encuentro.// Palpo, escucho, miro./ Por todos los ecos/ de este laberinto,/ un acento mío/ está pretendiendo/ llegar a mi oído.// Pero no lo advierto.// Alguien está preso/ aquí, en este frío/ lúcido recinto,/ dédalo de espejos.../ Alguien, al que imito./ Si se va, me alejo./ Si regresa, vuelvo./ Si se duerme, sueño./ — «¿Eres tú?», me digo...// Pero no contesto.// Perseguido, herido/ por el mismo acento/ —que no sé si es mío—/ contra el eco mismo/ del mismo recuerdo,/ en este infinito/ dédalo de espejos/ enterrado vivo» (tomado de <http://www.poetaspoemas.com/jaime-torres-bodet/dedalo>). Jaime Torres Bodet (1902-1974) fue diplomático, director de la UNESCO, ensayista y poeta, miembro del grupo Los Contemporáneos, cuya proximidad con la sensibilidad de Basilio hemos señalado ya en varias ocasiones.

tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada»<sup>596</sup>, que no en vano apela al *carpe diem* y alude al paso del tiempo, a la pérdida de la belleza y a la inexorabilidad de la muerte.

La vida, las costumbres de otro tiempo, el amor y los ríos son sepultados por la represión, el olvido, la muerte y la nada. Queda espacio para la paradoja: al mirarnos en el espejo, reconocemos «maneras olvidadas». ¿Cómo podemos hacerlo, si las hemos olvidado? Pese a esta mínima rendija a la esperanza, la devastación es absoluta: los fuegos fatuos son penachos de la muerte, y los ríos henchidos de pasión conducen, en realidad, al vacío.

También en «Careo en la soledad» se afirma la extinción de todo y, singularmente, del amor:

Qué lejos aquella mano seducida  
que acarició tanta paloma trémula,  
tanto muro blanco, desconchado, silente,  
evaporados como nubes sobre el río de la historia.

La «mano seducida», las caricias, la «paloma trémula», los muros blancos y sosegados, remiten a la alegría y la dulzura del amor, pero el amor se ha evaporado en el tiempo. A continuación, Basilio pregunta *ubi sunt?*: «¿Dónde están sus cuerpos, sus corpiños, sus brocados corinto...?». Ella ha muerto. Todos han muerto. El tiempo es un río en el que se desvanecen las cosas, o que refleja el desvanecimiento de las cosas.

Según avanza la obra de Basilio, las referencias al río se vuelven más abstractas, o adquieren matices cósmicos. En un pasaje violento y ruidoso de «Ese celado impulso», II, se dice que

en los ríos rielaba  
esa fugaz mentira de la conciencia;  
esa nieve enceguecedora  
esmalataba los escarpes de ese acueducto fascinado.

La constancia de la falsedad —la mentira, el frío de la nieve, la ceguera—, que vertebra el poema, se envuelve en un sutil entramado melódico, cuyos mimbres son los habituales procedimientos iterativos de Basilio: la anáfora —«esa»— y, sobre todo, las aliteraciones, que se engarzan, como eslabones sonoros, en la superficie del poema: la inicial del grupo /ri/; la de /e/ en

---

<sup>596</sup> Luis de Góngora, *Sonetos completos*, edición de Biruté Ciplijauskaitė, Madrid, Castalia, 1990, p. 230.

los dos últimos versos; y la del grupo /es/, que hilvana los tres últimos y se intensifica en el final: «esa nieve engeguecedora/ esmaltaba los escarpes de ese acueducto fascinado». Los ríos, la nieve y el acueducto remiten al agua: el caudal de la vida, el flujo del tiempo, el espejo de la conciencia.

En «La primavera se encapota en desvaídos grises...» vuelven a asociarse los ríos con la mendacidad, y se habla «de días perezosos,/ de ríos que giran hacia la libertad,/ de falsos testimonios y palabras cansadas». Los versos trasminan fatiga, y se despliegan con una morosidad que reproduce la tristeza del poeta. Y los «ríos que giran hacia la libertad» son una perífrasis de las vidas que aspiran a la liberación de la muerte.

«Sin concebir el orden, sin perspectivas propias...» afloja aún más el nexo denotativo y la ilación causal. De los versos hay que extraer impresiones: el lector ha de abandonar cualquier pretensión de filtrar racionalmente el lenguaje y debe convertirse en una membrana sensible que aprese las pulsaciones anímicas, los ecos, las sombras y fulgores de las palabras, emanación de las sombras y fulgores del espíritu del poeta. Así empieza el poema:

Sin concebir el orden, sin perspectivas propias  
me han atraído las pestañas  
que crecen sin objeto  
cuando me siento en las orillas de los ríos.

Observamos que se acumulan las locuciones preposicionales que reflejan la ausencia o el sinsentido: «sin concebir», «sin perspectivas», «sin objeto». Cabe suponer que «las pestañas» son una metonimia del cuerpo, y, por lo tanto, expresión mediata del amor y de la vida. La percepción intuitiva de estas analogías nos permite concluir que el poeta experimenta el renacer de sentimientos que han perdido ya su razón de ser y que carecen de futuro, y ese regreso de realidades vividas y olvidadas se produce cuando contempla, desde sus márgenes, sin el protagonismo del naufrago o del navegante, el curso de las cosas, la existencia de los otros, el fluir del agua del mundo.

En «Han pasado eminencias con regalos prácticos...» se aprecia un uso muy parecido de «ríos» como metáfora de la vida, de los diversos afluentes de la existencia, de los arroyos o posibilidades ahora remansados en marismas débilmente espumeantes:

Se acabaron ya aquellos bastiones intemporales  
de donde todavía



brota una música sin ardor,  
vana enredadera de la memoria.  
Esferas, ríos, horóscopos  
subyacen sin lucha, fósiles del insomnio...

Es significativa la repetición del término «horóscopos», que ya hemos visto empleado en «Tu cabello dormido...», y que parece encarnar, otra vez, el futuro frustrado, las previsiones incumplidas, las promesas fracasadas<sup>597</sup>. Los «bastiones intemporales» son los años de esperanza, las ilusiones de juventud —de una juventud mítica, no necesariamente identificada con una etapa cronológica—, intemporales, precisamente, por sustraerse al discurrir debelador de la existencia, por salirse —ápice del deleite y la plenitud: reconciliación total con el mundo— del agua de un río que aleja y corroe, que arrastra el lodo de la renuncia y el desamor, que se apresura hacia la nada. El recuerdo todavía los convoca, aunque cada vez más pálidos y epidérmicos —«música sin ardor,/ vana enredadera de la memoria»—, pero las esferas, símbolos de perfección, los ríos, caudal de vida, y los horóscopos, augurios y promesas, perecieron hace mucho, y ahora solo perduran, exánimes, como cadáveres o, petrificados, como fósiles. En cualquier caso, ambos están enterrados —«subyacen»— y la carencia y la desposesión no dejan de asomar en los sintagmas preposicionales —«sin ardor», «sin lucha»— y en los nombres precedidos por el prefijo «in»: «intemporales», «insomnio».

#### d) La torre inclinada

La torre, como símbolo de los afanes humanos e incluso del propio hombre, ha tenido una presencia importante en la historia de la cultura. La primera referencia es la torre de Babel, descrita en el Génesis (11, 1-9), a cuya construcción se aplicaron los pueblos para hacer célebre su nombre. Dios, sin embargo, consideró su propósito un acto de soberbia, y los castigó convirtiendo su única lengua en muchas lenguas y confundiéndolos hasta tal punto, que abandonaron la edificación y se disgregaron por doquier. El motivo de la torre de Babel y sus apocalípticos augurios ha conocido dos momentos estelares en la literatura y la mitología político-religiosa de Occidente: el Renacimiento y la Reforma, por un lado, y el siglo XX y sus posguerras, por otro. En este último, el lamento por la ciudad destruida ha servido también para llorar por las catástrofes que ha sufrido el mundo.

---

<sup>597</sup> Gerardo Diego lo emplea dos veces en sendos poemas de «Zodiaco», en *Imagen*: «El horóscopo adivina/ obstinación, lucha, inquina» («Tauro», *Obras completas*, I, p. 75) y «horóscopos de demencia» («Virgo», *ibid.*, p. 79). Luis Álvarez Piñer también recurre a él en «Oda», de *Acontecer en vano*: «deshecho el laberinto de los antiguos horóscopos» (*Acontecer en vano y Siervo del horizonte*, *op. cit.*, p. 222).

La torre vehicula el simbolismo primordial de la elevación, tanto en sentido material como espiritual, por simple analogía del principio según el cual lo que está arriba es superior a lo que permanece abajo. Elevarse significa transformarse y evolucionar, como refleja, en la Edad Media, el hecho de que en el horno o atañor de los alquimistas figurase una torre, para expresar, inversamente, que la metamorfosis de la materia suponía una ascensión.

La torre se identifica también con el hombre. Así lo señala Juan-Eduardo Cirlot:

La torre es la única forma de construcción que toma la vertical como definición. Las ventanas del último piso, casi siempre grandes, corresponden a los ojos y al pensamiento. Por esta causa se refuerza el simbolismo de la torre de Babel como empresa quimérica, que conduce al fracaso y al extravío. Asimismo, por esta razón, el arcano decimosexto del Tarot expresa la catástrofe en forma de torre herida por el rayo. Sin embargo, en el simbolismo de la torre cabe hallar una ambigüedad. Su impulso ascensional iría acompañado de un ahondamiento; a mayor altura, más profundidad de cimientos. Nietzsche habló de que se desciende en la medida en que se asciende...<sup>598</sup>

En relación con el carácter ambivalente del símbolo de la torre, Gérard de Nerval ha escrito en *Aurelia*: «Esa noche tuve un sueño delicioso (...). Yo me hallaba dentro de una torre, tan metida en la tierra como alta era su cúspide en el cielo, que toda mi existencia parecía obligada a consumirse subiendo y bajando»<sup>599</sup>. Como hemos visto ya, la noción de caída se inserta, en Basilio, en una pugna más amplia, que atañe a la polaridad existencial básica: el bien y el mal, lo alto y lo bajo, el amor y la muerte, y que implica una tensión constante con el impulso ascensional. En su poesía, a la voluntad de elevación —y, por lo tanto, de liberación— se contraponen siempre el derrumbamiento y el desplome, que salen triunfantes. Por otra parte, pero en el mismo sentido, la búsqueda de lo alto en

---

<sup>598</sup> Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos, op. cit.*, p. 446. La torre herida por el rayo —llamada *Maison-Dieu* en el Tarot de Marsella— es el decimosexto arcano mayor del Tarot: expresa las catástrofes y desgracias, el desmoronamiento y la ruina, pero también, en la posición fusta, el alumbramiento, la crisis saludable, el temor que nos aparta de las empresas temerarias y el beneficio obtenido de los errores ajenos. El propio Cirlot especifica sobre este arcano: «Los ladrillos de la torre son de color de carne para ratificar que se trata de una construcción viviente, imagen del ser humano. Dos personajes caen heridos por los materiales que se desprenden de la torre: el primero es un rey; el segundo es el arquitecto de la torre. El sentido maléfico de este arcano (...) expresa el peligro a que conduce todo exceso de seguridad en sí mismo y su consecuencia, el orgullo, en relación con la torre de Babel. Megalomanía, persecución de quimeras y estrecho dogmatismo son los contextos del símbolo indicado» (*ibid.*).

<sup>599</sup> Gérard de Nerval, *Obra poética*, edición y traducción de Pedro José Vizoso, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, Diputación de Málaga, 1999, p. 409.

Basilio supone un ahondamiento en lo profundo: en los abismos del recuerdo y la conciencia, donde bulle, todavía, el deseo de huir, el ansia de ingravidez, el ímpetu vertical.

Gerardo Diego ha acudido en varias ocasiones, en su poesía de creación, al motivo de la torre. En «Paraíso», de *Manual de espumas*, escribe: «La vida es una torre/ y el sol un palomar»<sup>600</sup>; y, en el dístico final, «la vida es una torre/ que crece cada día sobre el nivel del mar»<sup>601</sup>. Muchas cosas resultan significativas en este poema, en relación con la obra de Basilio. El título, en primer lugar, que conecta con su evocación constante del paraíso perdido; en segundo lugar, la abundancia de motivos ascensionales, además de los ya señalados, que promueven una suerte de ingravidez jocunda y liberadora: hay que lanzar «las camisas tendidas a volar»<sup>602</sup> y subir «por el piano arriba»<sup>603</sup>, la proa de los remeros, «con sus alas de insecto»<sup>604</sup>, no se ha atrevido a volar, «las nubes cantan»<sup>605</sup>, «los arcoiris van y vienen»<sup>606</sup> y «el crepúsculo/ alza los pechos y los mármoles»<sup>607</sup>; en tercer lugar, el contenido de la cuarta estrofa: «Hay que dejar atrás/ las estelas oxidadas/ y el humo casi florecido»<sup>608</sup>, en la que asoman dos de las voces más frecuentes y singularizadoras de Basilio: la oxidación y el humo, símbolos de lo que se corrompe y extravía; y, por último, la proclama órfica de una estrofa posterior: «mi flauta hace girar los árboles/ y el crepúsculo alza/ los pechos y los mármoles»<sup>609</sup>.

Más intenso es aún el tratamiento de la torre en «Exposición», la primera parte de *Fábula de Equis y Zeda*, cuyas dos primeras estrofas rezan así:

...una torre graduada se levanta  
orientada al arbitrio del que canta

Torre virtual que medra al simple tacto  
y se deja inclinar si alguno piensa...<sup>610</sup>

---

<sup>600</sup> Gerardo Diego, *Obras completas*, I, p. 172.

<sup>601</sup> *Ibid.*, p. 173

<sup>602</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>603</sup> *Ibid.*

<sup>604</sup> *Ibid.*

<sup>605</sup> *Ibid.*

<sup>606</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>607</sup> *Ibid.*

<sup>608</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>609</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>610</sup> *Ibid.*, p. 391.

Los motivos arquitectónicos vinculados a la torre se suceden luego a lo largo de la composición, como metáforas del impulso hacia lo alto, de la voluntad de crecimiento y expansión: «muralla en torno de una llave inversa»<sup>611</sup> (3ª estrofa), «el cilindro liso del reducto»<sup>612</sup> (4ª), «en la almena más alta un ciervo bueno...»<sup>613</sup> (5ª), «un arquitecto/ (...) calculaba el perímetro perfecto/ (...) y obtenido el nivel luego al soslayo/ —metro plegable— desplegaba el rayo»<sup>614</sup> (6ª), «el arquitecto (...) aplica ya peldaños...»<sup>615</sup> (9ª), «desde el sótano así hasta la azotea/ en espiral de cláusula ascendente...»<sup>616</sup> (10ª), «ilumina los triples parapetos/ la batería gris de los rocíos...» (12ª)<sup>617</sup>. Hay que subrayar cómo se articulan dialécticamente, en relación con el motivo de la torre, la elevación y la caída: la torre se levanta y medra, pero «se deja inclinar»; un movimiento bipolar, de verticalidad, primero, y horizontalidad, después, que se despliega estructuralmente en la *Fábula* mediante la oposición de los elementos aéreos y ascensionales en «Exposición» y las metáforas del flujo y la caída, que remiten a la muerte, y a las que ahora se suman las connotaciones funerales de las ataduras<sup>618</sup> —, en su composición final, «Desenlace»:

Todo es pendiente que al patín convida  
 Por el plano inclinado de elegancia  
 resbala de piel el río pierna unida  
 Y la vida entre un margen de constancia  
 y otro de arena gris madura corre  
 atando un nudo en torno a cada torre<sup>619</sup>

No es la *Fábula de Equis y Zeda*, empero, el único poema de Diego en el que se menciona a la torre, ni a la torre inclinada. Otra composición suya, de *La sorpresa*, se titula precisamente así, «Torre

---

<sup>611</sup> *Ibid.*, p. 392.

<sup>612</sup> *Ibid.*

<sup>613</sup> *Ibid.*

<sup>614</sup> *Ibid.*

<sup>615</sup> *Ibid.*, p. 393.

<sup>616</sup> *Ibid.*

<sup>617</sup> *Ibid.*

<sup>618</sup> «El lazo es la imagen directa de las “ataduras” temporales, de la condición humana ligada a la conciencia del tiempo y a la maldición de la muerte. Con mucha frecuencia, en la práctica del sueño diurno el rechazo a la ascensión, a la elevación, es figurado por una notable constelación: “Lazos negros que atan al sujeto por detrás hacia abajo”» (Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, op. cit., p. 111).

<sup>619</sup> Gerardo Diego, *Obras completas*, I, p. 399.

inclinada», y acaba con la siguiente interrogación: «Aquí, en Bolonia, ¿cuál de las dos torres/ —¡no resbales, por Dios!— es la inclinada?»<sup>620</sup>. En «La bailarina», de *Glosa a Villamediana*, dedicado a Carmen Álvarez, identifica a la torre con la artista, esto es, con la persona:

Exenta estás, libélula que fuiste,  
creciéndote hasta ti, torre que inclinas  
tu graciosa, almenada pesadumbre,  
que te yergues, que giras, que te anulas  
en vértigo y te clavas y te cuajas,  
intocable de flámula y deseo<sup>621</sup>.

En fin, en el epigrama «Chimenea», incluido en *Imagen*, escribe: «La torre huérfana/ se tronchó en mi pecho»<sup>622</sup>. No se trata aquí ya de una mera inclinación, sino de una auténtica caída: una imagen directamente emparentada, pues, con la torre devastada o demolida de Basilio.

Juan Larrea recurre también al motivo de la torre en algunos de sus poemas más significados, como «Cosmopolitano»:

De las nieves perpetuas  
con un astro explosivo en la pechera  
en sus *skis* urbanos  
bajaban patinando los tranvías,  
y en las álgidas torres...<sup>623</sup>

Los elementos son nítidamente creacionistas: el entorno ciudadano, las referencias a los medios de locomoción y al deporte, las voces extranjeras y, en fin, las asociaciones insólitas, como el «astro explosivo en la pechera» o esas «álgidas torres» que conjugan lo neurológico y lo arquitectónico. En «Tierra al ángel cuanto antes», publicado en el n° 2 de *Favorables París Poema*, de octubre de 1926, y en las dos antologías de poesía española de Gerardo Diego, Larrea escribe: «tu

---

<sup>620</sup> *Ibid.*, p. 522.

<sup>621</sup> *Ibid.*, II, p. 302.

<sup>622</sup> *Ibid.*, I, p. 157.

<sup>623</sup> Juan Larrea, *Versión celeste*, *op. cit.*, p. 76.

mirada adolece de torre y cerradura»<sup>624</sup>, y lo chirriante de la imagen, acorde con el canon ultraísta, se acentúa mediante la aliteración de /r/.

Es preciso citar también a Luis Álvarez Piñer, que cultiva el motivo de la torre en varios poemas. En «La sangre luminosa» escribe, con babélica hipérbole, que su sangre emerge «como una torre que levantase el cielo hasta el cielo»<sup>625</sup>, aunque su sombra, azul, cae a sus pies en virtud de sus días. En «El hombre se sorprende a sí mismo una vez...», las torres adoptan un cariz habitual en Basilio: el de representación de las obras humanas, en contraposición a las obras de la naturaleza, simbolizadas por los árboles. En torno a ambas pasa el viento, como la vida del hombre; y hay que recordar que Basilio utiliza este sintagma, «la vida pasa», en dos poemas: «Este vivir huyendo» y «En otoño». Dice Piñer: «La vida, como el viento en torno de las torres/ y los árboles, pasa»<sup>626</sup>.

Basilio menciona la torre en diversos poemas. En su poesía de juventud tiene un sentido lúdico o paradójico. Como otros poetas vanguardistas, acaso Basilio la tomara, con una intención paródica o subversiva, de la poesía modernista y, a su través, de la poesía romántica, en las que era metáfora del espíritu individual, del yo enhiesto ante los embates del mundo, o bien se integraba en los paisajes de castillos y ruinas, con su aura medieval y decadente. Así, en «Tránsito», Basilio ordena: «Espérame entre dientes y torres de avenidas». También aparece en muchos poemas de *Solitude, optional april*. En «Europa ante el otoño», leemos:

La esperanza, la agricultura dispuesta a las miradas  
que descienden de cada torre levantada en un pecho,  
caen a nuestros pies como natalidad,  
aire puro de frentes oreadas para la elocuencia.

Interesa subrayar de la estrofa la oposición, o el entrelazamiento, de lo alto y lo bajo, la elevación y la caída, que recorre toda la poesía basiliana. Así, las torres se levantan en el pecho, pero las miradas descienden, y caen la esperanza y la agricultura. El último verso, sin embargo, remite de nuevo a lo alto: al aire puro, asociado a las cimas, y las «frentes oreadas», que se sitúan en la cima del cuerpo, y que reproducen su pluralidad mediante la repetición del grupo /re/.

---

<sup>624</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>625</sup> Luis Álvarez Piñer, *Acontecer en vano y Siervo del horizonte*, *op. cit.*, p. 185.

<sup>626</sup> *Ibid.*, p. 240.

Idéntico juego se advierte en torno a la mención de la torre que contienen las estrofas inicial y final del poema siguiente, «Victoria» (1933). La primera dice: «toda mi vida vuelve a ser el árbol enajenado/ que cambia sus hojas por monedas/ y su tronco por una torre de seda pálida». Las imágenes se reiteran y amplían en los versos finales:

Dejadme que descubra en cada hombre ese cráter  
rodeado de nieve  
(...)  
y también en mí mismo  
ese árbol de veleidad que me ampara,  
esas monedas que de tarde en tarde llueven,  
esa torre de seda pálida que me nutre.

El cráter representa la caída: tanto por lo que puede producirlo —un impacto, una explosión— como por su dirigirse a lo profundo; también la nieve y la lluvia caen. Por el contrario, el hombre, el árbol —o el tronco— y la torre se alzan: los tres representan las acciones humanas, su impulso vital, sus obras y su supervivencia, quizá su entereza espiritual, frente a las inclemencias de la naturaleza y la ceguera mineral de los accidentes físicos. Las oposiciones presentes en esta dicotomía constante reiteran el sentido de pugna e indecisión: el árbol, personificado, es el propio poeta, su existencia pura, que se vende —así creo que hay que entender «enajenado», y no como sinónimo de «loco»— a cambio de unas monedas, esto es, de las comodidades materiales; por eso deviene un «árbol de veleidad»: porque se transforma, porque entrega sus hojas a cambio de dinero, porque se somete a otros propósitos y otras servidumbres, aunque este sometimiento no sea solo un castigo, sino también un amparo frente a los sinsabores de la realidad. Lo mismo sucede con «torre»: el tronco del árbol, el núcleo de la vida, se convierte en una torre, artificial, pétreo, sin aliento. Las negaciones y afirmaciones se suceden a partir de este punto: el tronco es una torre, pero la torre es de seda, es decir, suave, deseable; sin embargo, la seda es pálida: carente de sangre, debilitada; pese a ello, esa torre de seda pálida lo nutre: lo inerte alimenta a lo vivo.

«All the world will smile again» empieza así: «El que medita a la sombra de una torre,/ o el que canta/ en la cima de ese Everest moldeado de nieve...». Llamativamente, también «Victoria» (1933) se ha iniciado con un hombre que canta: «Yo soy solo quien canta sobre la noche...», y también incluye una mención a la nieve. «All the world will smile again» acumula referencias a lo alto, como reflejan en los versos citados la torre y «la cima de ese Everest», que añade la aliteración a la hipérbole: «de ese Everest moldeado de nieve».

La hipérbole asoma en «Pasto de lo invisible», donde «como girasoles o vorticelas que mueven la Tierra/ sobre la más alta torre o maravilla,/ nuestra vida evoca un río...». El símil resulta singularmente expresivo, casi estrepitoso, por la enorme distancia que media entre los elementos que lo componen: lo que hace girar la Tierra «sobre la más alta torre o maravilla» son seres tan frágiles como los girasoles o tan microscópicos como las vorticelas<sup>627</sup>. Curiosamente, la vorticela habita en aguas estancadas, tan características de Basilio. En todo caso, los girasoles y la torre apuntan a lo alto; la vorticela, en cambio, a lo hondo, a lo caído.

En «En otoño»,

las nubes quedaron atrás  
adheridas a las torres,  
lo cansado se desprende al viento apacible,  
y en el aire  
hay experiencias viejas y vanidades como arbustos  
que se secan  
y caen igual que párpados  
sobre el heno de un prado plegable.

Todo cae,  
todo lo que ha sido en el mundo una bandera,  
una corbata, una almena de castillo o un pañuelo,  
todo cruje como una baya seca,  
pisoteada a la hora del moribundo rocío,  
o del poniente sol en el escarpe de la hermosura.

Junto a la acumulación de motivos que sugieren la sequedad, la caída y la muerte —arbustos, párpados, banderas, corbatas, almenas, pañuelos, bayas, el rocío, el sol—, se advierte otro eje metafórico, frecuente también en Basilio, según el cual algo está unido a otra cosa, en cualquiera de sus formas posibles: encadenado, clavado, atado o, como en este caso, adherido: «las nubes quedaron atrás/ adheridas a las torres». De nuevo se contraponen lo natural y lo artificial, lo creado y lo construido, lo cósmico y lo humano. Y quizá aquí el símbolo de lo primero, las nubes, represente

---

<sup>627</sup> El término no aparece en el *DRAE*, pero, según el *Diccionario del español actual*, se trata de animales unicelulares en forma de copa, dotados de cilios en la parte superior y de un pedúnculo en la inferior que les sirve para fijarse.



lo más puro del hombre y, por deducción, del poeta: su carácter insumiso, su condición inasible, sus ansias de libertad. Las nubes pertenecen al pasado: han quedado atrás; las torres, construidas por el conocimiento, sólidas e impenetrables, han frenado su deriva y su multiplicación. Pero la poesía de Basilio es siempre dinámica, y después de esta metáfora aparece otra, que se articula en torno a la idea contraria, pero cuyo sentido es el mismo: «lo cansado se desprende al viento apacible». Aquí no encontramos unión o adhesión, sino desprendimiento o cercenadura. En correspondencia con el eje vertical, que transita de lo alto a lo bajo, encontramos un eje horizontal, en el que las cosas se vinculan o se despegan, se hermanan o se niegan, quizá para significar el entrelazamiento causal de los hechos del mundo y la sumisión de unos actos a otros; para transmitir, en último término, que somos fruto de nuestras renunciaciones y, casi siempre, prisioneros de nuestras decisiones: que el ejercicio de la libertad, tantas veces funesto, nos priva de la libertad. Lo cansado, en efecto, se desprende de donde está anclado y se une al viento que pasa, que lo dispersa por doquier: el cansancio es ya lo único que nos rodea, nuestro único oxígeno, el único ingrediente del cielo.

En «Como la nube púrpura...» —un sintagma que coincide con el título de la novela fantástica de Matthew P. Shiel, *La nube púrpura*, publicada en 1901— se repiten, no solo el motivo de la torre, sino varios de los empleados en «En otoño». Al principio, una nube sobrevuela una pequeña ciudad. Luego irrumpe el «tú» de la amada, que expresa, al mismo tiempo, las nociones antitéticas de fijación y tránsito, por una parte, y de elevación y horizontalidad, por otra:

mientras te clavabas en las ojivas de la tarde  
hoja arrastrada a un aire sin cénit  
como el granito nivelado de un palacio de otoño  
sin torres ni pináculos  
donde jadea la hiedra del pasado  
y entonces tú sola emerges, pasión de los cielos,  
césped besado largamente  
—oigo que Orfeo canta la muerte de la noche—

La amada se clava, en primer lugar, en las ojivas de la tarde, pero, acto seguido, es descrita como una hoja arrastrada al aire: fluye, pues, detenida. También se eleva en el aire, aunque carezca de cenit, es decir, de culminación o apogeo: sube sin subir. Lo mismo comunican los versos siguientes: el palacio, que, por serlo, se alza sobre la tierra, no tiene torres ni pináculos, esto es, elevaciones, y su granito está «nivelado»: la construcción —alegoría del poeta— permanece, por lo tanto, a ras del suelo, aplastada, privada de la ingravidez que le habría dado el amor. Además, los

elementos arquitectónicos se contraponen a los líquidos: «fluyente», «lágrima», «onda», «anega», e incluso «nube» y «maquillada». Esta constante discordia metafórica caracteriza a un solo ente; o, dicho con más precisión, a los sentimientos contradictorios que alberga el poeta en relación con ese ente: la amada es, a la vez, la presencia deseada y recordada, y el ser inaccesible y muerto; es lo que permanece en la conciencia y lo que se aleja en el tiempo; es la fabulación de la felicidad y la constatación de la infelicidad. La oposición entre lo alto y lo bajo —y entre lo pétreo y lo líquido—, que transcribe esa lucha entre lo deseado y lo poseído, prosigue en los versos finales. La hiedra que recubre los muros del palacio otoñal trepa, y la amada emerge: ambas crecen; el pasado, personificado, «jadea»: respira, vive, vuelca recuerdos en el poeta. Sin embargo, la amada, cosificada, es «césped»: desmiente la elevación sugerida y aparece, de nuevo, horizontal, terrenal, caída. Las similitudes hilvanan el pasaje, dando unidad a la maraña de impulsos contrapuestos: «jadea», «hiedra»; «emerge», «césped», «largamente», «muerte». La mención de Orfeo en el alejandrino que cierra el poema —y que recuerda a aquel hombre que cantaba sobre la noche, en «Victoria» (1933)— constituye la confesión de quien intenta rescatar a su Eurídice del reino subterráneo de los muertos, pero fracasa. Su canto —su poesía— quiere devolverla a la vida: por eso besa la hierba bajo la que yace. Lo que asoma, no obstante, es solo el espectro de su imagen, la constancia de su desaparición.

Por último, también en «Nada se induce de la realidad» se citan las torres, como símbolo de los deseos perseguidos y la felicidad frustrada:

Y resurgen ecos efímeros  
de primaveras inflamadas  
entre textos difíciles elevados como estigmas  
hacia torres celestes.

Sin embargo, lo que particulariza el motivo de la torre en la poesía de Basilio es que se trata, a menudo, de una torre declinante o ya derruida, que suele representar el desplome de las ilusiones, de las creaciones humanas o de la materia, y, en última instancia, de la vida. En «Pasto de lo irremediable», «las vidas se inclinan como torres efímeras». La inclinación aparece también en «Levantaos», donde el mundo es «una torre inclinada/ a favor del viento». Dado el carácter religioso de esta composición, cabe suponer a esta torre muy cercana al mito de Babel, aunque no se derrumba, sino que se acomoda al soplo divino, se somete a su vendaval de amor: por eso se inclina a su favor. Por su parte, el soneto «No eres tú la cadena endurecida...» concluye con este terceto: «Derribaré las torres no inclinadas,/ alzaré mi existencia entre despojos,/ elevaré mi vida a las estrellas». En este caso, las torres erectas representan lo que impide el crecimiento del alma, lo que

aplasta al ser y anula su capacidad de amar, su empuje espiritual. El homeoptoton de los endecasílabos —el futuro simple, en primera persona, que se repite en sus tres verbos iniciales— otorga rotundidad y certeza, mediante su ensañamiento sonoro, al compromiso expresado.

La idea de la torre inclinada se reitera en «El 28 de julio de un año sin gloria...», aunque el término empleado aquí no sea ese, «inclinada», sino su sinónimo «oblicua». Basilio gusta de cultivar una idea, o de manifestar sus obsesiones, con palabras distintas, aunque coincidentes en su significado. Dice «El 28 de julio de un año sin gloria...»:

Al paso del tiempo,  
apenas me doy cuenta del declive de la virtud,  
de la degradación paulatina de las tormentas de verano,  
de las torres oblicuas  
que se tambalean  
en el error de las actitudes imprevisibles.

La torre, tambaleante, aparece rodeada de términos privativos o funestos, de imágenes de la caída —el declive, la degradación; en la estrofa siguiente, Basilio escribe: «Sálvese el que pueda/ en el cataclismo de la tristeza/ o en las consolas donde naufragan los deseos...»— y de aliteraciones diseminadas, que subrayan, con fonemas cerrados, oclusivos y vibrantes, la aspereza y el dolor de lo descrito: «paso», «apenas», «paulatina»; «declive», «oblicuas»; «virtud», «actitudes»; «torres», «tormentas», «error».

En «Why not tonight», Basilio insiste en la noción de desmoronamiento:

¿Adónde corren los buses sin objeto,  
si Jericó pudo caer una tarde como esta,  
en que las trompetas y los cláxones sonaban como hoy,  
y de un momento a otro puede venirse abajo este artificio  
como una torre o un puente,  
como esa dama que ahora entra en su Rolls  
y está tan cerca de la muerte?

El «artificio», esto es, el mundo, la sociedad, el tráfigo humano —cuanto ve el poeta durante una tarde bulliciosa en Londres—, puede derrumbarse «como una torre o un puente», algo que se

asocia con la muerte, como revela el símil, dispuesto anafóricamente, que encontramos a continuación: «como esa dama que ahora entra en su Rolls/ y está tan cerca de la muerte», y en el que resuena el tópico medieval de la Parca igualadora: la mujer es rica —solo alguien acaudalado puede subir a un *Rolls Royce*—, pero también ella ha de perecer. La demolición, por otra parte, ya ha sido anunciada en el segundo y tercer versos del pasaje transcrito, con la referencia a Jericó. Como es bien sabido, el Viejo Testamento narra la historia del asedio de la ciudad de Jericó por los israelitas<sup>628</sup>. Basilio trenza dos momentos históricos diferentes, de forma que la caída de las murallas de Jericó y la tarde londinense, las trompetas de los sacerdotes de entonces y las bocinas de los automóviles de ahora, se entremezclen en el presente del poema. El conjunto presenta unos perfiles simultáneamente ominosos y surrealistas, de los que se desprende una intensa sensación de caos y despropósito, con autobuses que circulan sin destino —metáfora acaso de la propia vida humana—, ruinas y estrépito, y mujeres que están, sin darse cuenta, al borde del pericimimiento.

No es este el único caso en que Basilio emplea sinécdoques o motivos históricos, indirectos, para dibujar el tópico de la caída. Así, en otros dos poemas no es la torre, sino las almenas de los castillos lo que se desmorona. En «Río sin cauce», se soportan «horas en que las almenas del castillo/ caen una tras otra:/ así las hojas secas». La noción de degradación se subraya aquí acumulando a la caída de las almenas la de las hojas muertas, y trufando el poema de referencias al ascenso y al descenso —y a otras metáforas del tránsito, como las puertas, los goznes y los quicios—: «subo al cadalso», «bajo a los abismos», «dianas en espiral», «frutos suspendidos», «ángel que me guías/ en este subsuelo», «colinas/ de ascendente envidia», «verticales silbidos/ en que se levantan triángulos».

En el poema siguiente, «En otoño», como hemos visto ya, todo cae: «todo lo que ha sido en el mundo una bandera,/ una corbata, una almena de castillo o un pañuelo,/ todo cruje como una baya seca». También aquí se recurre a la imagen de la vegetación seca —en la segunda estrofa se habla de «arbustos/ que se secan/ y caen igual que párpados»—, acentuada por la doble poliptoton —«secan» y «seca», «caen» y «cae»—, para reforzar el mensaje de fragilidad y derrumbamiento. Y también este poema aparece preñado de referencias a lo alto y lo bajo, a la ascensión y la caída: las nubes adheridas a las torres, soles poniéndose en los escarpes o levantándose del fondo de sí

---

<sup>628</sup> Durante una semana, siete sacerdotes del ejército de Dios estuvieron dando vueltas a la urbe, haciendo sonar trompetas de cuerno de carnero, seguidos por el Arca de la Alianza. Al séptimo día, el sonido de los instrumentos y los gritos de los sitiadores derribaron las murallas, lo que permitió a las huestes de Jehová entrar en la ciudad y degollar a todos sus habitantes (Josué, 6, 1-26).

mismos, lunas que configuran acantilados. Las puertas de la soledad o las puertas secretas que guardan los adarves de «Río sin cauce» son aquí «poternas al amor» y «pasadizos de vaho tierno».

Pero Basilio insiste, explícitamente, en las torres abatidas. En «La brisa maldita», una ardiente invectiva contra la amada y su recuerdo, proclama:

No vuelves, no, sirena aleve, vivo  
error que orea y mata al mismo tiempo,  
látigo largo, frágil abanico  
que desmoronas torres a caricias.

Los dos últimos endecasílabos, donde se encierra la imagen, constituyen una hipérbole que ensalza el poder de la amada, su capacidad para destruir, con su presencia, lo más alto e inaccesible. El pasaje contiene, además de una sucesión de metáforas apositivas, una tupida red de aliteraciones y juegos fónicos. En el primer verso, la geminación del adverbio de negación se entrelaza con la repetición del fonema /b/, mientras el acento recae, en tres ocasiones, en /e/: «No vuelves, no, sirena aleve, vivo...». En el segundo, se insiste en la vibración de /r/ y se repite el grupo /or/: «error que orea...». En el tercero, el fonema y el grupo predominantes son /l/ y /la/ —que constituye un parómeon en su inicio—, combinados con otro grupo que se repite, /go/, y con la presencia abundante de /a/, vocal abierta y mayoritariamente tónica: «látigo largo, frágil abanico...». Por último, el endecasílabo final aporta la trepidación y la gravedad de /r/ y /o/, que se corresponden con la violencia de lo descrito: «desmoronas torres a caricias». Paralelo a este tumulto sonoro, que alterna matices delicados con pasajes estremecidos, hallamos oposiciones semánticas, que conjugan asimismo lo favorable y lo funesto. La sirena es «aleve», un arcaísmo que permite una doble interpretación: por una parte, adelgaza a la amada, niega su espesura y materialidad, introduce en su ser marino connotaciones aéreas, esto es, reminiscencias de evaporación e intangibilidad: la vuelve irreal; por otra, inspirándose quizá en el capítulo de Ulises y el canto de las sirenas, de la *Odisea*, dulcifica su naturaleza engañosa y atempera su presencia mortal. El error está «vivo», es decir, lo inmaterial deviene cuerpo, organismo, y anuda la exaltación del latido con la tristeza de la equivocación; también «orea y mata»: oxigena y ahoga, crea y destruye. El látigo y el abanico conviven en un mismo verso, subrayados ambos por pleonasmos que resaltan su esencia: el primero es largo —y mata—, y el segundo, frágil —y orea—. Por último, las caricias desmoronan: la piel destruye a la piedra, el amor conduce a la muerte. El conflicto lingüístico transcribe, como tantas otras veces, el conflicto existencial: la exaltación amorosa y la desesperación amorosa, el placer del recuerdo y la realidad de la ausencia, el deseo y su frustración.

En el poema siguiente, «Como deseos», otra composición religiosa, Basilio vuelve a emplear la imagen de las torres que se desmoronan, aunque esta vez no a consecuencia de la evocación o la ausencia de la amada, sino del mero transcurso de la vida, que nos revela la endeblez de las obras humanas y la vacuidad de nuestras esperanzas, frente a la razón trascendente de Dios:

dormidos en las yerbas,  
contemplando altas torres,  
que se desmoronan esplendorosas,  
mendigando ilusiones,  
nos esfumamos  
en un mundo orlado de espejismos.

«Dormidos en las yerbas» constituye una metáfora de la muerte, por su acostumbrada identificación con el sueño. Pero el sueño es también un signo de inconciencia, como otros términos de la estrofa, que subrayan la menesterosa condición del hombre, asentada en la falsedad: «contemplando», «se desmoronan», «mendigando ilusiones», «nos esfumamos», «orlado de espejismos». Un delicado encadenamiento de similitudines asonantes da relieve y, a la vez, cohesiona el conjunto: *a-o* («contemplando», «mendigando», «esfumados», «orlado»), *o-a* («desmoronan esplendorosas»), *o-e* («torres», «ilusiones»), *i-o* («dormidos», «espejismos»). La necesidad de elevarse hacia Dios, en contraposición a la vacua rigidez de las torres humanas, se plasma en este poema en los versos siguientes: «Dios, (...) / danos una cima candente / para trepar, trepar y desfallecer» y «ábreos una puerta ascendente».

Finalmente, en «Viento de nobles lunas...», el poeta narra la intermitente reviviscencia del amor, la perduración de los recuerdos y los sentimientos, el arder, todavía, de la pasión en el otoño de la vida —y el dolor que causa no poder abrazarla—. Así, entre rencores y remordimientos, rodeado de insomnio y luces invisibles, Basilio señala la llegada de

el deslumbrado arbusto que crepita  
crujiente, estremecido,  
el castillo, la torre derrumbada  
como viejo velamen  
ciego de la pasión más tormentosa.

Se reúnen aquí varios motivos asociados al declinar o a la corrupción en la poesía basiliana, y que ya sabemos empleados en otros poemas: el arbusto seco y la torre que cae; también el castillo — y no solo las almenas, como en composiciones anteriores— figura en la enumeración, al igual que el «viejo velamen», abatido o arriado, símbolo, como la torre, de la pasión experimentada y ya muerta, del huracán vivido y hoy amainado. Interesa destacar, una vez más, los procedimientos sonoros de Basilio, con los que pretende que el significante transmita las mismas emociones que el significado. Así, en «Viento de nobles lunas...», la sequedad del arbusto abrasado por la luz se sugiere mediante la repetición, casi onomatopéyica, de los fonemas oclusivos y velares, y, en particular, de los grupos consonánticos /kr/ o /tr/: «arbusto que crepita/ crujiente, estremecido...»; el estrépito y la intensidad de la caída se refleja en la abundancia de fonemas vibrantes múltiples en el sintagma que la designa, «torre derrumbada»; y el despedazamiento y abandono de las velas que, henchidas, simbolizaron el amor, se induce de diversas repeticiones, que atraen la atención y obligan a reparar en los términos que las contienen, y, por ende, también en su carga semántica negativa: el parómeon de /b/ («viejo velamen») y la similitud de «viejo» y «ciego».

e) Las hojas secas

En la poesía existencial española, el motivo de la hoja seca, o la hoja que cae<sup>629</sup>, puede observarse en casi todos los autores. Dámaso Alonso, uno de los más significados, lo emplea en varios poemas. Así, en «Lucía», un poema de juventud escrito en años de rabiosa vanguardia, le da un tratamiento intensamente melancólico y funeral. Los versos finales dicen:

Mueve el aire los árboles del huerto,  
y a la hoja del libro va una hoja

otoñal...

(En el libro se refiere  
cómo besa una hoja que se muere  
a una rosa carnal que se deshoja...)<sup>630</sup>.

---

<sup>629</sup> Del que pueden encontrarse ya algunos antecedentes bíblicos, como en el Libro de los Salmos (1, 3): «[el varón bienhadado] es como árbol plantado a par de las corrientes de las aguas, que a su sazón da fruto; no se marchita su follaje...» (*Sagrada Biblia, op. cit.*, p. 681).

<sup>630</sup> Dámaso Alonso, *Poesía y otros textos literarios, op. cit.*, p. 39.

En «En el día de difuntos», ya citado en epígrafes anteriores, la hoja seca se asocia directamente con otros símbolos del paso del tiempo, la derrota y la muerte, definidos sin circunloquios líricos, con la fealdad propia de la desesperación que impulsa a la escritura. La enumeración dice así: «he de volver a ser como era antes,/ hoja seca, lata vacía, estéril excremento,/ materia inerte, piedra rodada del atajo»<sup>631</sup>. Y cabe subrayar aquí una de esas aliteraciones, de /r/ —y del grupo /er/—, que tanto practica Basilio: «volver a ser como era», «estéril», «materia inerte, piedra rodada». Poco después, Dámaso recurre a otra imagen habitual en Basilio: la putrefacción, referida ahora al personaje lírico que es trasunto de sí mismo: «camina un pobre viejo, un triste saco de hierba que ya/ empieza a pudrirse...»<sup>632</sup>. Unos versos más adelante, en fin, ambas figuras, la de la hoja caediza y la de la hoja putrescente, se reúnen en un solo pasaje:

...el aire  
es una piscina de amarilla tersura,  
turbada solo por la caída de alguna rara hoja  
que en lentas espirales amarillas  
augustamente  
busca también el tibio seno  
de la tierra, donde se ha de pudrir...<sup>633</sup>

Encontramos aquí la típica redundancia cromática de Dámaso, para quien el amarillo era un color de luto, emblema de la tristeza —antes ha hablado del «follaje amarillo» y «la amarilla luz», y poco después volverá a repetir este segundo sintagma—, y otra recurrencia sonora: el fonema /i/ —la mayoría de las veces, tónico— que hilvana el fragmento: «piscina», «amarilla», «caída», «amarillas», «tibio», «pudrir». En cualquier caso, la hoja que cae y se consume en la tierra constituye una metáfora del destino humano, condenado asimismo a declinar y descomponerse.

En «Última noche de la amistad», una elegía fúnebre escrita a la muerte de su amigo, el poeta Leopoldo Panero, en 1962, la hoja muerta vuelve a aparecer, de nuevo como símbolo de lo roto y desaparecido: «El huracán aplasta en mis cristales/ hojas muertas, podridos cardos, mis recuerdos, mis ilusiones/ de niño, mi ingenuidad de hombre...»<sup>634</sup>.

---

<sup>631</sup> *Ibid.*, pp. 257-258.

<sup>632</sup> *Ibid.*, p. 258.

<sup>633</sup> *Ibid.*, pp. 258-259.

<sup>634</sup> *Ibid.*, p. 493.



Entre los creacionistas, Huidobro acude al motivo de la hoja, entre otros poemas, en «Luna», donde alude al «pasado lleno de hojas secas»<sup>635</sup>, y en el canto III de *Altazor*, mediante una imagen múltiple: «Hojas serán las plumas entibiadas/ que caerán de sus gargantas»<sup>636</sup>. También en «Arte poética», uno de los poemas programáticos del creacionismo, ya citados en este trabajo, menciona la hoja que cae, aunque con un matiz de volatilidad y ligereza: «Una hoja cae, algo pasa volando;/ Cuanto miren los ojos creado sea.»<sup>637</sup>. Juan Larrea recoge el motivo en los poemas «En traje de hojas secas», «Cosmopolitano» («ciudad de hojas caducas...»<sup>638</sup>) y «La ceniza y él», donde escribe: «el sable de hojas muertas arrastrado donde quiera reinar su lejanía»<sup>639</sup>. Gerardo Diego habla de «estrellas (...)/ deshojadas y rotas» en «Tranvía»<sup>640</sup>. Luis Álvarez Piñer utiliza abundantemente el motivo, siempre con un sentido funeral o revelador de su sufrimiento: «La muerte nos viene así, poco a poco y apenas. Como la hoja, porque no somos permanentes...»<sup>641</sup>, escribe en «Rima»; «está llena de árboles la soledad. Caen muchas hojas de árbol en la soledad del poeta»<sup>642</sup>, añade en «Estábamos allí»; y en «Himno de la inocencia»: «Te llamaré con palabras que caen como las hojas sobre ti»<sup>643</sup>. «En lo hondo de la tarde...» resume el motivo en esas «hojas amarillas»<sup>644</sup> que enseñan a las raíces la vida que todavía han de obtener de la muerte.

El motivo de la hoja, como símbolo de la fugacidad de las cosas y del declinar existencial, recibe diversas caracterizaciones en la obra de Basilio, que pueden considerarse matices o ramificaciones de lo que representa, y que cabe agrupar en dos. En primer lugar, la hoja frágil y sin cuerpo, que se desprende del árbol y cae, o que se lleva el viento. Esta hoja es también metáfora del hombre, sujeto a los embates incontenibles del tiempo, al vendaval de la vida, que todo lo arrastra y consume. Así aparece en «Bellísima de estío», donde el poeta exhorta al ruseñor a adherirse a «la caída de las hojas», en un nuevo ejemplo de la conjunción de opuestos, revelador siempre de la tensión anímica o el sufrimiento interior, que es habitual en Basilio, y que consiste en la unión de dos conceptos antitéticos: la adhesión y la caída, esto es, la fijeza y el tránsito. En «Pasto de lo

<sup>635</sup> Vicente Huidobro, *Obra poética*, *op. cit.*, p. 562.

<sup>636</sup> *Ibid.*, p. 765.

<sup>637</sup> *Ibid.*, p. 391.

<sup>638</sup> Juan Larrea, *Versión celeste*, *op. cit.*, p. 76.

<sup>639</sup> *Ibid.*, p. 315. La traducción, de Luis Felipe Vivanco, reproduce bien la aliteración de /r/ del original: *le sabre en feuilles mortes traîné partout où son lointain est roi.*

<sup>640</sup> Gerardo Diego, *Obras completas*, I, p. 690.

<sup>641</sup> Luis Álvarez Piñer, *Acontecer en vano y Siervo del horizonte*, *op. cit.*, p. 171.

<sup>642</sup> *Ibid.*, p. 184.

<sup>643</sup> *Ibid.*, p. 217.

<sup>644</sup> Luis Álvarez Piñer, *En resumen*, *op. cit.*, p. 119.

irremediable», y de modo harto elocuente, «cada deseo frustrado es una hoja que vuela». La noción de caída está especialmente presente en este poema, en el que se acumulan las imágenes que la sugieren: «cada grano de arena que cae del reloj», «esa espiga que se humilla hasta besar el suelo», «las vidas se inclinan como torres efímeras», «lluvia aplastada a nuestros pies». En «Ese celado impulso», I, encontramos unos versos que ya han sido analizados, pero que resultan paradigmáticos de la simbología vegetal y mortuoria en Basilio: «todo es ruina cálida, orla estéril,/ de unas hojas que caen/ a estanques de aguas quietas». Finalmente, en «Como la nube púrpura...», la hoja es arrastrada por el viento: «te clavas en las ojivas de la tarde/ hoja arrastrada a un aire sin cénit». En este breve pero intenso poema, como acabamos de ver, se reitera la *concordia oppositorum* de lo unido e inmóvil —«te clavas...»— y lo desgajado y fugaz —«hoja arrastrada...».

Más frecuente que la hoja que cae o vuela, y más representativa del fin inevitable, es la que se seca y muere. Los ejemplos abundan. En algunos casos, Basilio reúne ambos rasgos, la sequedad y la caída, como en «Nostalgia loans»: «*Lady*, si amamos estas hojas secas, presurosas,/ desgajadas del *Chase Bank*, como del árbol más puro...»; o en «Río sin cauce», donde pasan «horas en que las almenas del castillo/ caen una tras otra:/ así las hojas secas». En «Canción cuarta» encontramos «por todas partes/ venados, hojas secas,/ ¡olvidos de María Luisa!»: otra fórmula frecuente en la poesía de Basilio para sugerir el caos sentimental, consistente en establecer el caos lingüístico mediante la acumulación tumultuaria de términos enfrentados, positivos y negativos, que dan cuenta de la esperanza y la fatalidad. En «A la orilla», las hojas —que representan los ensueños experimentados, el amor vivido— están muertas, pero el poeta les guarda fidelidad, recurriendo, otra vez, al concepto de la adhesión. La caída de las hojas es la expresión por antonomasia de que la vida se desmorona y de que todo pasa: hasta las palabras se desvanecen, y «no existimos ya ni en el recuerdo»:

Eva, Eva de adversidad,  
azucena en el fondo del abismo,  
mírame por la ranura del olvido,  
contéplame adherido a las hojas muertas,  
prisionero  
en el sótano de la vida.

También en *Imagen*, de Gerardo Diego, aparece el sintagma, junto con otros alusivos a las hojas y su caída. En «Rosa mística», escribe Gerardo: «Era ella// Me desmayé en sus manos/ como

una hoja muerta»<sup>645</sup>. En «Tren» encontramos una alusión indirecta pero inequívoca: «El olvido/  
deposita sus hojas/ en todos los caminos»<sup>646</sup>. En «Escorpio», el motivo de la hoja caediza se vincula  
explícitamente con la muerte: algunas estrellas

...se desgajan  
y como hojas secas bajan,  
haciendo eses,  
a posarse sobre los cipreses  
de los cementerios<sup>647</sup>.

En el poema de Basilio, la importancia de «Eva» —una alusión clara al arquetipo femenino, a la hembra primigenia, representada por la mujer de Adán, según el relato del Génesis (1, 27)— se destaca mediante la geminación del nombre, y su bondad se encarece con la metáfora que la identifica con la criatura auroral del paraíso cristiano —una nueva remisión al mito edénico, al tiempo dorado anterior a la condenación de la existencia— y con la azucena, que se contrapone, con su viveza y frescura, a la crepitación gris de la hojarasca. Las alusiones posteriores, en cambio, acentúan lo subterráneo, lo sumido en las profundidades, como metáfora de la muerte: en «el fondo del abismo» temporal yace la amada; «las hojas muertas» son el amor acabado; «prisionero/ en el sótano de la vida» se encuentra el yo lírico, es decir, sujeto a las convenciones, a los límites asfixiantes, de una existencia sombría. Hasta «la ranura del olvido» transmite la misma idea de ahogo, cerrazón y muerte: una ranura solo se abre en lo clausurado, como un ataúd o un hipogeo.

Como imagen sinónima de las hojas que mueren encontramos las hojas que se desdoran o los árboles que se deshojan. En la primera estrofa de «Careo en la soledad» aparecen las dos: «las últimas hojas/ se desdoran en mis bolsillos» y «rosas apenas encendidas por una ráfaga de aire/ deshojándose en la luz insidiosa». Este mismo sintagma, «luz insidiosa», se repite en «No es de esperar que traigas nuevas flores...», I, en conjunción, nuevamente, con deshojarse: «Todo es monotonía embelesada,/ súbitas manos deshojando/ esos tallos que se ahílan a la luz insidiosa». El tono, inducido por la selección léxica, es lúgubre: la monotonía —la tercera estrofa ha hablado de «monótono milagro»; la quinta, de «la molicie de la desilusión»; y la séptima, de «la penumbra del hastío»—; el embeleso, que sugiere engaño y vaciedad; la caída de las hojas; el ahilarse de los tallos,

---

<sup>645</sup> Gerardo Diego, *Obras completas*, I, p. 112.

<sup>646</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>647</sup> *Ibid.*, p. 81.

es decir, su crecimiento débil por falta de sol; y la insidia de la luz, que sugiere, otra vez, falsedad. También las rosas vuelven a relacionarse con el deshojarse. En «Hay un mayo cualquiera...», mayo

da una lumbre sorda  
a rosas sin sentido,  
(...) deshoja palabras  
o nostalgia en el aire.

La sensación de abandono y negación predomina, una vez más: la sinestesia del primer verso es elocuente; las rosas son absurdas; las palabras caen como hojas muertas, dejando tras de sí vagos recuerdos, esbozos de otros tiempos, aromas extinguidos.

En Basilio, también los arbustos se secan y crepitan, al igual que la fruta o la maleza. Ambas son consecuencia del paso del tiempo. En «Té-conferencia», Basilio consigna una «seda prorrogable» —otra imagen temporal— «que se pierde en la edad como una fruta seca»; es de notar la proximidad fónica de «seda» y «seca», que acerca sus significados: lo delicado y lo áspero, lo flexible y lo quebradizo. En la tercera parte de «Ese celado impulso», III, escribe: «—Dios mío—, perdido entre tus lianas,/ maleza seca o vivida, me hundía poco a poco...». El yo es aquí una planta estragada por la vida, que solo renace con la inefable agua divina, a la que dirige su exclamación. En la segunda parte del mismo poema aparece otra forma de representar a la hoja caída, la hojarasca:

Y así fui  
sangre de tumbo en tumbo,  
incendiada hojarasca bajo las arcadas de la muerte,  
cuerpo transido por todos los deseos,  
acosado, sediento, buscando tu vislumbre.

La hojarasca integra aquí una paradoja: arde, en una insólita conjunción de pasión y nada, de amor y muerte. Igual que la sangre desnortada del verso anterior, que reúne el ritmo de su rojo palpitar y la desorientación de un caminar embarazado. Basilio gusta de la frase hecha «de tumbo en tumbo»<sup>648</sup> para significar la búsqueda confusa, el ansia que no halla la senda adecuada para escapar del laberinto de recuerdos y remordimientos en que se encuentra. En «Canción segunda», dibuja una

---

<sup>648</sup> Gerardo Diego también la usa en el terceto final de «El viento», de *Alondra de verdad*: «Oh, duro viento, topa, embiste, brama,/ crece en la ola sin fin, muérdete, expía,/ alma y cuerpo fatal, de tumbo en tumbo» (*Obras completas*, I, p. 473).

epífora y una poliptoton con la expresión: «Voy de tumbo en tumbo./ (...) Como cáscaras secas/ vamos de tumbo en tumbo». Como puede apreciarse, también en esta pieza la asocia con la vegetación muerta —«cáscaras secas»— y, más específicamente todavía, con la hojarasca, que designa el estado al que nos conduce el amor: «Ay, río que me arrastras/ hacia un mar de hojarasca». Una vez más se acredita la persistencia de las obsesiones basilianas: la lexicalización, casi podríamos decir, de sus metáforas. Entre la composición de «Canción segunda» y la de «Ese celado impulso» han pasado entre siete y nueve años, un lapso temporal considerable que no ha borrado, sino que, por el contrario, ha ahondado en un conjunto de imágenes y locuciones que encuentran en la permanente angustia existencial del poeta el abono necesario para perdurar. En ambos poemas se repite, asimismo, la imagen del fuego: «la adhesión a la rosa/ me hace arder y apagarme,/ y arder, sin notar el fraude», escribe en «Canción segunda»; «incendiada hojarasca», dice en «Ese celado impulso», II —y antes «las orquídeas de la dinamita/ florecían su lava oscura en las profundidades»—. Y en ambos demuestra el poeta su gusto por la aliteración: de /a/ en el tercer verso; de /um/ en el segundo y el último: «tumbo», «vislumbre»; y de /uer/ en el tercero y cuarto: «muerte», «cuerpo». Además, la caída del acento en la sílaba /tum/ supone un redoble oscuro, un martilleo que se confunde con un lamento. En cuanto a la homofonía en «Canción segunda», es especialmente intensa, por sumarse «de tumbo en tumbo» a la similitud establecida cuatro versos antes, con «me derrumbo y me hundo».

La hojarasca tapiza la poesía de Basilio. En «Nada se induce de la realidad», «Elena y Paris olvidan sus claves/ entre la hojarasca de cabellos tardíos...», unos versos que se suman a otras alusiones, en esa misma estrofa, a la decadencia y la falsedad: «el misterio/ renuncia (...) a su ventura. Es puro embuste» o «impaciencias apenas rozadas por el amor», ambas realizadas por sendas aliteraciones: de /u/ —«renuncia», «ventura», «puro», «embuste»— y de /θ/ —«impaciencias», «rozadas»—. La alusión a la pareja de amantes de la mitología griega, y personajes de *La Iliada* de Homero, resulta hiperbólica: uno de los paradigmas del amor es destruido por el tiempo. Este mismo poema se cierra con otra alusión homérica —ahora a *La Odisea*—, igualmente impregnada de nihilismo: «El que vuelve a Ítaca/ es también despojo de un sueño/ arrancado de otros olvidos». Ulises, encarnación del ser humano, tras su travesía vital, es solo una esperanza frustrada, un proyecto incumplido: no ha hecho realidad sus ilusiones, ni sobrevive tampoco en las de nadie. Como ha escrito Emilio Alarcos Llorach, «lo que predomina es el sentimiento oscuro de la ruptura con todo lo que hubiera podido ser»<sup>649</sup> y la constancia de que «nada de lo pasado es recuperable»<sup>650</sup>.

<sup>649</sup> Emilio Alarcos Llorach, «Presentación de Basilio Fernández», *op. cit.*, p. 136.

<sup>650</sup> *Ibid.*, p. 137.

Hay que recordar que Ulises es citado por los maestros creacionistas de Basilio, singularmente por Huidobro y Larrea. El primero concluye el poema «Ombres chinoises» con el siguiente epifonema: «Mí alma como Ulises es lenta en volver»<sup>651</sup>. El segundo le dedica una sostenida anáfora en «Balada de nuestros dientes de oro», donde lo llama «acompañamiento u otoño», «concebido en la vaga/ esperanza de alcanzar el mañana», «mecanismo de aureolas» y «de manos sumisas»<sup>652</sup>.

«Viejo parque», otro de los poemas urbanos de Basilio, dibuja una escena plagada de motivos otoñales, manifestaciones de la melancolía —el propio parque es una «parcela de recuerdos»— y signos de la destrucción, como esa referencia suburbial a los «chasis en los baldíos» de la penúltima estrofa, o a los «abandonados ojos que miran (...) / como incineraciones». En sus versos se renueva la imagen de aquella «incendiada hojarasca» de «Ese celado impulso», II, aunque más pálida, acaso por los treinta y cinco años que han pasado entre la composición de un poema y otro. El poeta habla ahora de un «octubre de almanaque/ correctamente destemplado/ como el leve carmín en la hojarasca». En el verso inicial encontramos una velada alusión al tiempo —al futuro— en el «almanaque», que se suma a otras de los versos inmediatamente anteriores: «destino» y «pronósticos», que acompañan al error y la volubilidad. Y en el eneasílabo siguiente, un nuevo ejemplo de la fusión de términos positivos y negativos en Basilio, siempre proclive a conformar sintagmas contradictorios, como contradictorio es el sentimiento de vivir, de experimentar la exaltación y el fracaso de la existencia, la eclosión y la muerte del amor. En el endecasílabo final, la hojarasca ya no es un incendio, sino un «leve carmín»: los recuerdos y las cosas aún fulgen —antes ha hablado de «la diafanidad de la maleza»—, pero débilmente, cerca ya de su extinción.

Por último, en «Los remedos empalidecidos», la hojarasca alude a la decadencia de las ideas:

Las cosas inciertas,  
la hojarasca de mitos, de generaciones,  
las escuelas de la sabiduría abiertas a los dogmas  
caen como luces póstumas  
mitigadas por lo irreversible...

Mitos, escuelas y dogmas, pues, «caen como luces póstumas»: desaparecen, sometidas a la muerte, como a las cosas, como a las generaciones. Ya hemos visto cómo, en «Nada se induce de la

---

<sup>651</sup> *Mon âme telle qu'Ulysse est lente à revenir*, Vicente Huidobro, *Obra poética*, *op. cit.*, p. 649; la traducción es mía.

<sup>652</sup> Juan Larrea, *Versión celeste*, *op. cit.*, p. 167; traducción de Luis Felipe Vivanco. También Gerardo Diego invoca al personaje homérico, aunque no sean poemas creacionistas, en «Oda a Belmonte» o «Tú te llamabas isla», entre otros.

realidad», «caen montones de ideas viejas». Y Juan Larrea ha escrito en «Diente por diente», IV: «A su luz todo lo evidente se desploma y salda su sentido. Lo que ha sido ya no es, las grandes creencias se despeñan como policías suicidados»<sup>653</sup>. La caída es universal, como la desaparición.

#### 4. 4. 2 La elevación y la caída

Los motivos de la torre inclinada y la caída de la hoja nos llevan a otra de las dicotomías presentes en Basilio, y representativas del conflicto existencial: la oposición entre lo alto y lo bajo, entre lo que se alza y lo que descende, como reflejo o plasmación del choque constante que se produce en su conciencia entre el deseo de elevación, metáfora de la liberación de las servidumbres terrenales y de la pesadosa condición humana, y la sujeción al mundo y sus miserias, representado por la caída, y por todo cuanto la suscita: lo grávido, lo horizontal, el suelo. Hay que tener en cuenta que, como recuerda Gaston Bachelard, «en el reino de la imaginación, el epíteto más cercano al sustantivo *aire* es el epíteto *libre*»<sup>654</sup>, y que, cuando tocamos la materia no dimensional que es el aire, «nos da la impresión de una absoluta sublimación íntima»<sup>655</sup>. Frente a ello encontramos la sima, el abismo, todo cuanto representa lo material y perecedero, lo sumido en la oscuridad y cercano al infierno, lo vil y pulverulento: la caída, cuya realidad, como señala el ensayista francés, «hay que buscar en la sustancia sufriente de nuestro ser»<sup>656</sup>.

##### 4. 4. 2. 1 El predominio de lo elevado

En Basilio prevalece el impulso ascensional. Su vida espiritual está dominada por el impulso de crecer, de elevarse: busca, instintiva y permanentemente, la altura. Acogiéndonos de nuevo a Bachelard, diremos que sus imágenes, como las de Shelley, son operaciones del espíritu humano en la medida en que aligeran o levantan, y que

---

<sup>653</sup> Juan Larrea, *Versión celeste*, op. cit., p. 152.

<sup>654</sup> Gaston Bachelard, *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, traducción de Ernestina de Champourcin, México, Fondo de Cultura Económica, 1958, p. 18. En otro lugar de su ensayo, Bachelard sostiene que la liberación que proporciona la ascensión no es solo personal, sino también colectiva: «el vuelo es la libertad del mundo» (*ibid.*, p. 101).

<sup>655</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>656</sup> *Ibid.*, p. 121.

no tienen sino un eje de referencia: el eje vertical. Son esencialmente aéreas. Si una sola imagen del poema deja de cumplir esta función de aligeramiento, el poema se aplasta, el hombre vuelve a su esclavitud, la cadena le hierde<sup>657</sup>.

Ya en su poesía más temprana, Basilio cultiva motivos y temas que lo revelan, como «Álamo», en el que se acumulan las metáforas aéreas: se describe al árbol como huésped del aire, se identifica a su rectitud con la trayectoria de una bala y se sostiene que se cobija en las alas del poeta, y se dice que su voz viaja con el cierzo. Lo más interesante, sin embargo, son los heptasílabos finales, en los que el poeta, que concita la bajeza y la negrura de un «ejército de hormigas», se encarama a su cúspide, en un ejercicio de liberación, reforzado por la metáfora de que cabalga en la copa: «Ágilmente cabalga/ mi ejército de hormigas/ en tu rama más alta».

En «No eres tú la cadena endurecida...», el terceto final resulta aún más categórico: «Derribaré las torres no inclinadas,/ alzaré mi existencia entre despojos,/ elevaré mi vida a las estrellas». También en «Levantaos» aparece explícitamente, ya desde el título, la voluntad de elevarse. Las formas de imperativo y las abundantes geminaciones del verbo «subir» se disponen anafóricamente a lo largo del poema de Basilio, y configuran, por su oxitonía, un mantra de percutiente musicalidad, que insta a la renuncia y a la elevación. En el segundo verso encontramos un primer mandato, revestido de paradoja: «levantaos sobre azoteas invisibles». Basilio propugna después la huida «hacia la claridad de las nieves eternas» y, acto seguido, encadena varios «subid», que repiquetean en la conciencia:

subid, subid,  
el hombre es el boomerang que vuelve a Dios.  
(...)  
subid  
por encima de la bóveda perecedera de los astros...

Las metáforas que rodean a los imperativos abundan en lo alto: el *boomerang* —escrito con intención ultraísta y ortografía inglesa, propia de la época; hoy «bumerán»— que vuela, sube y baja; y la bóveda de las estrellas, una hipérbole que pretende transmitir la finitud de todo y la grandeza incomparable de Dios. En la siguiente estrofa hallamos una llamada a los muertos: Basilio apela, en realidad, a los hombres, que están vivos, pero a los que su constitución material y su dependencia de

---

<sup>657</sup> *Ibid.*, p. 57.



los fastos y espejismos terrenales convierte en cadáveres: «Subid, subid de las tumbas», les ordena; y también que se dirijan a la eternidad gobernada por el amor divino, a la nube inmutable del Hacedor. En la cuarta estrofa, les conmina a abandonar el cuerpo y a subir «como humo que se consume/ o transparente velo de olas pavonadas...». En otros poemas recurrirá también a la imagen del humo que asciende y se deshace en el aire: «Sigue el curso del humo...», escribe en «No es de esperar que traigas nuevas flores...», II, para reflejar el deseo de recuperar el pasado perdido, que arde aún en la memoria; y «todo en la vida es humo,/ (...) clara hendidura donde tedio y niebla se funden», en «Hay un mayo cualquiera...», una nueva proclama existencial, que significa la nada de la existencia. En los últimos versos transcritos de «Levantaos», se perciben los habituales contrafuertes fónicos de Basilio: las /u/ tónicas del primero —«humo que se consume»—, que transmiten la propia oscuridad de lo significado; y las suaves aliteraciones vocálicas y líquidas que repujan el segundo, alejandrino. Luego se repite dos veces aquella claridad de nieve del principio: «subid a esa claridad/ en que el frío es cúpula del alma» y «subid a la claridad donde lo alado brota/ cataratas de luz orladas de estíos...». La sensación de altura se arremolina en las frases subordinadas que constituyen las imágenes: el frío, propio de los espacios exteriores, la cúpula, las alas, las cataratas que irradian luz.

En otros poemas, el ímpetu ascendente no se asevera, sino que se reviste de tropos y analogías. Así, en «Alto Torío», I, esa elevación, presente ya en el nombre de la comarca cantada por Basilio, informa el paisaje y su correlato subjetivo, el espíritu del poeta:

la luz del pecho  
va a remotas alturas,  
hacia interiores soledades, albas,  
donde el cielo clarea  
entre perecederos abedules.

Junto a la acumulación de motivos —y colores— luminosos y aéreos, y la profusión aliterativa del pasaje, que subraya su carácter fluido y abierto —el landacismo de «luz», «alturas», «soledades», «albas», «el cielo clarea» y «abedules»; la aliteración de /e/, iniciada en el tercer endecasílabo y radicalizada en el último; y la de fonemas oclusivos, predominantemente sonoros, también en los tres versos finales—, lo más destacable de la estrofa es la identificación entre «remotas alturas» e «interiores soledades», esto es, entre lo exterior y lo interior del poeta, entre el mundo deslumbrante que contempla y sus propias profundidades anímicas, cuya contemplación aparece empapada de connotaciones órficas. Esa intimidad revela no solo una proyección, sino algo más importante: una fusión, que recoge la idea milenaria de la correspondencia existente entre el

cosmos y el yo —entre la disposición astral y la disposición de nuestra alma—, y que recoge fielmente la noción, ya señalada, de que cuanto más se sube, más se baja: de que el ascenso implica profundización, ahondamiento.

El mecanismo de la correspondencia entre la magnitud objetiva y la subjetiva se repite en «Ad occidentem versus», plagado de referencias a la caída, pero en el que asoma esta segunda estrofa:

También los hombres caen lejos, caen en la soledad,  
se incorporan en el polvo, aún sus manos porfían  
enfebrecidas por el acoso del alba  
y la amargura de la noche  
que sube y sube a las alturas de la sangre.

Antes, la interioridad se asociaba con el amanecer, el cielo y los árboles; ahora lo hace con la sangre encrespada, a cuyos promontorios se encarama la noche. Noche y sangre, personificadas, se abrazan, transfundiéndose sus características: la sangre, entenebrecida, se vuelve mortuoria, y la noche se impregna de la espesura y vitalidad de aquella. Y, materialmente, ese abrazo se plasma, otra vez, en dos aliteraciones: la sonora y sombría de la /u/ tónica: «la amargura (...) / que sube y sube a las alturas», que se prolonga en el primer verso de la siguiente estrofa: «otra vez la mirada húmeda entre cerraduras...»; y la total o parcial del grupo /por/, que transmite su entereza corporal, su doliente rotundidad: «se incorporan en el polvo, aún sus manos porfían/ enfebrecidas por el acoso...».

Encontramos un tercer ejemplo de esta permanente correlación entre las alturas exteriores e interiores en «Dulce presa...», donde

nadie conoce la dalia de hierro  
que día tras día  
crece en los umbrales  
de los efímeros ocasos que se adensan dentro de mí.

La «dalia de hierro» es una metáfora que combina, como suele hacer Basilio, términos antitéticos, la delicadeza extrema de la flor y la rigidez máxima del metal, y que configura un sentido ominoso, subrayado por el hecho de que la dalia es una flor habitual en los cementerios. Esa dalia

crece, esto es, tiende a lo alto; y lo hace «en los umbrales» de los ocasos, siempre mirando arriba, reptando por líneas ascendentes, siempre en busca del cielo, aunque sea un cielo oscuro y transitorio, y aunque se encuentre, en realidad, en el interior del yo. También lo efímero de los anocheceres y su adensamiento o untuosidad se contraponen, contribuyendo a esa sensación de pugna magmática, de tensión ontológica, que transmite el pasaje. Musicalmente, la pauta que marca la vasta aliteración de /i/, amplificada por la del grupo /de/ en el octodecasílabo final —«día tras día/ (...) de los efímeros ocasos que se adensan dentro de mí»—, clavetea el conjunto, dándole, a la vez, fluidez y fijeza.

Con mayor frecuencia aún, Basilio sitúa la base o el nacimiento de la elevación en el propio cuerpo del yo lírico. Transmite así la idea de que el deseo de elevarse —y, por lo tanto, de redimirse— se asienta en nuestro ser más tangible, en nuestra mera materialidad corporal, y refuerza su carácter urgente, arraigado en lo íntimo, inseparable de nuestro yo: en el pecho se levantan torres, dunas o gradas, y anidan palomas; la música se desprende de la cabellera; al corazón le brotan alas; las hormigas fluyen de los intersticios; el miedo brota y los presagios resurgen del pie herido. En «Té-conferencia», emplea el recurso dos veces, al referirse, en la primera estrofa, a una espiral «contraria al tiempo/ (...) que brota de usted misma morigeradamente» —y cuyo metacismo final, sumado al larguísimo adverbio de modo que en parte lo sustenta, reproduce la propia lentitud significada— y, en la sexta, al almendro que brota de sus ojos «como una ligera llama».

La idea de la ascensión y el vuelo, de la remisión a lo alto, como un imperativo existencial de liberación, es constante. En la poesía de Basilio se habla con frecuencia de crecer, erguirse o trepar. Acabamos de ver un ejemplo de «crecer». En otros poemas crecen las ramas, las yerbas o las pestañas, y, en «Leñador marido», lo hace la Dorothy a la que se dirige el poeta, «atenta sobre la escarcha del campo/ y la claridad de cúpula de la lluvia». También se yerguen los brazos y los fervores, pero, sobre todo, el hombre, como demuestra el poema homónimo, pese al enjambre de congojas que lo asedian: «como un epitafio de tierra me pesa la mirada», reza el primer verso de «Hombre erguido»; y el penúltimo lo confirma: «ya nuestra herrumbre nos colma». Sin embargo, en la primera estrofa, el poeta exhorta a la supervivencia: «dejadme, respetad lo aún erguido,/ dejadme esta lealtad de leño, esta ociosidad/ desgajada de mi mente entre las espigas...». Y el homeoptoton integrado por los imperativos, cuya desinencia coincide con la terminación de los sustantivos abstractos —«dejadme, respetad lo aún erguido,/ dejadme esta lealtad de leño, esta ociosidad...»—, dibuja un patrón rítmico que jalona la petición, haciéndola material, volviéndola aprehensible. Igualmente, en la poesía de Basilio, también desde estadios muy tempranos, los seres trepan; sobre todo, las plantas, lo vegetal: lianas, hiedra, jardines, pero también los senderos. En «Arista», la

geminación del verbo reproduce, visual y sonoramente, su propio contenido: «yo trepo trepo desde el gusano al arrullo», que es una fórmula creacionista para remedar, inversamente, el «desde la cuna a la sepultura» quevediano. La reiteración que prolonga el sentido ascendente del verbo continúa en el verso siguiente: «desde el arrullo a la loza». Basilio practica de nuevo la técnica de la geminación con este verbo en «Como deseos», donde escribe: «danos una cima candente/ para trepar, trepar y desfallecer». En «No es de esperar que traigas nuevas flores...», I, lo que trepa son el miedo y la cólera, cogidos de la mano, «por las laderas donde se inhibe la rosa». La personificación de ambos sentimientos tiene un sentido decididamente infausto, reforzado por la inhibición de la rosa, esto es, por la ausencia del principal símbolo de la belleza y la bondad; sin embargo, su caminar de la mano por un paisaje de flores, aunque estén ausentes, otorga a la escena un cierto aire infantil, entre candoroso y terrible, muy del agrado de la vanguardia.

En otros poemas ascienden la harina, la rosa, la envidia o las puertas; o se levantan triángulos y profecías; o se encarama un aura. En ocasiones, la idea de la elevación cobra un carácter más elaborado y nutre arduas personificaciones: «las traspuestas montañas elevaban sus vértebras»; o escenas entre mitológicas y expresionistas: «los titanes emergen del asfalto»; o selváticos aquelarres renacentistas: «túmulos de oro, primaveras de oro/ elevas en orgía de amapolas». La ascensión conserva siempre un sentido positivo, aun cuando el poeta describa situaciones desoladoras o incluso hundimientos existenciales: una voz lo levanta «de entre los escombros», o bien la niebla «sube/ y levanta un mausoleo al amor». En «Desterrado» abundan los símbolos disémicos que dan cuenta de una realidad reconocible y, a la vez, de su transformación analógica. La primera estrofa, integrada por un solo dístico, dice: «Ella subía siempre, siempre/ las gradas de la casa oscura». Resulta interesante observar esta nueva geminación, como ya hemos visto en el «trepar» anterior; esto es, un nuevo apuntalamiento visual de la duración implícita en el significado de la palabra. La cuarta estrofa repite la geminación y subraya el hecho de ascender:

Su cuerpo de isla, en ayunas,  
sus reposos de alondra por todas partes  
la elevaban siempre, siempre,  
a la casa sola sin llaves.

Junto al verbo que informa explícitamente sobre la ascensión —«elevaban»—, encontramos otros elementos que también la sugieren: el «cuerpo de isla», en la medida en que toda isla supone una elevación, en algunos casos sobrecogedora, con respecto a la superficie del mar; o la alondra del segundo verso, habitante de las alturas. Frente a todos estos elementos, que navegan o se alzan en la

vastedad del océano o el cielo, el último verso se ciñe a uno aislado, terrenal, solitario, cuya pequeñez subraya la condición monosilábica o, a lo sumo, bisilábica de las voces que lo describen.

En «Homenaje a Enrique Gil» [2], la noche «extiende sus andamios/ hasta tu cielo, mojado de rocío de cúpulas». Las cúpulas refuerzan aquí también el sentido ascensional del conjunto, manifiesto en el crecer de los andamios hasta el cielo. En el último verso, un «hombre desgajado (...) sube hasta el cielo», como antes lo ha hecho la noche, y ese desgajamiento supone también una liberación: se separa de lo que lo sujeta. La misma noción se repite en el poema siguiente, «Elegía», donde el poeta pregunta a la persona recordada: «¿En qué colinas toma rumbo a los cielos/ tu fluir de testigo delgado...?»; más adelante, le exhorta a subir «lentamente en pudor de neblina/ hasta mi voz petrificada de emigrante celeste».

La remisión al cielo, preñada de resonancias cristianas, está presente en muchas otras composiciones. El deseo de volver al pasado en el que se ha sido feliz, que inspira «Alto Torío», I, encuentra en él uno de sus símbolos principales: «quiero borrar mi vida aquí en las cimas (...) / y arder, arder feliz hacia otros cielos», escribe Basilio. Es singular este nuevo acompañamiento de las cumbres terrestres, desde las que el yo lírico se arroja a las corrientes inmateriales que lo rescatan de su miseria cotidiana, como acabamos de ver con las colinas en «Elegía»; y otra geminación, «arder, arder», que subraya la importancia de la acción descrita: la consunción ígnea que supone el regreso al tiempo mítico de la infancia. La aliteración de /θ/, tanto en estos versos como en otro que los precede —«esta ceniza que me ciñe»—, suscita esa combustión, o acaso el tránsito veloz hacia otras eras: «...mi vida aquí en las cimas (...) / y arder, arder feliz hacia otros cielos». Inmediatamente a continuación, en la primera estrofa de la segunda parte, Basilio insiste, con un sencillo trazo pictórico, «en el anhelo/ de volar lejos, hacia verdes mares,/ hacia cielos azules», aunque reconozca que es imposible.

El vuelo encarna asimismo la ascensión y la subyacente voluntad de abandonar el mundo. En «Diana», la amada vuela veloz —otro parómeon— hacia el mediodía en el que arde el alma del poeta. En la pieza siguiente, «Alba», renace de sí, como el Ave Fénix, y se eleva hasta las nubes. La idea de que uno mismo es la fuente de su renacimiento no se limita a «Alba»: está presente también en «En otoño», donde «los soles se levantan/ del fondo de sí mismos». En cualquier caso, todo el soneto está jalonado de referencias a la elevación o al vuelo: «eres al aire liana trepadora,/ eres linaje de la misma aurora,/ flor renacida»; «flecha tendida a un blanco tan lejano...»; «te lleva el viento como de la mano/ y eres tú tiro a tiro...». En «Canción cuarta», María Luisa, con aliterativo fluir,

viene y va, sube y vuela. No resulta extraña esta reiteración de un motivo asociado tradicionalmente a la lírica amorosa y de acreditadas connotaciones místicas: «¡Apártalos, Amado,/ que voy de buelo!/ Buélvete, paloma,/ que el ciervo vulnerado/ por el otero asoma/ al ayre de tu buelo, y fresco toma», escribe San Juan de la Cruz en la estrofa 13ª de su *Cántico*<sup>658</sup>; y en otra de sus célebres coplas: «Tras de un amoroso lance/ y no de esperanza falto/ volé tan alto tan alto/ que le di a la caça alcance»<sup>659</sup>.

#### a) El cielo

El concepto de la elevación se articula en Basilio a través de un complejo entramado simbólico, cuyo primer elemento es el cielo, como ya se ha comprobado en algunas de las citas anteriores. Como nos recuerda Juan-Eduardo Cirlot, el cielo se ha asimilado en todas las culturas, excepto en la egipcia, al principio masculino, activo y espiritual, mientras que la tierra se relacionaba con el principio femenino, pasivo y material. En este sentido, el cielo ha sido siempre representación de alguna suerte de espíritu divino y, en consecuencia, de alguna promesa de huida o sublimación, esto es, de algún modo de liberación de la condición humana, del fango terrenal. El propio Cirlot sintetiza los motivos de la simbología celeste desarrollados por Mircea Eliade en su *Tratado de historia de las religiones*: «El azul del cielo es el velo con el cual se cubre el rostro la divinidad. Las nubes son sus vestiduras. La luz es el óleo con que unge su cuerpo inmenso. Las estrellas son sus ojos»<sup>660</sup>. En Basilio confluyen el ímpetu ascensional que es metáfora universal del ansia de liberación, y la mitología cristiana, según la cual la bóveda celeste es la morada de la divinidad y el destino de los bienaventurados.

En el primer poema publicado por Basilio, «Aura», ya hay una referencia al cielo, aunque inmersa en la típica imagen creacionista, cuyo propósito no es siempre evidente, pero que se diría enraizada en el mundo escolar en el que aún se desempeñaba el poeta: «Espérame en el agua casi proporcional/ que estudió para cielo de tus ojos». En el «Soneto a fray Luis», otro poema muy

---

<sup>658</sup> San Juan de la Cruz, *Poesía, op. cit.*, p. 252. Ynduráin ha escrito sobre esta estrofa: «No cabe duda (...) [de] que se trata del salto amoroso, el impulso ascensional producido por la pasión, por la vista de los ojos del amado. La elección del término “paloma” es coherente con el tono del contexto (si no con el argumento), pues, dejando a un lado el hecho de que ese animal simbolice al Espíritu Santo, se aplique con frecuencia a la Virgen, o represente desde antiguo a las almas de los bienaventurados (tanto en Berceo como en El Greco), lo que aquí resulta funcional es la dulzura amorosa de la paloma, tanto en la tradición bíblica como en la clásica, pues está consagrada a Venus y, desde entonces, se asocia siempre al amor» («Introducción», en *ibid.*, pp. 89-90).

<sup>659</sup> *Ibid.*, p. 270.

<sup>660</sup> Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos, op. cit.*, p. 128.

temprano, las referencias celestiales —y, en un sentido más amplio, a la ascensión y al vuelo— son abundantes, coherentemente con los propios motivos de la poesía del autor de *De los nombres de Cristo*, inspirada en el neoplatonismo y la patristica: se habla del cielo, pero también del «pájaro en su vuelo», de «la cúspide nevada», de «airosas/ crines peinadas en los firmamentos» y de la vía láctea; en el primer terceto, en fin, se describen las huellas «que en fuga vertical a las estrellas/ ascienden en la luz de cada día». Curiosamente, y tras un enorme salto temporal, el cielo reaparece en el último poema escrito por Basilio, «Vivo fluir bajo reiteraciones...», plagado, por lo demás, de referencias a lo alto: «Estás sola en la luz, sin vestidura/ que nuble el cielo de las tentaciones».

En «Habitantes de una naranja», se advierte la polisemia del término «cielo» en la poesía basiliana. El poema describe un planeta, que se identifica con una naranja, poblado por seres activos, proclives al amor, pero condenados al vacío y la desaparición. Al final de la primera estrofa, se mencionan los afectos de esas criaturas, carcomidos todos los días un poco por «una latente polilla», que solo deja, como un hueso roído, su recuerdo: una nítida metáfora de la erosión cotidiana que causa la muerte. En la segunda, se convoca a los «árboles y hombres que emergen/ lo justo para divisar ese cielo que todas las noches rutila», y el alzamiento se enseñorea de los versos: emerger, divisar, cielo. Es digno de mención también el oxímoron del cielo nocturno que brilla, y que prolonga la larguísima tradición de la «luz negra», cultivada por una legión de poetas proclives a la paradoja y, en la modernidad, afectos a lo irracional —desde Píndaro hasta José Ángel Valente, desde Góngora hasta Nerval—, a la que tendremos ocasión de referirnos, con alguna extensión, más adelante. Sin embargo, prosigue Basilio, esos seres que alzan la vista hacia las estrellas se ahogan, apresados por la tierra, sedientos, y «vuelven a caer en el abismo silencioso/ sin pensar que todo pasa/ y que lo único eterno es el cielo». Despeñarse en el abismo remite al ángel caído, confinado en el Averno; frente a él, la salvación perdurable, la felicidad infinita del cielo; y, entre ambos, el tránsito fugacísimo de la vida, lo perecedero de todo. Pese a su obras —las pirámides, también en procura de lo alto—, pese al amor y al recuerdo constante de la niñez, que se afirma como una patria virginal pero insuficiente, el hombre es solo el incierto habitante de esa «naranja desgajada del cielo» —una nueva forma de la separación: de la caída—, que desaparece como el humo y que nunca vuelve, nacido «al error para borrarse». La aliteración de /r/, con su arrastrada trepidación, subraya aquí, una vez más, la violencia de la realidad o del sentimiento expresados.

La misma polisemia asoma en «La brisa maldita», en cuya última estrofa se niega refugio, toda posibilidad de supervivencia, a esa brisa, metáfora de la amada: «Que no haya cielos para ti ni mares/ solo niebla de huesos corrompida». Los cielos parecen constituir aquí una alusión espacial —

son el lugar por donde corre el viento— y, al mismo tiempo, escatológica: son también el lugar de la salvación.

El cielo tiene asimismo, en otros poemas, un sentido pictórico, o incluso arquitectónico, que contribuye al *atrevimiento* de los versos, a la riqueza, esplendorosa o sombría, de sus escenas. En «O. G. S.», su azul es una «ojiva sin ornato», y en él, desvaído, se inscribe —en una nueva metáfora tipográfica— el «guion menor» de las nubes. El epíteto «azul» lo acompaña en otras ocasiones, como en «Canción primera». En esta misma línea, se asocia a veces con la claridad, pero también con la oscuridad y la turbulencia, como en «Ese celado impulso», I, donde, tras una retahíla de imágenes que acreditan la soledad y decrepitud del yo lírico, se alude a un «cielo enmohecido en gris, túmulos/ entre el quieto ramaje de las frondas»: moho, grisura, inmovilidad y, en definitiva, muerte se concitan en los versos. El cielo puede ser también un lugar inhóspito —en «Este vivir huyendo», miente— o reflexivo —en «Persevera en tus dalías, claro otoño...», medita—, pero en ambos casos incorpora los rasgos y debilidades de un ser humano: una vez más, mediante las personificaciones, Basilio dota de carne y carácter a sus criaturas inanimadas.

En «¿Por qué al caer la luz de una mirada...?», las alusiones al cielo —la segunda de las cuales viene acompañada por otro epíteto, «alto»— se inscriben en un conjunto repleto de invocaciones estelares, pero contrapunteado también por metáforas de lo desplomado, lo horizontal y lo cerrado. Este constante juego de elevación y caída —una suerte de montaña rusa existencial, hecha de ascensos redentores y angustiosos hundimientos— se manifiesta ya en los primeros versos, donde la luz cae, pero cuaja en nebulosa. Aún en la primera estrofa, los jardines trepan, pero los ejes de las rosas se equilibran mediante plomadas, esto es, mediante instrumentos pesados que miden su caída. Cruza la siguiente estrofa «el astro veloz de la fortuna» y un mar de amor troca la luna. La oposición implícita en estas imágenes iniciales se vuelve explícita en el tercer serventesio:

¿Por qué la luz intenta con el grito  
amanecer a un cielo transparente  
cuando el perfil de un bloque de granito  
aplasta en flor la música latente?

En el verso inicial se juntan la personificación y la sinestesia: la luz grita, y ese grito se remonta a un cielo en el que, a su vez, se reúnen todas las claridades del alba, susurradas acaso por la aliteración de /a/ y /e/, abiertas y despejadas, en la segunda de las cuales, además, recaen los acentos de todo el verso, un endecasílabo sáfico: «amanecer a un cielo transparente». Pero, más allá,



lo pétreo y oscuro, «un bloque de granito», cercena de raíz ese grito que es, en realidad, un canto. El mismo choque, aunque más sintético, se produce en el tercer verso del serventesio siguiente: la vida es celaje de amor en la cancela abierta por Dios. Un celaje, es decir, un cielo plagado de nubes tenues, se contrapone a una cancela, algo que, más allá de las semejanzas fonéticas, es un tipo de una verja: una reclusión. En la cuarta estrofa encontramos «la razón sin nubes de alto cielo» y, en la quinta, un «águila gris» que empuja a las nubes a la historia, esto es, al pasado, un «vendaval de nostalgia estremecida». Todas las batallas, todos los sucesos, se desarrollan, en este poema, en los estratos superiores, en las habitaciones del aire, como si reflejaran una libertad espiritual, un vuelo imaginativo o una eclosión de la memoria siempre amenazados por las turbulencias terrenales, por la sombría atracción tectónica. La desesperación y el fracaso se plasman en el último serventesio, donde el poeta describe a los hombres luchando solos, «sin esperanza, bajo el firmamento,/ en las bocas sedientas y el estiaje/ del corazón, perdidos en el viento». En el pasaje despuntan ecos de la vieja máxima estoica, *nec spe nec metu*, y escorzos que prefiguran los desgarrados aldabonazos de *Ancia*, de Blas de Otero. Singularmente, el soneto «Hombre» empieza así: «Luchando, cuerpo a cuerpo, con la muerte...»; luego dice: «Estoy hablando/ solo...»; y, al final del primer terceto, Blas escribe: «Sed tengo, y sal se vuelven tus arenas»<sup>661</sup>. Soledad, lucha, sed: elementos comunes del desarraigo existencial.

El cielo no es el único término que hace referencia a la infinitud del espacio, en el que espera diluirse o sublimarse el yo lírico. Se ve acompañado por el horizonte, el firmamento y el universo. El primero puede tener, como es habitual en Basilio, sentidos contradictorios: en algunas ocasiones, es «de oro» o «de gozo», pero, más generalmente, representa el destino ineluctable del hombre: su ensombrecimiento y disolución. En «Te encontraré tal vez...», por ejemplo, es «un horizonte de ceniza». Y en «Durante el verano...», otro de los poemas tardíos de Basilio, se describe rayado con tiza, para «equivocar el barco ebrio». Del firmamento ya hemos señalado algunos ejemplos al hablar del cielo, y quizás ahora solo convenga añadir que el término aparece también en el epígrafe que precede al poema «Homenaje a Enrique Gil» [1], del propio Enrique Gil y Carrasco:

*La luna el firmamento plateaba,  
pálida y bella la serena frente,  
y el ruiseñor la orilla arrebatava*

---

<sup>661</sup> Blas de Otero, *Ancia*, Madrid, Visor, 1984, p. 36. El poema de Basilio Fernández está fechado el 25 de octubre de 1943; el de Blas fue publicado en 1958. Dado que es imposible que el bilbaíno conociera la obra de aquel, solo cabe pensar en una confluencia de sentimientos, en un bagaje común de asuntos y obsesiones.

*de aquella mar tan música y doliente*<sup>662</sup>.

El universo, por su parte, tiene un sentido claramente hiperbólico en la poesía de Basilio: la amada es, en uno de sus poemas de juventud, «dueña del universo»; en «Why not tonight», el poeta, sumido en el bullicio de Londres, se pregunta retóricamente: «esta noche en que naufrago de Piccadilly a Oxford St./ ¿por qué no explota el universo/ y me alcanzan sus esquiras?». A esa explosión cósmica, no sabemos si meramente enunciada o también deseada, se suma, en «Sí, hay un ángel junto a tus senos cuando bailas...», un poema compuesto poco después, una apelación igualmente vasta: «El dolor universal/ no es una bagatela, Mary». Y resulta interesante observar que, en «Cénit-nadid», Basilio urde con el universo una nueva metáfora tipográfica, que revela la plenitud omnicomprendiva que tiene la literatura en su forma de entender el mundo, a pesar de su pesimismo existencial, y que supone un rasgo de estructuralismo *avant la lettre*, por cuanto identifica la vida, el aliento del cosmos, con un texto:

La belleza, la ciencia, el bergantín, el ángel...  
todo pasa y vuelve a pasar en esta pista de pelea,  
sobre la rotativa del universo,  
cadena de lágrimas y risas,  
despeñadero de nuestros huesos  
que chirrían por la pendiente de la historia  
de cielo a infierno

---

<sup>662</sup> El fragmento transcrito es el primer cuarteto del soneto sin título, integrante de «El cautivo», publicado por el autor leonés en el *Semanario Pintoresco Español*, y que dice así: «La luna el firmamento plateaba,/ pálida y bella la serena frente,/ y el ruiñeñor la orilla arrebatava/ de aquella mar tan música y doliente.// El limpio azul de la celeste esfera/ playas sin fin mostraba al nuevo día,/ y la aurora en la lánguida palmera/ ya sus primeras lágrimas vertía.// Un árabe a lo lejos galopaba;/ y entonces un suspiro el aire hendió/ que en la prisión cantaba:// “¡Ay de la flor que el viento deshojó! ¡Ay de la flor que de mirarse esclava/ toda su pompa y juventud perdió!» [Madrid, Imprenta de don Tomás Jordán, tomo I, nº 5, 5 de febrero de 1839, pp. 39-40, reproducido en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes ([www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com))]. He añadido una coma tras «plateaba», omitida en los originales tanto del propio Gil y Carrasco como de Basilio, para separar la subsiguiente cláusula apositiva, que califica el rostro de la luna. Enrique Gil y Carrasco (1815-1846) solo compuso 32 poemas, todos entre 1837 y 1842, recogidos en *Obra poética completa*, edición de Emilio Peral Vega, León, Instituto Leonés de Cultura, Diputación de León, 2000. «El cautivo» es una pieza conocida y estimada por Gerardo Diego, como revela la mención que hace de él en su extenso estudio «Actualidad poética de Fray Luis de León»: «Obras como (...) “El cautivo”, de Enrique Gil (...), me hacen pensar, frente a la “Noche serena”, frente a la “Oda de Santiago”, en una sonata de Chopin o de Listz (sic) frente a un cuarteto de Haydn o un concierto de Bach» (*Obras completas*, VI, p. 598 [1930]). Es muy probable que, como en el caso de otros clásicos españoles, Gerardo transmitiera su aprecio por Gil y Carrasco a Basilio.

y de recuerdo a olvido.

Se observa en el pasaje, en primer lugar, una afirmación rotunda de la fugacidad de la existencia y del carácter perecedero de todo. La enumeración del primer verso, alejandrino, que abarca lo subjetivo y lo objetivo, lo tangible y lo sobrenatural, se ve engullida por la poliptoton del segundo —«toda pasa y vuelve a pasar»—, reforzada, a su vez, por la vigorosa aliteración de las oclusivas /p/ y /t/ —«todo pasa y vuelve a pasar en esta pista de pelea»—. Esa idea de paso, de huida hacia la nada, se plasma a partir del tercer verso en una serie de imágenes que proyectan la noción mecánica de tránsito o fluencia, como la rotativa, la cadena, el despeñadero o la pendiente. Todas ellas, no obstante, transportan opuestos: lo que vehiculan son «lágrimas y risas», cielo e infierno, recuerdo y olvido. El concepto de que las cosas caen, desde la elevación de su existencia hasta las simas de la nada, queda patente en los dos últimos versos, como en el título del poema, que sintetiza ese movimiento de elevación y hundimiento con unos términos, «cénit» y «nadir», que también emplea Vicente Huidobro en el prefacio y en el canto I de *Altazor*: «Adentro de ti mismo, fuera de ti mismo, caerás del zenit al nadir, porque ese es tu destino, tu miserable destino», dice en el primero<sup>663</sup>; y «¿Por qué quieres romper los lazos de tu estrella/ Y viajar solitario en los espacios/ Y caer a través de tu cuerpo de tu zenit a tu nadir?», en el segundo<sup>664</sup>. El engarce entre todos estos elementos que luchan entre sí, pero que participan de un único impulso ontológico, irremediabilmente encaminado a la desaparición, se remacha con el encabalgamiento de los cuatro versos finales y la asonancia *e-o*, que dibuja una prolongada similicadencia: «universo», «despeñadero de nuestros huesos», «cielo a infierno», «recuerdo».

## b) Las nubes

Basilio escudriña asimismo entre los habitantes del cielo, para dibujar un cosmos simbólico que transmita su impulso liberador hacia lo alto. Las nubes, por ejemplo, abundan en sus poemas. Son

---

<sup>663</sup> Vicente Huidobro, *Obra poética, op. cit.*, p. 735.

<sup>664</sup> *Ibid.*, p. 757. Antes de *Altazor*, Huidobro ya había utilizado el motivo del cenit, que da título a uno de los poemas de *Poemas árticos*: «Lejos de los llanos oblicuos/ Las campanas cantando sobre el cenit...» (*ibid.*, p. 569). Gerardo Diego habla igualmente del «cenit» en «Hallazgo del aire», donde dibuja primero el alzamiento, con términos y motivos que recuerdan sensiblemente a Basilio, y luego el desplome. Dice la estrofa inicial: «Trepan ramas las hojas/ sedientas a buscarle./ Copas, cúpulas, torres,/ agujas, flechas ágiles/ le sueñan. Le persiguen/ alpinistas acróbatas/ sin identificarle». Y en la tercera leemos: «Y el cenit que se quiebra/ y se despeñan ¿ángeles,/ jerifaltes? Son águilas,/ las soberbias caudales» (*Obras completas*, I, p. 419). En la poesía de Gerardo, cenit y nadir aparecen en *Versos humanos*: «Norte. Sur. Este. Oeste./ Cenit. Nadir. No sigo» («Canciones. 27», *ibid.*, p. 280).

un motivo de honda estirpe romántica, visual y melancólico —aunque ya aparecen en la Biblia, en la obra homónima de Aristófanes, en fray Luis de León y Lope de Vega, entre otros autores—, que encarna, con justeza, el motivo de la inconsistencia y fugacidad de todo, y, al mismo tiempo, la voluntad de huir, el ansia de escapar a las servidumbres de la materia que tienen atrapado al poeta. Gaston Bachelard ha subrayado esta condición inquieta, movедiza, transitoria, de las nubes, a la que atribuimos metafóricamente la capacidad de arrastrar nuestro sufrimiento a la lejanía:

La nube, movimiento lento y redondo, movimiento blanco, movimiento que se derrumba sin ruido, conmueve en nosotros una vida de imaginación blanda, redonda, pálida, silenciosa, en copos... En su ebriedad dinámica, la imaginación utiliza la nube como un ectoplasma que sensibiliza nuestra movilidad. A la larga, nada puede resistir a la invitación al viaje de las nubes que, pacientemente, pasan y pasan muy alto en el cielo azul. Le parece al soñador que la nube puede arrastrarlo todo: el dolor, el metal y el grito<sup>665</sup>.

En el primer poema en que aparecen, «Sollozar uno de abril», las nubes se rodean de otros motivos que refuerzan su bagaje simbólico, según ha precisado Juan-Eduardo Cirlot: en tanto que «constituyen el océano de las “aguas superiores” (...), son progenitoras de fertilidad y pueden relacionarse analógicamente con todo aquello cuyo destino sea dar fecundidad»<sup>666</sup>. En el poema de Basilio, dirigido a la amada, advertimos la acumulación de referencias marinas y, además, la confluencia de otros símbolos de la elevación, que aderezan su sentido ascensional: «Ha pasado la nube de corazón mojado/ de navíos relámpagos en torno a tus rodillas/ y las aves van a ser madres según los caprichos oceánicos». Interesa subrayar el peso constante de la personificación —las nubes tienen corazón; las aves son madres; el océano tiene caprichos—, que otorga al paisaje, inalcanzable, una dimensión humana, y ese sintagma nominal, «navíos relámpagos», en el que el segundo sustantivo tiene una función adjetival. Idéntica vinculación entre las nubes y el agua, con el sentido de fecundidad ya señalado, se aprecia en otros poemas. El dístico final de «Clima nuevo» reza así: «tu

---

<sup>665</sup> Gaston Bachelard, *El aire y los sueños*, *op. cit.*, p. 237. Gerardo Diego, por su parte, ha escrito: «Las nubes en su constante devanar, en su fugacidad y desvanecimiento, en su preñez amenazante o en su ligerísimo deshilarse; las nubes, con sus cambios de color, con su alternancia de luz y sombra; las nubes que filtran el sol y nos hacen daño a la vista mientras que otras veces se emploman y ennegrecen hasta la más agorera pesadumbre; las nubes caprichosas, viajeras, metamórficas, increíbles, ciertísimas (...) una nube es una fantasía, un sueño variable y casi siempre inaprehensible» («Mortal, mira esas nubes», *Obras completas*, VIII, p. 1193 [1972]). También ha dedicado varios poemas a las nubes, como «Nubes sobre el desierto» y «Hablan las nubes», de *Alondra de verdad*, entre otros. Luis Álvarez Piñer habla en «Una voz tengo» de «nubes amontonadas contra el crepúsculo», «nubes que entibiarán tu sueño» y «nubes desobedientes» (*En resumen*, *op. cit.*, p. 62).

<sup>666</sup> Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, *op. cit.*, p. 327.

propia sombra naufraga como lealtad de nube/ en este estuario mío, en flor que se serena». En «Si la pensáis casar con el olvido...», se subraya metafóricamente la idea de tránsito, y se afirma que los huesos de la amada flotarán «en el río de la vida/ (...) como pálidas nubes». También en «Alto Torío», I, las nubes constituyen un paradigma del tránsito, frente a la quietud mítica de la infancia, cuyo recuerdo es un «vaho de aguas perdidas/ por insensibles peñas/ impasibles al tiempo y a las nubes». Igualmente, en «A la orilla», las nubes, a semejanza del agua, se derraman sobre las amantes y fluyen, llevándose consigo, como el río de los años, sus abrazos y sus ilusiones, su inocencia y su pasión:

¿Dónde estás, prisa de primavera,  
nube derramada sobre una cabaña,  
que fuiste nuestra almohada  
y dosel de luz inextinguible?

¿Dónde estás, corriente de ensueño,  
espejo indeleble entre arboles  
que aún retienes celajes,  
rescoldo entre cenizas del primer amor?

La presencia de las nubes es triple en este pasaje: la nube derramada, los arboles y los celajes. Los segundos son las nubes iluminadas por los rayos del sol y enrojadas, y los terceros, las nubes tenues e irisadas que cubren, a menudo, el cielo. A la anáfora que engarza ambas estrofas, nuevamente inspirada en el *ubi sunt*, se suma el complejo entramado de aliteraciones que dan vigor musical al fragmento: la del grupo /pri/: «prisa de primavera»; la similitud en los dos versos centrales de la primera estrofa, que sugieren la claridad y el desembarazo del amor: «nube derramada sobre una cabaña,/ que fuiste nuestra almohada»; la aliteración de /e/ en la segunda estrofa, que la atraviesa por entero, fluvialmente, como la misma corriente a la que se dirige el poeta en su primer verso: «¿corriente de ensueño,/ espejo indeleble entre arboles/ que aún retienes celajes,/ rescoldo entre cenizas del primer amor?». En estos versos se entrelazan otras aliteraciones, de fonemas vibrantes, oclusivos e interdentes —/r/, /χ/ y /θ/—, que dan cuenta, con sus violentas articulaciones, de la violenta supervivencia del recuerdo, del chirrido que produce la memoria —y, por lo tanto, del esfuerzo existencial— en su oposición al flujo arrollador de las cosas: «corriente», «arboles», «retienes», «rescoldo», «primer amor»; «espejo», «celajes»; «celajes», «cenizas».

La identificación de las nubes con el agua, como si constituyeran una superficie especular de los mares terrestres, es también muy nítida en «Ese celado impulso», en cuya tercera parte Basilio escribe: «agua pasada, clavo pasado, nubes,/ (...) yo os contemplé con los ojos de la inocencia/ y vi vuestra ondulada felicidad de lago». Las asociaciones con un tiempo pasado y dichoso —el de la infancia: «los ojos de la inocencia»—, subrayadas sintácticamente por la poliptoton inicial —«pasada», «pasado»—, los verbos perceptivos en pretérito indefinido —«contemplé», «vi»— y la aliteración de la /a/ tónica y de la /l/ líquida, coherente con la realidad designada, en el último verso —«ondulada felicidad de lago»—, son evidentes. También las connotaciones paremiológicas de los primeros sintagmas, que remiten a expresiones o dichos cuyo significado alude a lo muerto e irre recuperable: «ser agua pasada» o «agua que no has de beber, déjala correr», el primero; y «un clavo quita a otro clavo», el segundo. Prolongando la imagen aérea, el poeta señala, pocos versos después, que «los últimos vilanos/ cubrían proféticamente los rastros del alma». Y resulta muy significativo este adverbio y este anuncio de la desolación futura, por cuanto, como señala Juan-Eduardo Cirlot, «según las claves del antiguo simbolismo cristiano, las nubes son asimiladas a los profetas, pues las profecías son un agua oculta de fertilización y de origen celeste»<sup>667</sup>. También Gaston Bachelard, siguiendo a Gubernatis, señala que las nubes han sido consideradas tradicionalmente como mensajeras y que, en los poetas indios, son representadas a veces como hojas «a la que arrastra el viento»<sup>668</sup>, una imagen, por otra parte, muy basiliana.

Asimismo, las nubes suelen designar metafóricamente a la amada, o caracterizar los arrebatos eróticos. Sus connotaciones de blancura, grandeza y libertad, y sus vínculos celestes, que las tiñen de claridad e infinitud, las hacen especialmente aptas para representar al amor, expresión de la máxima elevación, de la más alta —y placentera— anulación. Así, en «Viento de nobles lunas...», la «rosa de estío» es una «cuita sin fin para un canto amoroso,/ piedra única, nube única/ de unos labios sedientos». En «Canción tercera», Basilio afirma no esperar ya «tu cuerpo ardiendo entre las nubes,/ tu furor de pantera dormida». Las nubes integran una hipérbole dolorosa: la de la amada llena de pasión y ferocidad; la de su presencia ubicua y adorada, que se extiende por los confines del firmamento y, al mismo tiempo, por los rincones sosegados de la cotidianidad, aun conservando, paradójicamente —¿cómo puede estar furioso quien duerme?—, su belleza y su pujanza. Como es habitual en Basilio, la envoltura sonora intensifica, mediante la aliteración, el sentido de lo enunciado. En este caso, el fonema repetido es /r/, trepidante como Inés, a la que se dirige el poema, o como el sentimiento que alberga el poeta por ella: «tu cuerpo ardiendo entre las nubes,/ tu

---

<sup>667</sup> *Ibid.*

<sup>668</sup> Gaston Bachelard, *El aire y los sueños*, *op. cit.*, p. 238.

furor de pantera dormida», que prolonga los ya presentes en los versos inmediatamente anteriores: «campo de error cerrado a la huida,/ otros te querrán amar...».

Las nubes presentan connotaciones positivas en la primera mitad de la producción de Basilio: son hospitalarias, blancas, divinas —de hecho, constituyen en este sintagma, perteneciente a «Levantaos», una metáfora de Dios—, cabales —aunque también dementes, por su baile imprevisible y su caótico discurrir— y exactas. Su calificación tiende a empeorar en los libros finales, acompañando el hundimiento existencial del poeta: devienen entonces desiguales, bajas, agotadas e insidiosas. Su sentido benéfico, que es mayoritario, se advierte con claridad en «Tiempo, ceniza», donde se contraponen a una realidad abrasada por el interés y el tiempo:

Praderas, gastadas praderas  
y horizontes de oro  
adonde nuestra vida se adhiere;  
nada florece ya bajo la luz estéril,  
ni las nubes se ahílan  
en los ciegos péndulos de los astros.

La epanadiplosis del primer verso sugiere un mundo transitado y exangüe. Los «horizontes de oro» pueden ser un trazo meramente descriptivo o una metáfora de la vida dominada por el dinero, esto es, por las transacciones mercantiles y las comodidades materiales: una vida, pues, sin médula y sin verdad, vacía. La «luz estéril» que esa realidad proyecta agosta la existencia: nada brota ni respira; y las nubes tampoco se disponen, altas, derechas y limpias, en el reino de los astros, que vuelcan sobre nosotros el tiempo.

También «Este vivir huyendo» acredita la bondad de las nubes, y el sentido redentor de su elevación: la tierra que fertilizan nuestros huesos, escribe Basilio, es decir, la tierra en que morimos, «nos da a cambio un prado, una nube sobre la colina,/ la cinta azul de un río para encelar los ojos». La mirada del poeta se mueve de lo bajo —el prado, el río— a lo alto —la colina y la nube—, en un desplazamiento perceptivo que supone la traslación física de su voluntad de ascenso y, en último término, de purificación. Frente a la quietud de la tumba, el prado, por el que se puede caminar y galopar; la nube, que transita sin término, hasta su pacífica disolución; y el río, que fluye heraclitianamente, hasta disgregarse asimismo en la calma inmensidad del mar, representan la movilidad sin heridas de lo vivo, la paz de lo abierto e interminable, de lo no sujeto a la herrumbre y el abismo. A la desaparición de las nubes —y, por lo tanto, de la libertad y el amor— alude,

precisamente, «Careo en la soledad», donde se afirma que manos seducidas, palomas trémulas y muros blancos se han evaporado «como nubes sobre el río de la historia»: la historia, como antes el oro, destruye lo puro y elevado; la realidad de los días se traga la esperanza.

Las nubes, finalmente, aparecen en la obra de Basilio también bajo la especie de arreboles y celajes. Acabamos de ver cómo los tres están presentes en «A la orilla». Sucede lo mismo en «Pesquisa», un poema de amor, de acendrada factura cromática, en el que también se acumulan las referencias a lo alto: «Estás dormida entre linceas alquimia de mis celajes/ respirando por las flores más altas de la niebla», escribe Basilio en los versos iniciales; y concluye así: «confía tus arreboles al mar más arrogante/ pues hay arroyos confidentes». Dada la sensibilidad musical y la propensión ecoica de Basilio, no resulta extraño que la vigorosa textura fónica del término «arrebol», por la centralidad del fonema vibrante múltiple /r/ y su inusual oxitonía, se expanda aliterativamente por los versos circundantes, como resulta obvio en este caso: «confía tus arreboles al mar más arrogante/ pues hay arroyos confidentes». A esta coincidencia la han precedido o acompañan otras, menos visibles acaso, pero no menos reconocibles, entre «alquimia» y «altas», y entre «confía» y «confidentes», que comparten, además, una misma raíz léxica, y que constituyen, pues, otro ejemplo de derivación.

También «celaje», con sus arduos fonemas fricativo y velar, que aumentan la tensión articuladora y que comportan, por ello, una mayor plasticidad sonora, invita a la prolongación musical. Así se acredita en «Prosérpina», en el que proliferan los grupos africados:

Qué vale la vida  
que nos tienta con besos de ceniza,  
si es un poco de hierba entre celajes,  
centinela detrás de la tumba  
que se abre como una caricia.

«Ceniza», «celajes», «centinela», «caricia»: términos sibilantes, temblorosos, que revelan el desengaño y el temor. Basilio elabora sus acostumbrados binomios de opuestos —«besos» y «ceniza», «hierba» y «celajes», «tumba» y «caricia»— para significar su desprecio por la vida, carente de valor, falaz, ilusoria, abocada a —o constituida por— la muerte. El amor es solo un trampantojo, un vago señuelo que nos distrae apenas de nuestro destino inexorable: la desaparición. Estos versos ofrecen un notable parecido con los iniciales de «Adolescencia en sí», de Juan Larrea, que dicen así: «Mis labios no han dejado nunca de renacer de sus cenizas/ entre ellos se han deslizado algunas



vigilias de ardor/ algunas hojas algunas flores —algunas tumbas abiertas—...»<sup>669</sup>. Pese a que este poema no se dio a conocer hasta que se publicó *Versión celeste* —en 1969 y 1970—, y, por lo tanto, Basilio no lo pudo conocer cuando compuso «Prosérpina», en 1939, resultan extraordinarias las coincidencias entre ambos textos, reveladoras de una comunidad espiritual y una sintonía estética que pervivió a lo largo del tiempo, aun sin contacto entre sus protagonistas. Hay que recordar también que, en el canto V de *Altaçor*, Huidobro había articulado una de sus más célebres enumeraciones con la anáfora «se abre la tumba...»:

Se abre la tumba y salta una ola  
(...)  
Se abre la tumba y sale un sollozo de planetas  
(...)  
Se abre la tumba y salta un ramo de flores cargadas de cilicios  
(...)  
Se abre la tumba y al fondo se ve el mar<sup>670</sup>.

Un esquema parecido, tanto fonética como semánticamente, presenta «¿Por qué al caer la luz de una mirada...?», donde Basilio vuelve a interrogarse por el sentido de la existencia y a sostener que se nutre del engaño del amor, aunque esta vez encuentre el consuelo divino. Los endecasílabos, igualmente, aparecen salpicados del fonema /θ/ —«pez», «gacela», «riza», «celaje», «cancela»—:

¿Y la vida? De pez o de gacela,  
de hombre que riza una ilusión amada,  
¿es celaje de amor en la cancela  
que abre Dios a la angustia enamorada?

Similares a las nubes, pero no en el cielo, sino en la tierra, encontramos la niebla y la neblina, o su sinónimo bruma, en la poesía de Basilio. Por la proximidad del referente con la superficie en la que se desarrolla nuestro vivir —y la caída que implica, la condición rastrera que supone lo que se desplaza por la tierra—, estos motivos adquieren tintes sombríos o una palidez letal. Tradicionalmente, la niebla ha supuesto una señal de confusión, una perturbación en la mirada, una borrosidad que comunicaba ignorancia o incerteza. En Basilio se reproduce esta asociación, pero

---

<sup>669</sup> Juan Larrea, *Versión celeste*, *op. cit.*, p. 173; traducción de Luis Felipe Vivanco.

<sup>670</sup> Vicente Huidobro, *Obra poética*, *op. cit.*, pp. 787-788. El final del último verso está inscrito en la tumba del poeta chileno.

aliada, en ocasiones, con términos positivos, obedeciendo al constante impulso reconciliador de su palabra. En «Pesquisa», como acabamos de ver, la niebla se identifica con las flores mediante una metáfora de complemento preposicional: «las flores más altas de la niebla». La misma noción de elevación aparece en «Elegía», donde el protagonista del poema insta al «tú» al que se dirige a subir «lentamente en pudor de neblina/ hasta mi voz petrificada de emigrante celeste». Más a menudo, sin embargo, la identificación es plenamente negativa: en «Nada se induce de la realidad», esa elevación de la niebla revela algo nefasto: «la niebla sube a mis sienes/ como un eco de penumbra distorsionada por el uso»; en «Insomnio», el yo lírico se pregunta si le espera «el destierro sin rumbo hacia la niebla»; en «Leñador marido», se describe extenuado en la niebla como un mendigo; en «Nostalgia loans», la niebla enmarca el gélido desempeño de los mercaderes: «Entre la niebla/ junto al interminable fragor de las calculadoras,/ hemos acelerado un poco el transporte de ese ganado...»; en «La brisa maldita», el poeta desea que solo haya para ese viento «niebla de huesos corrompida»; en «Hay un mayo cualquiera...», todo en la vida es humo, una ausencia u oquedad «donde tedio y niebla se funden»; en «Han pasado eminencias con regalos prácticos...», la niebla oxida el espejo en el que se desteje lo vivido, mientras que, en «Dulce presa...», la bruma es un espejo mudo; en «Caminando entre piedras desposeídas...», en fin, un collar se desgrana «en la niebla del arrepentimiento». En «Inútil», aunque la neblina encarna la inutilidad y el desgaste que irrogan al hombre sus infructuosas actividades, se vincula con elementos luminosos, que la impregnan de resplandor y, en consecuencia, la devuelven sutilmente a la vida: el yo poemático canta, «sintiendo sobre las sienes/ una aureola de neblina,/ un nimbo cansado de lucir...», y tanto el polisigma —«sintiendo sobre las sienes»— como las aliteraciones del grupo /ie/ y de la /i/ tónica —«sintiendo», «sienes», «neblina», «nimbo», «lucir»— acentúan ese fulgor, ese viveza insospechada de lo gris. Encontramos más ejemplos de la cercanía de la niebla y la luz en «Bruscamente es notoria la tristeza de las calles mudas...», donde «el misterio del mediodía/ alborea entre la niebla...», y en «Desenmascarado, sumergido...», en el que los deseos sensuales «evocados por el verano/ van en cohortes rubias/ hacia una niebla súbitamente ladeada». También en «Blessing» confluye un sentido ascendente, favorable, representado por la pujanza de los afectos y la niebla que se disipa, que actúa a modo de bisagra entre los significados contrapuestos de la escena, y una dimensión funeral, representada por el cansancio, la crisis y el monumento funerario: el yo lírico se confiesa «avezado al cansancio de quererte/ en plena crisis de la niebla que sube/ y levanta un mausoleo al amor».

En «Tiempo, ceniza», la niebla caracteriza lo pasado e irrecuperable. La estrofa pinta una escena de delicados matices aéreos y perfiles casi japoneses, donde todo remite a lo alto, aunque

frágil y ya extinto, y solo la epanadiplosis del primer verso introduce un elemento de pesantez, suscitado por la reiteración:

Nadie se explica, nadie,  
cómo algo puede vivir en una rama  
acabada en niebla  
y suspendida sobre nuestros ojos.

La misma delicadeza encontramos en «Alto Torío», II, otra composición en la que lo pasado, vasto como el cielo o el mar, deviene, paradójicamente, por obra del tiempo corruptor, tan leve «como la débil mano de la niebla». Esta misma personificación se repite en un poema muy posterior, «Los remedos empalidecidos», donde es inútil que se busque el amor «en las manos de la niebla/ que se acarician para contradecirse». La caricia y la contradicción, aquí, reflejan la misma lucha que mantiene el poeta en su forma de acercarse al mundo y a la poesía, determinada por su conflicto existencial, y plasmada en multitud de imágenes y recurrencias: el amor y el combate están presentes en la misma acción: la constituyen, o brotan de ella, por igual. Asimismo, en «Canción cuarta» la niebla es metáfora de la amada muerta, pero superviviente en el recuerdo: «aunque eras toda de niebla,/ te evaporabas, volvías...».

En «A la orilla», la niebla aparece también como un elemento perturbador, más aún, destructor, pero dulcificado por el sentido simbólico del pasaje: «Cómo se borra un hijo muy bello/ cuando un soplo de niebla/ se recrea en su propia imagen...», leemos en la quinta estrofa, con nítidas resonancias del mito de Eco y Narciso, según el cual Némesis, la diosa griega de la venganza, hizo que el joven y hermoso Narciso se enamorara de su propia imagen reflejada en las aguas de un río, y se ahogara en ellas, para castigarlo por haber rechazado el amor de la ninfa Eco. En «Sin concebir el orden, sin perspectivas propias...», volvemos a encontrar ese soplo de niebla —de maldad, de realidad— confundiendo o deshaciendo lo bueno: «el amor/ se satura con un soplo de niebla...».

### c) Los astros

En el cielo se encuentran, además de las nubes, un vasto conjunto de cuerpos siderales: estrellas, planetas, constelaciones, nebulosas y cometas. Ese amplio mundo astral parece sugerir a cada instante que hay otras vidas, otras realidades, más allá del horizonte limitado de nuestra existencia. Su presencia fúlgida y titilante empuja al poeta —y al lector— hacia una cima insuperable: la situada

allende el dolor y la mortalidad, en un espacio infinito de plenitud y nada, pero una nada benigna, sin decrepitud ni engaño. Hacia las estrellas se dirige, pues, Basilio «en fuga vertical», como hace constar en uno de sus poemas juveniles, «Soneto a fray Luis»; hacia ellas se compromete a elevar su vida, como recoge el epifonema de «No eres tú la cadena endurecida...»; o bien de ellas, vueltas maná, como en el episodio bíblico<sup>671</sup>, recibe la salvación: así sucede en «Tránsito», donde también concurren el sol y los eclipses, las torres y las aves, los días y la brisa. Las estrellas son siempre benéficas, y metáfora del tiempo pasado, del amor pasado, como se observa en «Canción tercera»:

En mí están  
como arbustos al sol  
los recuerdos de antaño,  
las noches estrelladas y olvidadas  
que cobijaron cuerpos tibios.

Con esta misma función, la del recuerdo de un tiempo más feliz, aparece de nuevo la noche estrellada en «Prosérpina». Apostrofando al tiempo que huye, y subrayando mediante la epanadiplosis del segundo heptasílabo su oposición a su curso irreductible, que lo distancia de su edad dorada, el poeta suplica una esperanza, un leve luz todavía, en un presente que lo envuelve, o más bien lo sepulta, como una planta trepadora o como la bruma, asociadas ambas, la hiedra y la niebla, a las ruinas y la oscuridad, a paisajes espectrales, a eriales y cementerios:

Oh tiempo fugitivo,  
no me alejes más, no.  
Permíteme esperar otra noche estrellada  
aunque la hiedra  
trepe como neblina a mis rodillas.

Las estrellas encarnan el amor, la exultante elevación del amor. Resulta evidente en «Toda tú eras de lino...», donde la boca de la amada, «estrella húmeda, fulguraba en el éxtasis». En esta pieza se reúnen otros elementos celestes, que confirman la identificación entre lo alto y lo amoroso, o lo

---

<sup>671</sup> Éxodo, 16: «4. El Señor dijo a Moisés: Voy a hacer que os llueva pan del cielo; salga el pueblo y recoja lo que basta para cada día, pues quiero probarle, a ver si se ajusta o no a mi ley. (...) 14. Y cuando el rocío se evaporó, había sobre la superficie de la tierra una cosa fina, como granos, fina como la escarcha en el suelo. (...) 31. Y la familia de Israel llamó aquel manjar maná; el cual era blanco, del tamaño de la simiente del cilantro, y su sabor como flor de harina amasada con miel. (...) 35. Y los hijos de Israel comieron maná por espacio de cuarenta años, hasta que llegaron a tierra poblada; con este manjar fueron alimentados hasta que tocaron los confines de la tierra de Canaán» (*Sagrada Biblia, op. cit.*, p. 94).

permeado por la pasión redentora del amor: la atmósfera, la aurora y el amanecer: «No era en el aliento de la aurora/ ni en tu garganta, adelfa dulce,/ donde perduraba el hastío», escribe Basilio. En «Todo lo que se expresa...», la estrella cobra una dimensión corporal, que se proyecta en una escena de claras connotaciones eróticas, con edredones y dientes,

buscando nuestra perfección,  
nuestra estrella de carne,  
de ascesis a gatas,  
para purificar las injurias, los desatinos  
del mártir que lucha sin agobios  
por la gloria...

pero cuyo carácter erótico se llena de ecos místicos, como revela la búsqueda de la perfección, la ascesis, la purificación y la invocación al mártir que persigue la gloria, esto es, su sacrificio por la fe, aunque siempre severamente matizados por la antítesis, presente en el gatear de los cuerpos, que los sujeta a la tierra, a lo más bajo de la materia, y en esos «desatinos» del mártir, que desmienten su rectitud y su pureza.

Los astros son también, en Basilio, metáfora de la altura —y, en consecuencia, de la libertad—, pero con frecuencia representan también al hombre en su errático discurrir por la existencia. De ahí, probablemente, algunas personificaciones, como «astros vivos», en «All the world will smile again». En «Ruth», carecen de rumbo; en «Leñador marido», están abandonados; en «Tiempo, ceniza», como acabamos de ver, oscilan, ciegos; en «All the world will smile again», están vivos, pero, como tales, han de morir: por eso en «Levantaos» se definen como perecederos, frente a un Dios inmortal y eterno. En la poesía de Basilio, los astros se singularizan, sobre todo, en dos: la luna y el sol. La primera prolonga la identificación de los planetas con el ser humano, aprovechando uno de sus principales sentidos simbólicos. Como ha señalado Juan-Eduardo Cirlot, «la condición lunar equivale a la condición humana»<sup>672</sup>, y ello porque

es el ser que no permanece siempre idéntico a sí mismo, sino que experimenta modificaciones «dolorosas» en forma de círculo clara y continuamente observable. Estas fases, por analogía, se parecen a (...) las edades del hombre, (...) sometido también a la ley del cambio, al crecimiento (juventud, madurez) y al decrecimiento (madurez, ancianidad).

---

<sup>672</sup> Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, op. cit., p. 284.

De ahí la creencia mítica de que la etapa de invisibilidad de la luna corresponde a la de la muerte en el hombre...<sup>673</sup>

Una identificación con el hombre que autoriza a Basilio, como sucede en tantos otros símbolos suyos, a dotar a la luna de atributos humanos. Así, insiste en palidecer, o está dormida, o resbala, o bien juega.

En «Té-conferencia» se advierte esta vinculación lunar con el paso del tiempo, aunque en un contexto insólito en Basilio: esperanzado y activo. El segador, es decir, el hombre, ha de mirar al porvenir y «no al pasado, que es el mismo bajo cualquier luna,/ aunque las enredaderas de la edad y los fríos/ lo oxiden de un dorado mate o lo hielen». En «En otoño» reitera esta progresión cronológica y vital, aunque despojada ya de toda ilusión, y utiliza motivos semejantes. El protagonista es ahora un sembrador, que avanza, confuso, por el tiempo, sintiendo cómo los soles «prolongan su hiedra hasta el anochecer/ en que la luna/ configura de acantilados sus mejillas». En «Días concretos, fijos...», la luna reaparece, vinculada a esos días «huracanados de belleza dulce/ en que la tierra es un deseo lento»: se describe entonces como una «diadema leve», un sintagma que no solo recoge la claridad argéntea que le es propia, sino también su condición femenina —la diadema es un adorno exclusivo de las mujeres—, en una delicada urdimbre de ecos, tejida de fonemas oclusivos, interdental y líquidos, y de una sostenida aliteración de /e/: «belleza dulce», «deseo lento», «diadema leve». En «Nostalgia loans», la luna vuelve a significar el tiempo ya transcurrido, compuesto de imágenes y renunciaciones:

*Lady*, todo esto hemos visto,  
y no es posible cerrar la puerta a estas imágenes vivas  
ni a este río de oro que rueda por los cheques  
y arrastra naranjas podridas bajo la luna,  
cereales, hombres de color que estrangularon su pasado,  
tal vez por besar unos labios de un apagado rojo frío,  
sin pensar que la vida es una túnica efímera  
que se divide a un solo golpe de cimitarra.

El pasaje ha sido ya analizado desde diversos ángulos, pero aquí interesa subrayar la referencia a esa luna que preside el fluir de la existencia e ilumina a los «hombres de color que estrangularon su pasado», una imagen de la esclavitud, pero acaso también del propio Basilio,

---

<sup>673</sup> *Ibid.*

esclavo de sus debilidades por entregarse a un amor frustrado o insuficiente y no decidirse a gozar plenamente de una existencia fugaz.

En «Homenaje a Enrique Gil» [2], en fin, se subraya su condición nocturna y su relación primordial con las mareas: «¿Dónde tus ojos sombríos de marea lacustre/ aficionados a la luna, a la paz, a las tapias?».

En «No es de esperar que traigas nuevas flores...», II, la rememoración del pasado, mediante la consabida interrogación del *ubi sunt*, se apoya en el carácter fluido, cambiante, de la luna. Basilio contrapone el oro del cuerpo, de lo tangible y terrestre, a la caricia del satélite, nocturna y fugitiva: «Y dónde el oro de su cuerpo/ en que resbalaba la luna». Ya antes, en «Tu cabello dormido...», la ha utilizado para caracterizar a lo remoto y extinto: «diosa cansada,/ (...) evaporada luna en el amanecer/ de esta existencia...». No son estos los únicos poemas en los que la luna sirve para simbolizar el paso del tiempo. En «Todo lo que se expresa...», Basilio realiza una afirmación categórica: «nada resiste el crujido de los años». Para ilustrarla, consigna, pocos versos después, la siguiente enumeración:

Por eso se habla de la primavera como de la náusea,  
de la fealdad donde juega la luna,  
del aluvión de flores para pasar el rato,  
de abalorios para meditar la fugacidad del tiempo...

Las antítesis son constantes: en el lado fausto, la primavera, el juego, la luna y las flores, aunque entenebrecidas por el matiz de violencia que introduce el término al que complementan: «aluvión»; en el infausto, la náusea —un término que Jean-Paul Sartre convirtió en la metáfora por antonomasia del existencialismo con su novela homónima, publicada en 1938, al igual que otro sintagma del poema de Basilio, «buscan la oscuridad, aterrados por el prójimo», recuerda su «el infierno es el Otro», contenido en el drama *A puerta cerrada*, de 1944—, la fealdad, los abalorios y la fugacidad del tiempo. Pero el paso del tiempo conduce, como es obvio, a la muerte, que también ilumina la luna. En «Los degenerados morales...», un poema de fuerte carga social, en el que se advierte con claridad el progresivo ensombrecimiento del poeta, escribe Basilio: «los exquisitos de la usura,/ exigen a veces muy poca luna para morir de amor». La antítesis está aquí presente en la caracterización de los degenerados y usureros como personas refinadas, de buenos modales y gusto cultivado. En la estrofa final de otro de los poemas últimos de Basilio, «Mira cómo se entristece...», la luna ejemplifica una de las confesiones más iluminadoras de Basilio Fernández: «desfilan

deformadas imágenes/ inaccesibles a la razón». Aunque no creamos que las imágenes de Basilio, ni las de ningún poeta, sean inaccesibles a la razón, sino muy comprensibles, una vez identificadas las claves simbólicas y existenciales que informan su poesía, como pretende poner de manifiesto este trabajo, su afirmación despeja toda duda sobre su ideario, de corte nítidamente irracionalista, y sobre su voluntad de manipulación estética, que solo es deformación en un sentido traslaticio, como lo son los espejos deformantes de la realidad que decía utilizar Camilo José Cela para componer su literatura carpetovetónica y tremendista<sup>674</sup>. En esta misma línea, sostiene Basilio en «Sobre la insidia cómodamente extrema...» que los antiguos recuerdos lo unen «con acicalados sustantivos/ a los dominios de lo enrevesado»; y es significativo que en este mismo poema hable también de símbolos, que en «En el viejo soliloquio de la desventura...» ha caracterizado como «incoherentes» y sin sentido, en un nuevo —e implícito— reconocimiento de su factura irracional. Tras la afirmación de Basilio en «Mira cómo se entristece...», leemos: «Desde la otra cara de la luna/ nos ladra un negro *basset*/ y las tortugas desdeñan el reverso de una soledad avasallada». Las ideas de oposición y ocultamiento subyacen en ambas imágenes: la cara oculta de la luna se corresponde con el reverso de la soledad. La antítesis cromática entre la claridad de la luna y la negrura del perro refuerza la oposición semántica. Y la soledad invocada en el segundo verso se deduce asimismo de la existencia imposible, pero ciertamente solitaria, de un animal en nuestro satélite, cuyos ladridos, además, nos alcanzan, hiperbólicamente, desde semejante distancia. La lentitud de las criaturas referidas —el *basset*, las tortugas— y el contenido negativo de los sintagmas —el ladrido, la negrura, el desdén, el reverso, la soledad avasallada— refuerzan el sentimiento de abandono y el pesimismo. No es casual, en esta línea, que la enumeración prosiga con «iglesias sumergidas» —en el otro lado de la superficie visible— y «ecos imponderables de tendencias nihilistas». Tampoco que, siguiendo uno de los procedimientos habituales de Basilio, se subraye la presencia devastadora de la soledad con una aliteración de /a/, que arranca de la propia oxitonía del término y de su emparedamiento entre fonemas oclusivos sonoros: «soledad avasallada».

La luna, en tanto que símbolo del principio femenino —por su relación con las mareas y, por extensión, con los periodos menstruales, y por su carácter pasivo, al reflejar la luz del sol—, se asocia a menudo, en los poemas de Basilio, con la mujer, en general, y con la amada, en particular. Así,

---

<sup>674</sup> Frente a la consuetudinaria afirmación de Stendhal de que la novela es «un espejo que el autor pasea a lo largo de un camino», Cela sostiene que es «el reflejo, no fiel, de la realidad, de la hermosa o sucia realidad (...). Quizás difiera de quienes primero hablaron de un espejo que se pasea a lo largo del camino, en el único punto de creer, como creo, que el dicho espejo haya de ser ya cóncavo, ya convexo, para que la imagen que refleje sea, paralelamente, gorda o flaca, pequeña o larga, y siempre deformada» (Camilo José Cela, «Autobiografía. Estética, Bibliografía», *Obras completas*, tomo I, Barcelona, Destino, 1962, pp. 534-535).



comparece en los poemas explícitamente amorosos de Basilio, como *Canciones a María Luisa*, cuya «Canción cuarta» empieza así: «Al sol que dora las cúpulas,/ a la luna que las piensa,/ María Luisa está dormida...». Resulta significativa esta unión de los dos astros para caracterizar a la amada, porque, según Carl G. Jung —como nos recuerda Juan-Eduardo Cirlot—, «la totalidad solo está representada por la *coniunctio* del Sol y de la Luna, como rey y reina, hermano y hermana»<sup>675</sup>; una visión de la que participan algunos folclores, cuando quieren aludir al bien supremo, imposible por definición, y hablan de «unir el Sol y la Luna». En «Descendimiento», dirigido a Mary, el poeta escribe que «la luna por las esquinas del paisaje/ insiste en palidecer», y esa palidez, que evoca la plata con la que tradicionalmente se identifica, sugiere la piel blanca de la amada y su presencia radiante. En un sentido similar, en «Emperatriz de los sures», Basilio escribe que «la luna se siembra en Palestina» y, en la estrofa siguiente, que «todavía es plata antes del anochecer». Más nítida es aún la vinculación erótica en «Alba», donde Basilio llama a la aurora «Venus recién creada» y, dos versos después, escribe que «la luna, el mar, la arena cegadora/ te dan sal y marfil como rehenes». El poeta subraya la blancura del alba, su claridad esencial, mediante la arena, la sal y el marfil, blancos y dorados, y actualiza la inveterada identificación entre Venus y Selene, que se refleja en la representación de la primera —y también de otras diosas derivadas de la forma primitiva de Astarté, como Diana— con una media luna en la cabellera. En «¿Por qué al caer la luz de una mirada...?», luna, amor y mar vuelven a reunirse:

¿Qué geometría absorta con el beso  
traza el astro veloz de la fortuna  
si un mar de amor lípidamente ileso  
corta en segmentos de pasión la luna?

Basilio utiliza en este serventesio procedimientos retóricos ya conocidos: la conjunción de realidades físicas e inmateriales —la geometría y el beso—, o bien sentimentales e intelectuales —segmentos y pasión—, entrelazadas entre sí —por un lado, geometría y segmentos, conceptos matemáticos; por otro, pasión y besos, actos de amor—; la personificación —«geometría absorta»—; y las recurrencias fónicas, entre las que cabe destacar el calambur —«mar de amor»—, la similitud —«veloz», «amor», «pasión»—, la aliteración: de /θ/ —«traza», «veloz»— y el metacismo integrado por «mar de amor lípidamente ileso/ corta en segmentos...».

---

<sup>675</sup> Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, op. cit., p. 418.

El sol, por su parte, representa el principio masculino del cosmos, que se desglosa en diversos sentidos simbólicos: la imagen heroica, el ojo divino, el principio activo y la fuente de energía y vida. Quizá por estas connotaciones positivas, el sol tiene una menor presencia en la poesía de Basilio, siempre orientada a lo nocturno y abatido, pero sí cumple algunas funciones. En su condición de representación del conocimiento y la plenitud —el sol lo ve todo y, por lo tanto, lo sabe todo: en la mitología griega, Helio Apolo es el ojo de Zeus; en la egipcia, el de Ra; en el islam, el de Alá—, el sol le sirve a Basilio como metáfora superlativa, como expresión máxima de lo que quiere significar, que es, con frecuencia, algo negativo. Así, en los versos con los que se abre «Ad occidentem versus» formula esta admonición: «Veréis caer los soles de la mentira,/ los soles falsos, de un país oxidado apenas...». La metáfora de complemento preposicional del primero es, a su vez, una hipérbole, que expresa la convicción del poeta de que la falsedad cubre el momento totalmente, como la luz del día.

En «Clima nuevo», el sol vuelve a desempeñar una función hiperbólica, a la vez que prolonga una extensa tradición simbólica que lo identifica, como ya se ha señalado, con el ojo. Además, protagoniza la caída, una caída que refleja su diario hundimiento en el horizonte y que transmite, como el desmembramiento lunar, aunque sin su condición menguante, la idea de ocultación y muerte:

Débiles, en la definitiva isla de la demora,  
soles, como venados, caen heridos muy lejos de esta vida,  
muy lejos, con duelo de mapas y canciones de viaje  
caen, caen por su peso de almacén flotante tus ojos.

Los que caen heridos en el primer dístico son los soles; los que lo hacen en el segundo, los ojos. Los primeros se animalizan: se desploman como venados, en un lugar inalcanzable, apresados por el tiempo; los segundos se cosifican: se vuelven «almacén flotante», que se pierde en el mar. La selección léxica potencia lo sangrante y mortal: «débiles», «heridos», «duelo», «caen». Las repeticiones subrayan lo significativo: la aliteración del grupo /de/ en el primer verso materializa fónicamente la recurrencia de la caída, la persistencia de lo narrado: «Débiles, en la definitiva isla de la demora...»; la reiteración de «caen», que se gemina, incluso, en el último verso, remacha la noción de derrota y muerte: «caen heridos (...)/ caen, caen»; la de «muy lejos», casi una anadiplosis, señala lo inaccesible de todo, la distancia que separa al yo lírico de la felicidad, el alejamiento de las cosas y los seres al que nos condena el tiempo. El ahogo cronológico está sutilmente presente, también, en el primer verso, en esa nueva metáfora de complemento preposicional, que incorpora dos nombres

reveladores: «definitiva» y «demora», que aluden a lo irreversible y a la espera, dos fatales atributos temporales. Pero lo más interesante del pasaje es la conexión subyacente entre la idea de la caída del sol, esto es, del anochecer, con la de la muerte, y esta, a su vez, con la de un viaje nocturno por el mar. No hay una alusión directa a este, pero sí a la «isla» y a lo «flotante», que autorizan a pensar que Basilio tiene en mente un cuerpo de agua en el que se sume el sol; el viaje, por su parte, sí está presente, con canciones y mapas. La relación con los ríos de la muerte en la mitología helena, y con las travesías marítimas de los difuntos para alcanzar el otro mundo en muchas otras tradiciones mitológicas, como la japonesa<sup>676</sup>, parece evidente. En «Desenmascarado, sumergido...» resulta aún más evidente esta conexión, cuando el poeta escribe: «Aquí el verde sucio de los torsos muertos/ hace olvidar la fuga del sol entre las olas». Por último, en su relación con el sol, el mar aparece otra vez como lugar de la muerte en «Sobre la insidia cómodamente extrema...», una composición donde Basilio poetiza la reviviscencia de personajes antiguos, de hechos vividos y arrumbados —sobrenada viejas melancolías y «revuelan esqueletos/ acurrucados entre cartas de amor»—. Escribe Basilio:

Los mitos no pasan a esta hora  
ni los oscuros designios  
nos atornillan a los baños de sol  
de madera sin mar  
habitado por fantasmas ilustres.

La pérdida y la desposesión están presentes en las oraciones negativas de los dos primeros versos y en el complemento preposicional del sintagma contenido en el cuarto; y también en los espectros —en los seres ya desaparecidos— que pueblan el mar. El sufrimiento derivado de esa privación, y la lucha que se ha librado por evitarlo, se reflejan en las antítesis de oscuridad y luz —«oscuros designios» y «baños de sol»—, y materialidad e inmaterialidad —designios y atornillamiento, madera y fantasmas—. El tiempo, como siempre, dibuja un escenario obsesivo pero

---

<sup>676</sup> «¿A dónde enviaban a sus muertos los antiguos japoneses, un pueblo notablemente marítimo? Los “pájaros de la muerte” partían, unas veces de la costa oriental y otras de la occidental, hacia el horizonte, donde se unen el cielo y el mar. ¿Creían quizá estos japoneses prehistóricos, adoradores del sol, que la enorme y ardiente bola que se alzaba del mar todas las mañanas o que se hundía en él por las noches (en el Océano Pacífico o en el Mar de Japón, según la región en que se encontrasen) era el destino final de sus muertos? La creencia de que la tierra de los muertos se encuentra allende el mar ha dejado rastro en algunas ceremonias del Festival Bon, durante el cual (...) los difuntos que han venido a visitar a sus familiares regresan a su mundo en barquitos de papel que los vivos hacen navegar por las aguas» (VV. AA., *Poemas japoneses a la muerte. Escritos por monjes zen y poetas de haiku en el umbral de la muerte*, antologados, prologados y comentados por Yoel Hoffman, traducción de Eduardo Moga, Barcelona, DVD ediciones, 2000, p. 35).

difuminado: la hora; la duración de los baños de sol, prolongados en una sostenida inmovilidad; y la prolongación tartamudeante de la palabra: «madera», «mar», «fantasmas».

En otros poemas del trecho final de la producción de Basilio se advierte esta suerte de degradación del rango solar, confinado ahora a expresiones hechas, propias de una cotidianidad anodina, pero que transmiten eficazmente el sentimiento de abandono y tedio que preside su vida. A «los baños de sol» que acabamos de ver se suma, en «Ordenar el caos de los objetos usados...», una mera referencia climatológica, aunque inserta en un conjunto que revela la ausencia y el sinsentido de todo:

...de los demonios familiares  
que ordenaron la vida  
infiel a unos principios  
rescatados de las cenizas,  
vecinos de ciudades sin significado y sin muros  
de perspectivas kafkianas, donde no llueve ni hace sol  
y no existen números de felicidad en calles  
descoloridas de silencios.

Hay, al principio, un lamento por la influencia de la tradición y las decisiones familiares en el proyecto vital del poeta, que se apartó, probablemente, de sus verdaderas inclinaciones para seguir otros propósitos. Eran principios muertos —«rescatados de las cenizas»—, que describe personificándolos como habitantes de ciudades absurdas, indefinidas y desgraciadas. Y la poliptoton verbal de «ordenar el caos» y «ordenaron la vida» establece una correspondencia helada entre la confusión y la existencia. La selección léxica vuelve a ser elocuente: desde los «demonios familiares» del enneasílabo inicial hasta la sinestesia del último, todo habla de ausencia y privación. Así, las voces compuestas por prefijos de carencia: «infiel», «descoloridas»; los complementos introducidos por la preposición «sin»: «sin significado y sin muros»; las oraciones negativas: «no llueve ni hace sol/ y no existen números de felicidad». Algunas de estas caracterizaciones constituyen imposibilidades lógicas, como las ciudades sin muros, que denotan el desquiciamiento del mundo, la irracionalidad absoluta de la vida. Un trazo intensamente gris tiñe asimismo el pasaje, reflejando un sentimiento de abatimiento y una realidad impregnada de vacío: las cenizas, las «perspectivas kafkianas» —que remiten a un cosmos gélido, a un vivir funcional, carente de amor—, el cielo metálico y yermo, las calles sin ruidos ni luz. Mucha de esta dejación y esta renuncia aparece también en «Viejo parque», donde la pereza —entendida aquí como fértil ociosidad, como rechazo de las obligaciones

limitadoras— y el amor «son estatuas yacentes, girasoles brevísimos/ que ignoran otros soles alucinados/ por el desdén de la costumbre». Ambos, pues, han muerto, liquidados por la rutina: ya no giran siguiendo la luz que los regía. Y la conexión entre esa muerte y esa rutina se subraya mediante las homfonías: «girasoles» y «soles», «yacentes» y «desdén».

La caída del sol —y, por lo tanto, la caída de la vida, su hundimiento en el océano del tiempo— se repite en «En otoño», donde

Todo cae,  
(...)  
todo cruje como una baya seca,  
pisoteada a la hora del moribundo rocío,  
o del poniente sol en el escarpe de la hermosura.

La muerte es visible, no solo en la caída, sino en la baya agostada, en el rocío moribundo y en el sol que se acuesta. Y el crujir de la primera, pisoteada, introduce el mismo matiz de violencia —de destrucción— que acabamos de observar en «Clima nuevo».

#### d) La luz y la oscuridad

El sol representa por antonomasia a la luz, un elemento esencial en la poesía de Basilio, que habita asimismo en las alturas, y que se derrama sobre nosotros, o nos envuelve como otra piel. La luz — que Basilio designa también con otros términos como «resplandor», «aureola», «nimbo» o «refulgir»— se asocia tradicionalmente con el espíritu, pero en Basilio cobra, además, dimensiones corporales, como un seno laxo e inmenso que acogiera al ser humano y lo impregnara de totalidad. La luz presenta este sentido carnal ya en sus primeros poemas, cuando se introduce, sinestésicamente, en los fluidos humanos, y los fecunda: «la luz penetra por las venas», escribe en «Pesquisa». También en «Alto Torío», I, la luz reside en el pecho: «la luz del pecho va a remotas alturas». En la primera imagen, lo cósmico se ahorma en lo individual; en la segunda, inversamente, lo íntimo se proyecta en lo universal: lo entrañado del pecho irradia a lo inalcanzable. En ambas, no obstante, se establece una correspondencia cauterizante, una conexión ontológica, entre la singularidad del cuerpo y la enormidad del firmamento.

En «Pasto de lo irremediable», la luz participa violenta, negativamente de lo corporal. En una imagen barroca, casi culterana, Basilio contrapone la bondad de las cosas y la sencillez de lo

verdadero a las artificiosas construcciones humanas, con sus símbolos y conflictos. La luz aparece entonces como el alimento que las gargantas de los obeliscos trasladan del cielo a las entrañas de la tierra: «el mundo tiene banderas que tremolan su cólera/ y obeliscos como gargantas que lo nutren de luz».

La luz es un avatar de lo vertical: «danos el norte de tus huellas/ que en fuga vertical a las estrellas/ ascienden en la luz de cada día», escribe en «Soneto a fray Luis»; y en «Las plumas reclinadas»: «llegará el día vertical por excelencia/ que fascine la luz hasta resbalar». La luz nace en lo alto, pero también puja hacia él. Y esa luz arrastra a la percepción del poeta, que aspira a esas mismas alturas, alejadas de lo terrenal, sin servidumbres ni constricciones. En «Te he buscado en el abismo de cualquier fracaso...», la luz tiene azoteas, «donde los dioses nos vigilan»: es el ápice de lo alto, la metáfora de la elevación máxima, la hipérbole de la huida hacia lo más abierto y transparente.

También es una metáfora del tiempo. Su brotar cada jornada, circular e inevitable, la convierte en un símbolo de los días: «Yo espero que esos labios y esas lanas de Australia/ no existan solamente como sueño de épocas vividas,/ sino como porvenir al borde de la luz venidera», escribe Basilio en «Té-conferencia». En «Careo en la soledad», «la luz ardiente cosquillea/ tantos torsos mortales que ruedan al vacío». Se reitera aquí la visión ascendente y descendente de la luz: el yo lírico se ha identificado, en el verso anterior, con un vilano que atraviesa los espacios; la luz, es pues, vertical: cae sobre las espaldas de los hombres, que a su vez caen —«ruedan»: descienden— a la muerte. El manto de la luz se entrelaza, así, con el manto temporal, que envuelve y empuja al ser humano. No es esta la adjetivación más afortunada de Basilio —«ardiente»; en otros poemas dirá, con igual previsibilidad, «deslumbradora», «deslumbrante» o «cegadora»—, pero sí otro buen ejemplo de aliteración oclusiva: «tantos torsos mortales». En «¿Qué estela, qué nivel...?», la luz se asocia con un momento, con un mes concreto: «luz de junio», y este sintagma, que concluye el poema, sirve para cerrar, mediante la repetición y la derivación, la parábola iniciada al principio: «¿Qué estela, qué nivel/ trae este junio de coral/ que nos invade luminoso?».

Y esta luz, como tantos otros elementos alegóricos en Basilio, se dota de connotaciones positivas cuando se refiere al pasado y a lo vivido en él, o a las esperanzas que tuvieron asiento en ese tiempo ido, singularmente connotaciones de duración e inalterabilidad: es entonces una «luz inextinguible» («A la orilla»), «la clara luz que los siglos no oxidan» («Dafne presa en el laurel»), «el hollado paraíso/ de la luz trashumante» («El aura encaramada se amotina...»), «pura luz» («Río sin cauce»), «verdadera» («O. G. S.»), «cálida» («Persevera en tus dalías, claro otoño...»); o bien es lo que

devuelve a la vida: «la luz te resucitaba» («Un árbol revela el viento»). A veces alude también al amor superviviente, a los restos de aquella pasión inmovible, aunque carcomida sin remedio por el tiempo. Leemos en «Esa luz profanada»:

Esa luz profanada que se desmorona,  
ese deseo acariciado largamente,  
ese amor apenas olvidado pero imperceptible,  
¿qué otra cosa queda de ti?

Y resulta significativo que esa luz —cuyo carácter sagrado subraya el participio que la califica, «profanada»— se venga de nuevo abajo —«se desmorone»—, reproduciendo otra vez el esquema de elevación y derrumbamiento, esto es, de esperanza y frustración, que ya hemos observado en otras imágenes en las que aparece el término. En los versos transcritos, la anáfora da curso a la enumeración evocativa —«luz», «deseo», «amor»— hasta estrellarse en la abrupta y retumbante interrogación que la cercena: nada queda de la amada, salvo desmoronamiento, deseo insatisfecho e imperceptibilidad.

Que la luz transporta significados antiguos y que, al mismo tiempo, nos recuerda, con su presencia diaria, su constante palidecer y su desvanecimiento final, es evidente en «El triunfador muestra su vida desmoronada...», en el que resulta llamativo el uso, otra vez, desde el principio, del verbo «desmoronar», que radicaliza el sentido de la caída: es caída violenta, estropicio de polvo y ruina. Escribe Basilio más adelante:

Vivimos de la nostalgia de las repeticiones  
bajo un reflujo de alegorías  
donde la luz lleva, a veces, un hueco de olvido,  
un reverso de retrasada pureza...

La luz, en efecto, acarrea sucesos y olvido, pureza y negación, tiempo y mudanza. «Vivimos de la nostalgia de las repeticiones/ bajo un reflujo de alegorías» constituye una aseveración diáfana en un poema por lo demás intrincado, que sintetiza bien algunas de las preocupaciones existenciales y estéticas del poeta: relatar otra vez lo vivido nos consuela de su extinción. Los mismos elementos, aunque enlazados más sinuosamente, maneja Basilio en el último poema que escribió, cuyos tres primeros endecasílabos dicen así: «Vivo fluir bajo reiteraciones/ del candor, ya frustrado en hermosura./ Estás sola en la luz, sin vestidura...». En «El triunfador muestra su vida

desmoronada...», todos los sintagmas nominales del pasaje se construyen mediante la adición de un elemento material y otro conceptual, para representar la fusión de realidades disímiles y abarcar, con el abrazo del verso, todo lo existente, espiritual o físico: «la nostalgia de las repeticiones», «reflujo de alegorías», «hueco de olvido», «reverso de pureza». Paralelamente, esos sintagmas suponen una afirmación y una negación, un ánodo positivo y un cátodo negativo: la repetición es una presencia reiterada, pero la nostalgia implica una ausencia, una desaparición; la alegoría es una simbolización sostenida, pero oscila en un reflujo, esto es, en un ir y venir, en una presencia e, inmediatamente, en una ausencia; la luz, como si fuera un objeto sólido, lleva un hueco de olvido: a lo afirmativo del llevar le sigue un doble oquedad, una falta que se acendra; y la pureza, que es un rasgo de perfección, se ve desmentida por ocupar un envés, un lugar trasero u oculto. No cabe olvidar, por último, el sentido estético de estos versos: Basilio es un poeta que practica constantemente el emparejamiento y la repetición, tanto léxica como fónica, mediante la aliteración y los demás ejercicios de homofonía que llevamos consignados: «vivimos de la nostalgia de las repeticiones» supone, pues, un reconocimiento del sentido invocativo de esa práctica: la insistencia en la palabra —en este mismo poema habla de una dalia que «flota en un cielo dulce de insistencias»— conduce a la vivencia de la cosa; y lo mismo sucede con las alegorías, sucesiones de símbolos, en un poeta tan simbólico como Basilio: su creación conlleva la recreación de lo vivido; la imagen alumbró otra vez la realidad designada. Las cadenas metafóricas constituyen, así, fábulas verdaderas, relatos de una mitología personal asentada en la caída y la muerte. En este sentido, resulta evidente la aliteración del grupo /re/, que plasma esa misma repetición que permite sobrevivir al poeta: «repeticiones», «reflujo», «reverso», «retrasada», «pureza».

La luz no solo tiene un sentido positivo, sino hasta redentor, en alguno de los poemas religiosos de Basilio, donde, con poca sorpresa, se asocia con Dios. Su plenitud blanca refleja la energía cósmica, la fuerza irradiadora de la divinidad y sus virtudes salvíficas, como ya hemos visto en páginas anteriores:

Dejad el cuerpo,  
esa argolla del pensamiento que ha besado la llama,  
subid a la claridad donde lo alado brota  
cataratas de luz orladas de estíos  
ebrios de trigo fijo  
y de imposturas luminosas.



Interesa llamar ahora la atención sobre la doble presencia de la luz en este fragmento: la ya indicada, como manifestación de lo divino, y la que lo cierra, en que se vincula a la mentira: «imposturas luminosas». Esta opuesta condición refleja bien la dualidad del mundo y el conflicto existencial: en una misma realidad pueden convivir el bien y el mal, la verdad y el engaño, el esplendor y la amargura. Otro ejemplo lo aporta «Río sin cauce», donde hallamos el mismo adjetivo e idéntica suerte de oxímoron, «luminosos escombros», seguidos por una retahíla de voces relacionadas con el fuego, que abundan en ese fulgor destructivo y creador: «fuego», en primer lugar, «relámpagos», «arde», «quemadas», «se abrasan», «luz», «dinamita», «radiante» y, nuevamente, «arder». En otras ocasiones, sin embargo, la luz representa únicamente lo dañino y febril, la falsedad de las apariencias o la corrosión del tiempo. En no pocas composiciones de Basilio, sobre todo según avanza en su producción, se caracteriza peyorativamente: «nada florece ya bajo la luz estéril», afirma en «Tiempo, ceniza»; en «La brisa maldita» es «venenosa»; en «Careo en la soledad», «insidiosa», igual que en «No es de esperar que traigas nuevas flores...», I; en «Las balanzas sutiles...», «clandestina»; en «Caminando entre piedras desposeídas...», «el desmayo va y viene/ con sus luces maltrechas». La luz se personifica en «Este vivir huyendo», donde «miente», y en «Ordenar el caos de los objetos usados...», donde, en un contexto de degradación y abandono, tras una acumulación de «papeles sucios y polvo solitario/ de metales corroídos, donde dormita la polilla», jadea «por las escalinatas de la culpa», acreditando, de nuevo, su movilidad: no sabemos si asciende o desciende por esas escalinatas, pero sí, en cualquier caso, que pugna por vincular espacios alejados, ámbitos contrapuestos; aquí, lo exterior del mundo y lo interior de la culpa. Y tampoco falta la aliteración, eco acaso de ese sucederse fatigoso de los escalones: «corroídos, donde dormita». Por último, en «Los remedios empaldecidos» hallamos un pasaje de reverberación similar, en el que la luz se identifica plenamente con el abatimiento y la muerte:

Las cosas inciertas,  
la hojarasca de mitos, de generaciones,  
las escuelas de la sabiduría abiertas a los dogmas  
caen como luces póstumas  
mitigadas por lo irreversible...

El sentido negativo de la luz se cifra también en su ausencia, que se asocia en la poesía de Basilio, como se ha hecho casi siempre en el arte, con la soledad, el olvido y, en última instancia, la muerte. En «Clima nuevo», esa ausencia se infiltra en el cuerpo: «un gusano en mi pecho que llueve/ proyectos sin luz, soles heridos». Una vez más, lo elevado y lo caído, lo celeste y lo subterráneo, se permutan e interpenetran: el gusano representa a lo reptante, a la tierra, pero se sitúa en el pecho, en

la incierta verticalidad del hombre; la lluvia nace arriba y muere abajo, en el suelo; la luz y el sol, en fin, radican en el cielo —«siempre la claridad viene del cielo;/ es un don: no se halla entre las cosas/ sino muy por encima...», ha escrito Claudio Rodríguez en *Don de la ebriedad*<sup>677</sup> —, pero la primera está ausente y el segundo, herido, desplomado acaso, sangrante, en la superficie que ocupa.

En «Prosérpina», leemos:

Días sin resplandor  
(...).  
Días de conciencia musgosa  
esperando el destino  
en esta cabina del otoño.

La ausencia de luz califica también a estos días, dispuestos anafóricamente, que se caracterizan por su musgosisidad —es decir, por su humedad, por su abandono—, por su pasividad, por la inexorabilidad de su destino y por su hermetismo, cifrado en la reclusión en esa cabina otoñal. El otoño aparece en ambos poemas, como fórmula para transmitir el carácter gris, declinante, de las imágenes. El mismo sintagma, «sin resplandor», se utiliza en «Días concretos, fijos...», como ya hemos visto antes: «días/ sin resplandor, sin césped...». Y otro sintagma sinónimo, «sin aureola», se repite igualmente —siempre en un contexto de carencia, determinado por la preposición «sin»— en «A un abeto»: «sin huella/ de tus brazos, sin aureola/ de tu cabeza...», y en «El triunfador muestra su vida desmoronada...»: «Aquí resurge un aire sin grandeza y sin aureola...».

La oscuridad es, de hecho, un motivo relevante en la poesía de Basilio, por una elemental correspondencia: simboliza la negrura, con todo su bagaje de sufrimiento y finitud, que culmina en la negrura de la muerte, epítome de la nada; y ambas tienen una presencia raigal en toda poesía existencial, como la suya. Con frecuencia no la nombra por medio de perífrasis preposicionales, como hemos visto hasta ahora, sino directamente, con los vocablos «oscuridad», «sombra» o «penumbra», entre otros. Su sentido más inmediato alude a esta condición asfixiante o turbulenta: lo oscuro es representación de lo desconocido o símbolo del mal. «Abandonad esta selva oscura del crimen», exhorta en «Levantaos»; en «Prosérpina» pregunta: «para qué sirve vuestro llanto/ derramado en jornadas oscuras»; y en «Nada se induce de la realidad» señala el resurgimiento de una «conexión oscura/ cuando la soledad a ráfagas/ me extermina sin odio». Este carácter ominoso del

---

<sup>677</sup> Claudio Rodríguez, *Don de la ebriedad*, Madrid, Rialp, 2000, p. 11.

término se advierte también en algún poema de juventud, como «La mano que pierde», donde consta, primero, «en mi vida hay algo de territorio oscurecido» y, al final, «tengo la confianza del que adora en silencio/ y suma cifras inmensas en la oscuridad», un dístico en el que parece dibujarse la antítesis entre un sentimiento interior de júbilo —el amor callado— y la apesadumbrada actividad exterior —la oscura contabilidad—, tan característica de Basilio.

Sin embargo, no siempre la oscuridad se identifica enteramente con el mal. En alguna ocasión, sin renunciar a su condición tenebrosa, alberga también un residuo de esperanza o insumisión, y designa cuanto se resiste a rendirse a la marea del tiempo, a la domesticación del mundo. Así sucede, por ejemplo, en «Todo lo que se expresa...»:

En el yermo ostensible  
es la hora de las mesnadas supervivientes, los designios oscuros  
de proscritos que se confabulan  
hacinados en el delirio,  
viejos mendigos de la inutilidad  
sacrificados al orgullo descentrado  
de desear mundos falsos  
de la distorsión del desaliento  
en el proceso de los largos días.  
Fantasmas de genios suplicantes  
que buscan la oscuridad, aterrados por el prójimo.

Ya hemos señalado el carácter luctuoso de algunos versos de este pasaje. Ciertamente, el fragmento amontona términos privativos —«inutilidad», «descentrado», «desaliento»— o mortuorios —«yermo», «supervivientes», «sacrificados», «fantasmas»— y voces que señalan lo torcido o excéntrico —«proscritos», «delirio», «mendigos», «distorsión»—, para transmitir una sensación de desesperación casi absoluta. No obstante, si nos fijamos bien, los «designios oscuros» del segundo verso se refieren a gentes que han sobrevivido al desastre, a forajidos —esto es, a personas fuera de la ley: de la ley del mundo— que se refugian en el delirio, a pordioseros que reclaman lo inútil frente a lo práctico y falaz. El término derivado del último verso, «oscuridad», es también un cobijo: el de esos genios espectrales que no soportan tanta realidad e imploran otra, más benigna. Así pues, cabe ver en lo oscuro, en este caso, una dimensión ajena a la racionalidad común, un espacio de recogimiento y huida, una tangente que conduce a la locura redentora. Los «oscuros designios» aparecen también en «Sobre la insidia cómodamente extrema...», donde articulan, como también

hemos visto, una nueva paradoja: «Los mitos no pasan a esta hora/ ni los oscuros designios/ nos atornillan a los baños de sol».

La penumbra, una suerte de oscuridad rebajada, ahonda en este matiz positivo y se refiere, por lo común, al periodo auroral de la vida, o al amor primigenio: a cuanto no se ha contraído todavía en un rictus fatal. El poeta aspira, entonces, a «vivir en tu regazo de penumbra» («Días concretos, fijos...»); o recuerda «la penumbra demorada/ como un guante alargado», en la que «un misterio inquietante/ contraía tus besos» («Esa luz profanada»); o evoca «lo que aún se besa/ en esa penumbra de la vida/ donde la lágrima es noticia fresca» («Careo en la soledad»).

La sombra, el motivo nocturno más frecuente, tanto en singular como en plural, simboliza el recuerdo sobrevenido, la irrupción de los fantasmas del pasado, el regreso súbito de los seres o las cosas diluidos en el tiempo: «tu propia sombra naufraga (...)/ en este estuario mío», dice «Clima nuevo», dedicado a Diana Vodenichorova, tras mencionar sus «gradas oscuras»; «me asedian los errores, las sombras perdidas,/ como águilas sin presa devoradas por el silencio», escribe en «Insomnio», una clásica acumulación de términos negativos, con la que dibuja una atmósfera de desposesión y ahogo, subrayada por la lúgubre aliteración de fonemas oclusivos y vibrantes: «errores», «sombras», «perdidas», «presa». Resulta también significativo que se refuerce la noción de elevación con esas águilas privadas de su ser —«sin presa»—, pero presas, a su vez, del silencio; en cualquier caso, víctimas de una doble ausencia: del alimento y del sonido.

En la segunda estrofa de «Una tarde de Italia», ese desfile espectral presenta un carácter histórico: «Por aquí pasaron durmientes en sombra,/ vírgenes descalzas (...)/ emperadores pálidos (...)/ impacientes ansias...»; singularmente, los emperadores, además de pálidos, son «estirpe de la niebla» y las ansias están «prontas a nevar», esto es, aparecen también difuminados, borrosos, por fenómenos atmosféricos —la niebla, la nieve— que vienen de lo alto, como la sombra, compañera de la noche. Sin embargo, en la tercera y última estrofa, ese tránsito sombrío se proyecta en el yo y deviene radicalmente personal: «yo también he pasado/ en la veleidad de una cabellera,/ en la ceniza de unos ojos».

En «Why not tonight», la identificación de la sombra con los desaparecidos se acendra por medio del epíteto, «ausente sombra», una insistencia significativa que se incluye, coherentemente, en un contexto ominoso, plagado de referencias mortuorias, y que encuentra un nítido antecedente en el canto V de *Orfeo*, de Juan de Jáuregui —que más adelante tendremos la ocasión de explorar,

cuando tratemos de la naturaleza órfica de la poesía de Basilio—, donde Lisis reprocha al músico tracio que adore a «fantasmas del abismo», en referencia a su esposa Eurídice: «No solo adoras una sombra ausente,/ mas ausente con muerte duplicada»<sup>678</sup>. Dice el poema de Basilio:

Aquí, al lado de este fuego fatuo que nos guía,  
precedidos de tanta ausente sombra<sup>679</sup>,  
seguidos por las nubes,  
acabaremos por encontrar nuestra máscara  
perdida en el aire matinal, destruida.

El fuego fatuo, como ya hemos visto, alude al espíritu de los muertos. En el fragmento transcrito, el yo lírico —un «nosotros» que es todos— aparece rodeado por lo fugaz e impalpable: lo flanquean —y guían— resplandores, que son quienes han vivido antes que nosotros, lo anteceden sombras y lo siguen nubes. En este entorno de inaprehensibilidad y difuminación, de circunstancias que favorecen el engaño o el error, el hombre hallará la falsedad que le ha sustraído la claridad del día, esto es, volverá a envolverse en la impostura que le permite seguir viviendo. Las voces de connotaciones trágicas se suceden: «sombra», «perdida», «destruida». Y lo alto sigue vertiendo sobre quien habla sus fluidos debeladores: «fuegos fatuos», «sombra», «nubes», «aire». Todo ello hilvanado por una aliteración de /i/, ramificada en dos laxas similitudines, que acompañan sin martillar, congruentemente con el contenido de borrosidad y disolución del pasaje: «aquí», «guía», «precedidos», «seguidos», «perdida», «destruida».

La sombra sugiere la presencia de lo ido, su regreso o perduración en el espíritu hablante. Pero esa pervivencia, a menudo, no constituye un placer. El contraste entre la felicidad que evoca y su inmaterialidad presente, la imposibilidad de que se haga real, despiertan la frustración, e incluso la cólera, del poeta. Basilio la asocia entonces con la mentira: la sombra es mentira, porque es solo una sombra, porque no hay retorno posible a lo que se ha vivido. En «Este vivir huyendo», sostiene: «Parece que los robles/ me entregan sombra, pero mienten,/ como miente la luz, y el aire, el cielo...», y la poliptoton verbal —«mienten», «miente»— refuerza su carácter falsario; y en «Te encontraré tal vez...», tras mencionar «migajas de mentira», leemos que «resurgen sombras falseadas,/ engañosos remordimientos de cicatrices adheridas». Mentira y sombra vuelven a aparecer relacionados en «¿Qué estela, qué nivel...?», donde

---

<sup>678</sup> Juan de Jáuregui, *Orfeo*, edición de Inmaculada Ferrer, Barcelona, Llibres de Sinera, 1970, p. 67.

<sup>679</sup> En «Insomnio», Basilio dice «sombras perdidas».

los altos cargos de la mentira  
nos insultan por transparencia,  
nos tratan como a sombras.  
Su insolencia es incandescente...

En este caso, no obstante, el motivo presenta un cariz distinto: el poema tiene un sesgo social, y la sombra no se refiere aquí —o no se refiere solo— al recuerdo de las personas, sino al maltrato que nos infligen los que mandan; la sombra refleja la nada que somos para ellos. Es importante subrayar también que la sombra aparece entreverada de luz, representada por la «transparencia» y la «insolencia incandescente», compactadas por la rima interna y las diversas aliteraciones: de /s/, /θ/ y /n/. Esta conjunción, además de una atribución directa, que constituye un primer nivel de lectura —los altos cargo son insoportablemente insolentes—, supone, en un segundo nivel metafórico, una nueva manifestación del permanente combate entre luz y oscuridad, y de su significado existencial.

En «La brisa maldita», Basilio va más allá e increpa a lo cantado, a su recuerdo doloroso e intangible: «[quiero] lanzarte al polvo entre maduros trigos,/ asfixiar tu falaz sombra maldita,/ aplastar tu garganta contra muros...». Que «sombra» sustituye metafóricamente a un tú innominado, pero individual y existente, queda claro con la personificación del segundo endecasílabo —«asfixiar tu sombra»—, incluida en un contexto de intimidad polémica, de enfrentamiento corporal: «lanzarte al polvo», «aplastar tu garganta».

La sustitución se advierte asimismo con claridad en «En la memoria hay una espera...», donde el recuerdo de la amada asalta al yo lírico, y ese asalto, esa súbita irrupción de un antiguo espectro, ese yo rememorado e irrecuperable, se plasma en sombra:

Entumecida acróbata indolente,  
vuelves a mí como una sombra vagabunda  
en parques donde el moho de los años  
detiene mi hondo soliloquio.

Llaman la atención estos pasajes accesibles, narrativos, en los que las imágenes de Basilio se entrelazan con suavidad, sin chirridos analógicos. Frente a sus fantasías a menudo barrocas y en apariencia herméticas, descripciones como esta dan cuenta clara de sus angustias y preocupaciones.

La agilidad de la amada —y, por lo tanto, su juventud— queda cifrada en el término axial del primer endecasílabo, «acróbata», que establece un paralelismo con el posterior «columpio», y que desprende un aroma creacionista, que acaso constituya, en un poema escrito mucho después de la eclosión ultraísta de Basilio, un vestigio de aquellas inclinaciones. La lejanía de esa amada viene representada por los calificativos que la acompañan, «entumecida» e «índolente», que se oponen, con la lentitud que implican —trasunto de su envejecimiento—, al dinamismo, incluso al vértigo, de la remota trapezista. Esa misma lentitud, ya anticipada en los versos precedentes —la «espera de otoños irreales», las nieves que fermentan, con su prolongado proceso de transformación, «las encrucijadas/ de relojes parados»—, se enseñoorea del resto del pasaje: la «sombra vagabunda» se proyecta, despaciosa, en la conciencia del poeta; el «moho de los años», una clásica metáfora de complemento preposicional, sugiere algo más que sosiego: sugiere inmovilidad, puesto que el moho solo se forma, lentamente, en los objetos inertes, una inmovilidad que aflora, sin ambages, tres versos después: «quedan inmóviles tus éxtasis»; los parques de este mismo endecasílabo nos remiten también a espacios calmos, propicios para el paseo y la demora, que probablemente Basilio gustase de visitar; y, por último, la hondura y el monólogo del eneasílabo final revelan también ensimismamiento: el de quien, circunspecto, escruta su interior y habla solo consigo mismo. La aliteración de /o/, con su retumbar grave, subraya esta cadencia estática: «donde el moho de los años/ detiene mi hondo soliloquio», y prosigue el eje acentual ya establecido en los versos anteriores: «acróbata», «sombra», «moho», «hondo». Sin embargo, estos mecanismos enlentecedores conviven con otros que acentúan el movimiento, con lo que se establece una de las habituales antítesis emocionales de la poesía basiliana, reveladora del conflicto íntimo que le suscita la pervivencia del amor, o su recuerdo: los éxtasis de la amada «quedan inmóviles», como ya hemos señalado, una imagen cuya estructura se repite en la «yacente pasión de las lágrimas» del penúltimo verso, y que participa de su mismo encrespamiento esdrújulo, traducción de su vehemencia emocional; y los brazos se yerguen, en un raptó ascensional, «para detener el sentimiento».

Parques, sombras y tiempo aparecen de nuevo en «Viejo parque», una de sus últimas composiciones. En él se identifica a «la invocada pereza y el amor» con «estatuas yacentes» y «girasoles brevísimos», frente a cuya laxitud, decaimiento o insignificancia

...vuelven querencias, irrumpen gritos,  
curvas como reencarnaciones.  
Pero me reconcilian esas viejas banderas  
donde se pudren sombras aleatorias,  
cipreses corroídos por la herrumbre del tiempo.

Tenemos, pues, otra vez la idea de retorno: vuelven inclinaciones y gritos; ambos resultan afectivos y ruidosos, en contraposición a la quietud pétrea de las estatuas y la lentitud minuciosa de los girasoles. La comparación con «reencarnaciones» es también muy significativa: algo regresa de la muerte para vivir de nuevo. Pero la conjunción adversativa que inicia el siguiente verso supone una negación o alejamiento de lo que se acaba de afirmar. El poeta recibe el impacto de esas querencias y esos gritos, pero se siente reconciliado —hay que entender con su yo presente, con su ser— por la constatación de la caída, por la corrupción que preside su mundo, representadas por las viejas banderas en las que se pudren las sombras y el tiempo corroe a los cipreses; las sombras, los sujetos del pasado, los hechos transcurridos, los cadáveres amados, cuya aleatoriedad alude a su inconsistencia ontológica o a la imprevisibilidad de su recuerdo, y los cipreses devastados por el tiempo son otra forma de referirse al desplomarse de la naturaleza, a la disolución de la materia, una materia que encarna en el verso por medio de esos sintagmas tan característicos de Basilio, en los que se corporeizan realidades intangibles —«se pudren sombras»— o el tiempo deviene herrumbre (y lo mismo sucede en «Una pasión golpeada», donde, en una vigorosa proclama existencial, el corazón es «hostigado por boquetes de sombra»). Y todo ello acompasado por la música oscura de la aliteración de /r/, que se inicia en «irrupen gritos» y concluye en el clímax negro del último alejandrino: «cipreses corroídos por la herrumbre del tiempo». En «Han pasado eminencias con regalos prácticos...», se reitera el sintagma «viejas banderas» y su asociación con «sombra»: «Esta orfandad que circunda las viejas banderas/ moja mi sombra...». También aquí las enseñas ondean sobre la pudrición y la pérdida. Y también aquí esa pérdida, abstracta —la orfandad—, se vuelve materia, agua, con un escorzo sinestésico: «moja mi sombra».

Un ejemplo más de la asociación de regreso, sombras y tiempo lo encontramos en «Dulce presa...». También en este poema recurre Basilio a otros motivos utilizados, en el mismo contexto, en la composición anterior, como son el azar y las banderas:

Vuelven los vagos ecos de las postrimerías  
donde la sombra ecuánime  
empaña el azar de las discordias  
y las madejas invisibles del *jaz*  
que tejen el agua turbia.  
Todo amenaza nuestros hábitos  
bajo las destrozadas banderas.



El poeta describe la presencia laxa, espectral, pero cierta, de ecos y sombras, esto es, de vestigios de otro tiempo, identificado con esas «postrimerías» que connotan terminación y muerte. Los recuerdos, a pesar de su palidez, se presentan como «ecuanímes», frente a la injusticia del presente —su aleatoriedad y su condición polémica— y a esas «madejas del jazz» —otra metáfora de complemento preposicional, que constituye una alusión biográfica: Basilio fue un gran amante de la música negra, como ya sabemos— que se enredan en sus días oscuros. Ecos y sombras empañan esa realidad: la impugnan; hacen sentir al poeta una breve, lacerante exaltación, pero perturban las costumbres en las que ha encontrado refugio: una cotidianidad cobijada en las deshilachadas convenciones humanas. Todo el poema aparece recorrido por términos que denotan oscuridad: «oscuros deseos», «bruma», «ocaso», «sombra» y «agua turbia», que enlaza con el «agua estampada [y] corrompida» de los primeros versos, y que se entretajan en un lívido zumbido aliterativo: «azar», «jazz», «amenaza», «destrozadas». Otros términos se suman a estos para significar la imposibilidad de ver, acaso porque la ceguera es sinónimo de muerte: «mudos espejos», «borradas», «empañá», «invisibles». En «Nada se induce de la realidad» hallamos un pasaje muy similar, en el que se acumulan expresiones que suponen perturbaciones de la visión: «resurgen de una conexión oscura/ (...)». Entonces la niebla sube a mis sienes/ como un eco de penumbra distorsionada por el uso»

Pero la sombra tiene también, como tantos otros motivos en la poesía de Basilio, una maleabilidad paradójica: símbolo por antonomasia de lo inaprehensible y pasajero, en algunos poemas designa lo permanente o lo inmóvil, un oxímoron que comunica, precisamente, la convicción del poeta de que no hay nada estable ni duradero, de que todo pasa y todo cae, de que la nada gobierna la existencia: «lo que permanece son las sombras», leemos en «Ad occidentem versus»; en «Cénit-nadir»: «nadie encuentra una isla, una sombra donde permanecen»; en «Te he buscado en el abismo de cualquier fracaso...», «un aire encadenado a mi sombra»; y en «Te encontraré tal vez...» se menciona «un playa nocturna/ donde se ata la sombra». Estas figuras forman parte de un motivo mayor, pero asimismo de calado existencial, en la poesía de Basilio, y que será objeto de análisis más adelante: la adherencia o sujeción de unas realidades a otras, como si todo estuviera relacionado, o como si todo fuera prisionero de todo. Esta noción de encadenamiento, de vínculo o sumisión entre los seres, recorre transversalmente la obra del poeta.

En este contexto paradójico, destaca un motivo frecuente en Basilio, y que puede ser sintetizado como *la luz negra*, esto es, la conjunción de lo brillante y lo oscuro, la fusión o convivencia —en un mismo instante, en una misma realidad— de la luz y la oscuridad. No es, desde luego, una invención suya. La tradición de la luz negra en la literatura occidental es muy rica; de

hecho, podría considerarse uno de sus oxímoros más fecundos, hasta el punto de que Borges lo ha puesto como ejemplo de la figura retórica en su cuento «El Zahir»: «En la figura que se llama *oxímoron*, se aplica a una palabra un epíteto que parece contradecirla; así los gnósticos hablaron de luz oscura; los alquimistas, de un sol negro»<sup>680</sup>. En la tradición española<sup>681</sup> tiene una presencia muy

---

<sup>680</sup> Jorge Luis Borges, «El Zahir», *El Aleph*, Madrid, Alianza/Emecé, 1987, p. 108. No es este el lugar para hacer un estudio detallado de la evolución del motivo en la literatura occidental, pero sí me parece necesario dejar constancia de algunos de sus hitos, dada su relevancia en la poesía de Basilio. La «luz negra» aparece ya en la literatura grecolatina: «Ausente yo, te seguiré con negros fuegos...», dice Dido a Eneas en el libro IV de la *Eneida* de Virgilio (*Eneida. Bucólicas. Geórgicas*, traducción de Eugenio de Ochoa, Barcelona, Vergara, 1959, p. 393). Atraviesa la poesía trovadoresca y estalla con fuerza en el Barroco europeo, amante de los contrastes y los excesos. El francés Jean de Sponde exhorta a sus ojos: «Ojos míos, (...) / cubríos de tinieblas, ojos míos / (...) yo os haré ver luces más vivas, / y, al salir de la noche, no veréis sino mejor» (*Stances et sonnets de la mort*, edición de A. M. Boase, París, José Corti, 1947, p. 15; la traducción es mía). Otro francés del siglo XVI, Claude Hopil, canta permanentemente a la oscuridad luminosa: «Oh, clara oscuridad, allende toda causa...»; o bien «en el rayo tenebroso donde se oculta la esencia, / en la clara oscuridad donde se aloja el silencio» (citado por Jean Rousset, «Les images de la nuit et de la lumière chez quelques poètes religieux», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1958, vol. 10, n° 10, p. 62; la traducción es mía). Este mismo Hopil, como señala Rousset, nos habla del «sol oscuro», la «oscura luz», la «niebla divina» (o «luminosa») y la «nube negra», entre muchas otras imágenes similares (*ibid.*, p. 64). Es significativo que Manuel Álvarez Ortega, tantas veces citado, y que ha sido uno de los mejores conocedores —y traductores— de la poesía francófona al castellano en el siglo XX, utilice este mismo sintagma en su poemario *Despedida en el Tiempo*, donde leemos: «eres una negra nube que en su delirio se desangra», y lo acompañe con otros oxímoros, uno de los cuales, «relámpago confuso», insiste en la oposición entre claridad y oscuridad: «[eres] una lágrima encendida, un relámpago confuso» (*Obra poética, op. cit.*, vol. I, p. 324). El Romanticismo europeo retoma el motivo explotado por los místicos y barrocos: lo observamos en el «astro negro y resplandeciente» de Novalis (*Enrique de Ofterdingen y otros textos*, traducción de Jorge Luis Urijenny, <http://domiarmo.iespana.es/index-115.htm>); en «el sol, negro pero brillante» de William Blake («Una fantasía memorable», *El matrimonio del cielo y del infierno*, edición y traducción de José Luis Palomares, Madrid, Hiperión, 2000, p. 251); en «un sol negro, si se pudiese concebir un astro negro capaz de verter luz y felicidad» de Charles Baudelaire («El deseo de pintar», *Pequeños poemas en prosa*, traducción de Enrique Díez Canedo, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1948, p. 94); y en el célebre «sol negro de la melancolía» de Gérard de Nerval («El desdichado», *Las Quimeras*, incluido en *Obra poética, op. cit.*, p. 292). Es curioso que, unos pocos versos antes en «El desdichado», Nerval hable de la «torre que el rayo hendía», otro motivo que, como hemos visto, también cultiva Basilio Fernández. El motivo del sol negro o de la luz negra presenta un sólido arraigo en la literatura francesa, donde prosigue en Arthur Rimbaud, Antonin Artaud y Georges Bataille, entre otros. Rimbaud escribe en su soneto «La deslumbrante victoria de Sarrebrück»: «Aparece un chacó, como un sol negro» (*Obra poética completa, op. cit.*, p. 105). Artaud, por su parte, describe en «Tutuguri. El rito del sol negro» a «un séptimo hombre / que es el sol totalmente / crudo / vestido de negro y de carne roja» ([www.poemasenfrances.blogspot.com/2006/05/antonin-artaud-tutuguri-le-rite-du.html](http://www.poemasenfrances.blogspot.com/2006/05/antonin-artaud-tutuguri-le-rite-du.html); la traducción es mía). Georges Bataille, teórico del motivo, lo ha convocado asimismo en su poesía: en «Oh, cráneo...», escribe, con ferocidad expresionista, que «la enfermedad del ser vomita un sol negro de esputos»; y en «Un sol muerto...», que «un sol muerto iluminaba la sombra velluda» (traducción de Crypt Vihâra, *Layla*, n° 12, <http://eurielec.etsit.upm.es/~zenzei/index>). Por último, vale la pena mencionar a dos importantes autores en lengua alemana: Rilke, que en *Gong* reclama «permanecer mudo, ciego, deslumbrado» (citado por Antoni González Carbó, «Ojos

relevante en la mística, cuya voluntad de comunicar lo incommunicable —la inefable fusión del alma con Dios— la hace proclive a la paradoja radical: a una fusión de contrarios que, en su imposibilidad, transmita ese mismo raptó indescriptible<sup>682</sup>. Su raíz se encuentra, probablemente, en el

---

aniquilados: ceguera reveladora y apagamiento de las imágenes en el cine de Angelopoulos, Bresson, Kiarostami, Majidi, Sokurov», *Convivium*, n° 22, 2009, p. 212), y Celan, que habla de «copos negros» y «nieve (...) sin luz» («Copos negros», *La arena de las urnas*, incluido en *Obras completas*, traducción de José Luis Reina Palazón, Madrid, Trotta, 1999, p. 402).

<sup>681</sup> Tampoco podemos tratar en extenso de la presencia del motivo en la poesía hispanoamericana, donde ha sido objeto de notable atención. Nos limitaremos a señalar aquí algunos hitos. Rubén Darío invoca «una sombra que todo lo ilumina» en el poema «La Dea» (*Prosas profanas y otros poemas*, edición de Álvaro Salvador, Madrid, Akal, 1999, p. 144). Lezama Lima asocia sombra y luz, con un sentido teológico, en *La cantidad hechizada*: «El *umbravit* es la sombra que acompaña al Espíritu Santo hasta el vientre de la virgen» (*La cantidad hechizada*, colección Contemporáneos, La Habana, UNEAC, 1970, p. 29). Emilio Adolfo Westphalen ha señalado que «me deslumbra tanta noche» (*Bajo zarpas de la quimera. Poemas 1930-1988*, presentación de José Ángel Valente, Madrid, Alianza, 1988, p. 37). Alejandra Pizarnik ha hablado en «El despertar», perteneciente a *Las aventuras perdidas*, de «las negras mañanas del sol» (*Poesía completa*, edición de Ana Becció, Barcelona, Lumen, 2000, p. 94). La luz negra tiene una importante presencia en la poesía chilena, con los ejemplos destacados de Vicente Huidobro, Rosamel del Valle, Humberto Díaz-Casanueva, Javier Bello y, sobre todo, Pablo Neruda. Huidobro, precursor de Basilio en tantos sentidos, habla en el canto I de *Altazor* de «oscuras lucideces» (*Obra poética*, op. cit., p. 742). Del Valle acumula en su poesía sintagmas como «sombra con rayos en el vientre», «diz de medianoche», «sol de luto», «sol muerto», «iluminación nocturna», «fuegos tenebrosos», «noche radiante» o «muerte radiante» (*La visión comunicable. Antología poética*, edición de Juan Carlos Mestre, Madrid, Huerga & Fierro, 2004). Díaz-Casanueva, autor de *El sol ciego* —un sintagma que, como veremos más adelante, también utilizan Gerardo Diego y Luis Álvarez Piñer— no es menos prolífico: «diz ciega», «esplendores nocturnos», «brillo negro», «noche blanquísima» (*Conjuro*, Caracas, Monte Ávila, 1980). Bello, por su parte, habla de «oscura radiación», «resplandor que no brilla» y «las negras guarderías donde viven (...) los rayos» (*Las jaulas*, Madrid, Visor, 1998). Neruda, por último, acumula referencias como «diamante negro» en «Oda a las estrellas», de *Nuevas odas elementales (Obras completas II. De «Odas elementales» a «Memorial en Isla Negra» 1954-1964*, op. cit., p. 318); «sol negro» en el poema XIX de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada (Obras completas I, op. cit., p. 194)*; y «diz negra» o «negra luz» en múltiples poemas: «No solo el fuego», de *Los versos del capitán (ibid., p. 883)*; «La tierra y la pintura. I. Llegada a Puerto Picasso», de *Las uvas y el viento (ibid., p. 1071)*; «Foca», de *Maremoto (Obras completas III. De «Arte de pájaros» a «El mar y las campanas» 1966-1973*, op. cit., p. 517); «A la tristeza», de *Plenos poderes (Obras completas II, op. cit., p. 1132)*, entre muchas otras.

<sup>682</sup> Hay también un dilatado tratamiento del motivo en la mística sufi. Farid al-Din'Attar, por ejemplo, exclama: «¡Una sombra sobre el resplandor del sol!», y habla luego de «negra nieve» (*Le livre de l'épreuve [Musibat-Nâma]*, traducción de I. de Gastines, París, Fayard, 1981, p. 335-336; la traducción del francés es mía). El persa Mahmûd Shabistarî es más explícito aún: «Noche luminosa en medio de la oscura luz del día», dice en «La rosaleda del misterio», y, en su comentario al poema, el maestro iraní Shams al-Din Muhammad Lâhijî relata una experiencia visionaria, en la que contempló «el universo sumergido en una luz negra» (*La roseraie du mystère, suivi du Commentaire de Lâhijî [extraits]*, traducción de J. Mortazavi y E. de Vitray-Meyerovitch, París, Sindbad, 1991, pp. 114-115 y 190; la traducción del francés es mía). Henry Corbin ha relacionado otros maestros del sufismo iraní que hablan de «noche de luz», «mediodía oscuro», «noche luminosa» o «diz negra» (*El hombre de luz en el sufismo iraní*, traducción de María Tabuyo y Agustín López Tobajas, Madrid, Siruela, 2000).

Libro de los Salmos bíblico: «Las tinieblas no son para ti oscuras y la noche te luce como el día: para ti oscuridad es lumbre clara» [salmo 138 (139), 12]<sup>683</sup>, una imagen en la que abundó Pseudo Dionisio Areopagita, San Dionisio, uno de los padres de la mística occidental, al hablar de «negras tinieblas, fulgurantes de luz»<sup>684</sup>. San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Ávila recogen esta tradición en sus obras respectivas. Juan de Yepes escribe en «Tras de un amoroso lance»:

Deslumbróseme la vista  
y la más fuerte conquista  
en oscuro se hacía,  
mas, por ser de amor el lance,  
di un ciego y oscuro salto...<sup>685</sup>

Santa Teresa, por su parte, se atiene al salmista y exclama en «A la profesión de Isabel de los Ángeles»: «En la oscuridad mi luz»<sup>686</sup>. No es de extrañar que uno de los poetas españoles contemporáneos más interesados por la mística, y en cuya obra más se ha reflejado, José Ángel Valente, sea uno de los que con mayor frecuencia incorpore el motivo de la luz negra a sus versos. Los ejemplos son innumerables: «luminosa noche»<sup>687</sup>, «el sol radiante de la noche»<sup>688</sup>, «radiante un sol oscuro»<sup>689</sup>, «luminosa opacidad»<sup>690</sup>, «sombra de la luz»<sup>691</sup>, «oscura luz de fondo»<sup>692</sup>, «vislumbrar en lo oscuro»<sup>693</sup>, «oscura transparencia»<sup>694</sup>, «aurora solo engendrada por la noche»<sup>695</sup>, «negra nieve»<sup>696</sup> o

---

<sup>683</sup> *Sagrada Biblia*, *op. cit.*, p. 743.

<sup>684</sup> Pseudo Dionisio Areopagita, *Teología mística*, I: 1, en *Obras completas del Pseudo Dionisio Areopagita*, edición de Teodoro H. Martín-Lunas, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1995, p. 371.

<sup>685</sup> San Juan de la Cruz, *Poesía*, *op. cit.*, p. 270.

<sup>686</sup> Tomado de <http://www.biblioteca-antologica.org/>.

<sup>687</sup> José Ángel Valente, «Declinación de la luz», *Interior con figuras*, en *Punto cero: poesía 1953-1979*, Barcelona, Seix Barral, 1980, p. 451.

<sup>688</sup> «Antecomenzo», *ibid.*, p. 455.

<sup>689</sup> José Ángel Valente, «Raíz de Fragmentos de un libro futuro», *Fragmentos de un libro futuro*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2000, p. 9.

<sup>690</sup> «De la luminosa opacidad de los signos», *Treinta y siete fragmentos*, en *Punto cero: poesía 1953-1979*, *op. cit.*, p. 398.

<sup>691</sup> «El Ángel», *Material memoria*, *ibid.*, p. 465.

<sup>692</sup> «Cabeza de mujer», *ibid.*, p. 471.

<sup>693</sup> «Objetos de la noche...», *ibid.*, p. 461.

<sup>694</sup> «Las nubes», *ibid.*, p. 469.

<sup>695</sup> «La aurora...», *ibid.*, p. 462.

<sup>696</sup> «El pecado», *La memoria y los signos*, *ibid.*, p. 189.

«reino oscuro (...) / que hace nacer la luz de mis pupilas ciegas»<sup>697</sup>, entre otros. También Andrés Sánchez Robayna, discípulo de Valente, ha titulado uno de sus compendios de ensayos *La luz negra* y ha escrito en sus poemas: «oscura luz»<sup>698</sup>, «negros caracteres en el ojo / del sol»<sup>699</sup>, «cegadora oscuridad»<sup>700</sup>, «la irradiación del negro: / toda la luz del negro entonces aprendida»<sup>701</sup> y «vislumbrar cegado»<sup>702</sup>. José-Miguel Ullán, otro poeta de la ruptura, también ha cultivado la imagen del resplandor negro: «el lado oscuro del relámpago»<sup>703</sup>.

Otros dos poetas españoles se han significado por su tratamiento del oxímoron: Vicente Aleixandre y Ángel Crespo. El primero ha escrito: «cerré mis ojos deslumbrados por un ocaso de sangre, / de luz»<sup>704</sup> y «tú, mi nocturnidad que, luz, me ciegas»<sup>705</sup>. El segundo ha dedicado al motivo muchos poemas y, singularmente, varios de *La ocupación del fuego*, que señalamos a título de ejemplo: «Bajo un sol negro», «La unidad de lo claro y lo oscuro» y «El fuego negro»<sup>706</sup>. Manuel Álvarez Ortega, en fin, reitera la imagen del sol negro en *Génesis*: «un sol negro deslumbrará el espacio»<sup>707</sup>.

Revisando a los poetas antecedentes y concomitantes a Basilio, observamos que Gerardo Diego hace constar —aunque no en su poesía de creación— un «ciego sol»<sup>708</sup> (IV), una «luz del no

---

<sup>697</sup> «Centro», *Fragmentos de un libro futuro*, *op. cit.*, p. 98.

<sup>698</sup> Andrés Sánchez Robayna, «A una música», *Sobre una piedra extrema*, en *En el cuerpo del mundo. Obra poética 1970-2002*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2004, p. 335.

<sup>699</sup> Poema VII, *El libro, tras la duma*, *ibid.*, p. 370.

<sup>700</sup> Poema X, *ibid.*, p. 373.

<sup>701</sup> *Ibid.*, p. 376.

<sup>702</sup> «Lectura insular», *Clima*, *ibid.*, p. 41.

<sup>703</sup> José-Miguel Ullán, «Terrones y guijarros», *Visto y no visto*, Madrid, Ave del Paraíso, 1993, p. 178.

<sup>704</sup> Vicente Aleixandre, «Muerte en el paraíso», *Sombra del paraíso*, edición de Leopoldo de Luis, Madrid, Castalia, 1982, pp. 144-145.

<sup>705</sup> Vicente Aleixandre, «Cueva de noche», *Poemas de la consumación*, Barcelona, Plaza & Janés, 1968, p. 83.

<sup>706</sup> «Bajo un sol negro» dice: «Los triguales que crecen / bajo un sol negro muestran, / en la resplandeciente oscuridad, / la tempestad de un lago (...) el fuego que la dora / oscuramente en las espigas arde / y al otro sol anuncia oscuramente» (Ángel Crespo, *Antología poética*, Madrid, Alianza, 1994, pp. 200); «La unidad de lo claro y de lo oscuro»: «Tú quemas para hacer / que la oscuridad se arrepienta / y con tu podadera domeñar / los excesos de luz / de modo que un momento / —si no es más que un momento nada más— / la unidad de lo claro y de lo oscuro / se manifieste o se declare, / oh destructor y constructor, posible» (*ibid.*, p. 206); «El fuego negro»: «Ese otro fuego que concede / ver en la oscuridad / sin que la invada ni la hiera / dardo de luz: el fuego negro / (...) el fuego / que arde oculto en el agua...» (*ibid.*, 208).

<sup>707</sup> Manuel Álvarez Ortega, *Obra poética, op. cit.*, vol. I, p. 671.

<sup>708</sup> Gerardo Diego, *Obras completas*, II, p. 261.

ser»<sup>709</sup> (XIII) y una «negror de blanca luz»<sup>710</sup> (XIV) en su *Glosa a Villamediana*. También habla de un «sol sin sol»<sup>711</sup> en «Cartel», de *Imagen*, y de «niebla en luz»<sup>712</sup> en «Ángel de niebla», de *Ángeles de Compostela*. En «Quesucos», de *Mi santander, mi cuna, mi palabra*, los tordos tienen «luz de ébano»<sup>713</sup>. En «Oscura», de *Amor solo*, el poeta invoca así a la amada: «oscura, clara, clarísima»<sup>714</sup>. Y en «A Juan Belmonte», perteneciente a *La suerte o la muerte*, dice de la piel del toro que «relumbra oscura»<sup>715</sup>. Luis Álvarez Piñer reitera el «sol ciego»<sup>716</sup> en «Nudo»; escribe en «Horacio» que «la sombra/ daría de su luz crueles razones»<sup>717</sup>; y habla en «La hora más oscura» de una «aurora/ herida de tiniebla»<sup>718</sup>, y en «Caballo y abril», del «diamante donde tantos oscuros esfuerzos (...) culminan»<sup>719</sup>. Por su parte, Dámaso Alonso consigna la presencia de monstruos «bajo la penumbra de las estrellas/ y bajo la terrible tiniebla de la luz solar»<sup>720</sup>. En «Luz a ciegas», las «ondas de la luz» son «ciega negrura»<sup>721</sup>. En «Antes de la gran invención», la luz es sin luz<sup>722</sup>, y también en «Amor» el rayo carece de luz<sup>723</sup>. En «Dura luz de muerte», la luz es fosca<sup>724</sup>. La injusticia es, en el poema homónimo, «hosco sol de negruras»<sup>725</sup>, y sus pupilas se proyectan «como dos meteoros crecientes de lo oscuro»<sup>726</sup>. En «El valle», en fin, las sombras son transparentes<sup>727</sup>.

En Basilio, la luz negra supone un nuevo ejemplo de discordia y ansia de reconciliación. Todo pugna: la realidad mezcla infinitamente la creación y la destrucción, las cosas y su ausencia, el tiempo y la nada. También el espíritu es un dilatado campo de batalla en el que se dirimen el haber

---

<sup>709</sup> *Ibid.*, p. 267.

<sup>710</sup> *Ibid.*

<sup>711</sup> *Ibid.*, I, p. 147.

<sup>712</sup> *Ibid.*, II, p. 42.

<sup>713</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>714</sup> *Ibid.*, I, p. 878.

<sup>715</sup> *Ibid.*, II, p. 377.

<sup>716</sup> Luis Álvarez Piñer, *En resumen, op. cit.*, p. 105.

<sup>717</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>718</sup> *Ibid.*, p. 35

<sup>719</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>720</sup> Dámaso Alonso, *Poesía y otros textos literarios, op. cit.*, p. 299.

<sup>721</sup> *Ibid.*, p. 410.

<sup>722</sup> *Ibid.*, p. 411.

<sup>723</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>724</sup> *Ibid.*, p. 155

<sup>725</sup> *Ibid.*, p. 253.

<sup>726</sup> *Ibid.*, p. 252.

<sup>727</sup> *Ibid.*, p. 437.

nacido y el tener que morir, la voluntad de amar y el sufrimiento de amar —o de no ser amado—, la búsqueda del bien y la prevalencia del mal. Pocos oxímoros reflejan con tanta plasticidad y exactitud este conflicto eterno. El que ahora examinamos lo hace reuniendo los símbolos por antonomasia de ambos polos existenciales: la luz y la oscuridad, esto es, el día y la noche, la vigilia y el sueño, la vida y la muerte.

Encontramos su primera manifestación en un poema nítidamente creacionista, «La víctima entre azucenas» [1], que empieza así: «Amanezco de sombras/ en la aurora difunta de tu pecho». El motivo se desdobra: amanecer de sombras y aurora difunta, aunque la estructura de sus dos cláusulas sea la misma: luz/oscuridad. La primera se cifra en la salida del sol, en la llegada de un nuevo día, metáfora de la cíclica e interminable renovación de la vida; la segunda, prolongada en una metáfora de complemento preposicional —«de tu pecho»—, apela a lo nocturno y se desliza hacia la muerte. De hecho, la tercera y cuarta estrofas de las cinco que componen el poema concluyen, idénticas, con el tenebroso estribillo «y tú pereces».

La idea del amanecer sombrío se repite en «Insomnio»: «Víctima de un alba oscura,/ mi vida es un disparo a las flores». El poeta describe una noche de insomnio; en esa situación, es lógico que menudeen las referencias oscuras: «Me asedian (...) sombras perdidas/ (...) esta noche en que todo ha callado». Borrosidad y cerrazón refuerzan, luego, esta negrura o invisibilidad: «[¿Me espera] el destierro sin rumbo hacia la niebla,/ donde nadie nos abre las ventanas/ del alma...?». Sin embargo, los trazos descriptivos admiten, es más, exigen una segunda lectura, de naturaleza simbólica. En este sentido, el «alba oscura» es, justamente, el temblor de la conciencia, el dolor que procura el conocimiento, el ser viviente y torturado, y las sombras, como ya hemos visto, la presencia irreal de otros seres, el recuerdo de las personas amadas, la certeza de las esperanzas extintas.

Finalmente, en «Ese celado impulso», II, aparece «lava oscura», o, lo que es lo mismo, fuego oscuro, también analizado con anterioridad.

En otras ocasiones, el peso de los sintagmas no recae en el elemento luminoso, como hasta ahora, sino en el oscuro: en «Hombre erguido», por ejemplo, se habla de «hollín pálido». Pero es la noche, un motivo esencialmente romántico, la protagonista de este procedimiento, y la claridad, su adjetivo.; en «O. G. S.» se habla de «la sombra transparente/ de la noche desconocida»; en «Canción cuarta», de «claras noches de otra época»; y en «Viento de nobles lunas...», de «diamantina razón cuajada en noche». Esta última imagen califica a un amor frágil, que «aletea y se desnuda,/ cava su

tumba a ciegas»: la degradación del sentimiento amoroso, o su impotencia frente a la devastación que castiga a ese ser infinitesimal que es el hombre, se plasma en el oscurecimiento de la luz, en la radical vulnerabilidad de su naturaleza, en su muerte e inhumación. En «Los remedos empalidecidos», se mencionan «luces póstumas», esto es, luces que brillan después de la muerte, como fuegos fatuos, resplandores que brotan de la oscuridad definitiva, resplandores que *son* la oscuridad.

e) El aire

Otro elemento que reúne las nociones de altura y totalidad, por envolvernos completamente, es el aire. De los cuatro elementos de la naturaleza, según la filosofía antigua, el aire y el fuego tienen carácter masculino, y se asocian con la creación, como fundamento de todas las cosas: la concentración del primero produce la ignición, de la que derivan todas las formas de vida. Juan-Eduardo Cirlot precisa que

el aire se asocia esencialmente con tres factores: el hálito vital, creador, y, en consecuencia, la palabra; el viento de la tempestad, ligado en muchas mitologías a la idea de creación; finalmente, al espacio como ámbito de movimiento y de producción de procesos vitales<sup>728</sup>.

El aire, o, mejor dicho, lo aéreo —que abarca, en gradación ascendente, el aire *stricto sensu*, la brisa, el viento y todos sus avatares violentos, como el vendaval o el huracán— tiene una presencia muy significativa en la fase estrictamente creacionista de Basilio: aparece en dos de sus cuatro únicos poemas publicados en España, «Aura» («qué revuelo de linfas/ prisioneras del aire») y «Limbo» («el aire se subordina/ a tus rodillas»), y en muchos otros de este periodo juvenil: «Soneto a fray Luis» («cese el mudo torneo de los vientos»), «Globo» («aprendamos a nivelar los vientos de la almohada» y «genio y figura del aire»), «Álamo» («huésped mudo del aire», «cierzos inmóviles»), «Un árbol revela el viento» («en el aire se te rendía»), «La víctima entre azucenas» [1] («despojo de los aires»), «Arista» («nieva el aire en términos de fruta»), «La víctima entre azucenas» [2] («y aire en las manos verdosas») y «Descendimiento» («ya ni el aire la sostiene» y «vientos en el dintel de la pena»). Un impulso ascensional recorre estas imágenes: una mirada a lo alto, una elevación de la percepción y el ser. Pero, como también puede apreciarse en varias de ellas, el aire no es solo una realidad etérea y fugitiva, sino una superficie infinita en la que se recuesta, o desde la que se desploma, todo cuanto nos rodea. Así suele reflejarse, sobre todo, en los poemas amorosos: ya hemos visto cómo, en

---

<sup>728</sup> Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, op. cit., p. 60.



«Diana», la amada aparece «tendida al aire, fugitiva de la nieve»; cómo, en «Alba», es «al aire liana trepadora»; y cómo, en «Canción cuarta», vive, dormida, «bajo las piedras,/ en el aire». También en «Canción tercera», aparecen vinculados el aire y la piedra, imbuida esta de su misma naturaleza ingrátida, merced al nexa inefable de la amada, «ángel de roca aligerada,/ caos de viento/ despacioso entre flores». El adjetivo «despacioso» del último verso transcrito, y vinculado al tránsito feroz y amable del viento, establece un paralelismo, gracias a la derivación, con el adverbio «despacio», aparecido cuatro versos antes, que se refiere a la «aspereza a través de la sangre/ que circula despacio». Así, lo exterior y lo interior vuelven a unirse, al igual que lo duro y lo líquido, lo benéfico y lo enemigo: los rasgos permanentes del amor.

Lo aéreo aparece, pues, dotado de solidez: se identifica con espacios cerrados, con ámbitos arquitectónicos, con minerales, objetos y cuerpos; es materia. Así, el aire se define como «porcelana» («Canción primera») y «edredones» («Te he buscado en el abismo de cualquier fracaso...»); la brisa, como «serrín» («Tránsito») y «tierra» («Insomnio»); el huracán, como «columpio» («En la memoria hay una espera...»); y el viento, siempre mediante metáforas de complemento preposicional, como «mantelerías» («Emperatriz de los sures»), «bronces» («A un abeto») y «cristal» («Toda tú eras de lino...»). En este último caso, la calificación del viento se incluye en una estrofa especialmente reveladora de la angustia existencial de Basilio, vinculada a una antigua renuncia cuyo dolor se prolonga a lo largo de todos los días de la vida:

Después, días abolidos, tapiados despojos  
donde combatí el tiempo dulce,  
vida entregada a vanos esplendores  
de mutuo error,  
ráfagas en la ráfaga  
de encendidos carbones en el cristal del viento  
caídos en el lodo  
como espeso silencio de un cuerpo desdeñado.

El poeta confiesa su muerte en vida con esos «días abolidos», en los que cifra el tiempo derribado de su existencia, y con el sintagma sinónimo «tapiados despojos»: restos exangües de lo que habría podido ser, días carentes de comunicación con el exterior —tapiados: ocultos, impenetrables—, aunque hayan albergado el combate con aquellos instantes remotos y felices que auguraban otra suerte de vida, otro proyecto personal. Esos días abolidos, esos despojos tapiados, se entregaron a vanidades mundanas, a éxitos accesorios: al error. Y todo ello se ofrece hilvanado por

la aliteración de varios grupos silábicos de sonoridad cercana, que reproducen con su recurrencia la propia sucesión de los días, y de su hueca monotonía: «después, días abolidos, tapiados despojos/ (...) vida entregada a vanos esplendores...». El tono metafórico y la exacerbación sentimental crecen en la segunda mitad de la estrofa, que constituye, a su vez, el final del poema. Una nueva aliteración, de /r/, más crepitante, conecta musicalmente ambas partes: «de mutuo error,/ ráfagas en la ráfaga/ de encendidos carbones...». La poliptoton «ráfagas en la ráfaga» subraya la violencia de la imagen y, por ende, la del sufrimiento que el poeta intenta transmitir. Lo que ametralla su conciencia y sus días de inútil esplendor son los «encendidos carbones», las brasas de aquel tiempo dulce, el recuerdo vivo de un fuego extinto, que anega un mundo metonímicamente representado por el viento. Lo ígneo y lo transparente, suscitados por el amor, predominan un instante: «ráfagas», «encendidos», «cristal». Sin embargo, de inmediato llega la caída en el barro de la realidad, para anular esos recuerdos o, por lo menos, para contraponerlos a la irreversibilidad del tiempo; y lo que cae con ellos es un cuerpo, el de la amada, al que se ha renunciado, y cuyo desplome se subraya retomando la aliteración inicial, vinculada al sentimiento de derrota, y reforzándola con una grave similitud en *e-o*: «en el cristal del viento,/ caídos en el lodo/ como espeso silencio de un cuerpo desdenado».

Siguiendo con la identificación entre lo aéreo y la materia, interesa destacar que, en «A la orilla», el aire se representa como un «bergantín inseguro» que el poeta desea abordar: «llévame, llévame», le implora, geminando la anáfora de la segunda y tercera estrofas. En «Ese celado impulso», II, los gorjeos lo laminan. En «Careo en la soledad», se deshoja, a ráfagas, en la luz. En «Esa opacidad de noviembre...», II, el aire tiene «colores muertos», y el viento, bordes. En «Vivo fluir bajo reiteraciones...», la cabellera de la amada, vuelta bandera, es «gozne del viento fiel a la delicia/ y al tiempo enajenado en el delirio», donde parece evidente la identificación del viento con un mundo, o con el recuerdo de un mundo, presidido por el placer, por la plenitud del amor. En «Ordenar el caos de los objetos usados...», se abren «ventanas en el aire de la alucinación», con lo que se constituye en metáfora doble: delirio y casa, realidad material y realidad inmaterial. Basilio vuelve a asociar lo aéreo con ciertas manifestaciones del desorden mental en «Han pasado eminencias con regalos prácticos...», donde «el viento ululante de las estirpes del desvarío/ deja caer sus virutas de soledad».

En tanto que realidad concreta y material, Basilio hace a lo aéreo objeto de frecuentes personificaciones: «no penséis la codicia del alma que la colma», ordena Basilio en «Nube», con aliteración de los grupos /ko/ y /lm/, para referirse en la estrofa siguiente a la golondrina y el amanecer, otros elementos aéreos frecuentes en su poesía, y reforzar, así, su deseo de ingravidez. En

«Hombre erguido», afirma Basilio, el poeta y el lector han escuchado el silencio cuando «las pequeñas manos del aire» lo sostienen. En «Europa ante el otoño», el poeta cita un «aire puro de frentes oreadas para la elocuencia». En «Extraño mundo caduco...», el aire es descarnado. En «No es de esperar que traigas nuevas flores...», II, tiene voz, y en «Los remedos empaldecidos», esqueleto. En «Este vivir huyendo», miente, como la luz, el cielo y los árboles. En «A un abeto», el viento es infiel, y su infidelidad ahoga a sus ramas. En «Días concretos, hijos...», «el aire encanecido de pronto/ deja una lágrima carmesí», en un apretado arabesco cromático, que reúne la blancura del cabello, la transparencia del llanto y el grana encendido, símbolo de la vida. En «Te he buscado en el abismo de cualquier fracaso...», se conjugan la entereza del aire y su comportamiento humano, en un par de endecasílabos plagados de connotaciones nocturnas y dolientes, que culminan con una elocuente sinestesia, que es también una aliteración: en «Un aire encadenado a mi sombra/ desdeña el gris de las horas agrías».

Pero el aire no es solo una cosa, sino también una amplia cavidad en la que se deposita —o una membrana sutilísima en la que se imprime— el ser del poeta, sus sentimientos y sus deseos. Basilio proyecta al mundo su intimidad, y, en muchas ocasiones, queda adherida al aire —su correlato objetivo—, suspendida en lo alto, o difundida por el viento; en esos círculos etéreos busca su liberación, o, lo que es lo mismo, su disolución: «lo cansado se desprende al viento apacible,/ y en el aire/ hay experiencias viejas y vanidades como arbustos», escribe Basilio en «En otoño». Con un sentido semejante, en «Why not tonight» el aire matinal —metáfora del renacimiento— es el seno o lugar en el que podemos despojarnos de nuestra personalidad impostada: en él prescindimos de la máscara con la que atendemos las solicitudes del mundo. El aire es el mundo, y la nostalgia es uno de los principales sentimientos que se difunden en él: el recuerdo de lo perdido —la amada o el orbe mítico de la infancia— envuelve hiperbólicamente lo existente; todo queda atrapado en sus mallas de penumbra. El aire propaga la nostalgia de Prosérpina, esto es, de la amada perdida, en el poema homónimo. En «Hay un mayo cualquiera...», también mayo deshoja «nostalgia en el aire». En «Alto Torío», I, en el que Basilio rememora el pueblo y los paisajes de su niñez, se constatan «tantos leves siglos en el aire,/ y muros rotos del amor en vilo. Vaho de aguas perdidas...». Basilio insiste en la idea de que el aire propaga el tiempo en «Pasto de lo invisible», donde consigna esta enumeración: «sobre tanta ruina un viento débil/ sopla siglos, velecidad, incompletas esperanzas o ardores». En «Sobre la insidia cómodamente extrema...», lo que contiene el aire es un sortilegio, cuyo zumbido acentúa la aliteración del grupo /or/ en la misma estrofa, en la que encontramos: «valores», «tormenta», «rumor», «domadores» y «dolores», y que se prolonga en la siguiente: «desorden», «colores», «hora», «atornillan» y «amor». En «Ya no hay buenas razones...», descienden de él, «como

vilanos leves», los labios tibios de la amada: su recuerdo se abate sobre su conciencia con la misma imperceptible ubicuidad de esos frágiles filamentos vegetales, y, para subrayar la plenitud de ese anegamiento, Basilio acude a sus constantes aliteraciones, que le permiten sugerir sonoramente esa omnipresencia: «labios tibios», «vilanos leves», cuyo último término, además, conforma una anadiplosis con el heptasílabo siguiente: «leves mamposterías». Un mecanismo similar emplea en «Vivo fluir bajo reiteraciones...»: «Núbil pudor de vagas concesiones/ modula el aire sin cesar». El pudor —de la amada: «estás sola en la luz», ha escrito Basilio en el tercer endecasílabo— es aquí lo que impregna el aire. Y la aliteración recae en la /u/ tónica que puntea el pasaje.

En esta conexión biunívoca entre la interioridad de Basilio y la exterioridad representada por el aire, este no puede dejar de reflejar las pulsiones que sacuden el alma del poeta. A veces, se trata de sentimientos de exaltación o júbilo, como los inspirados por el amor. En otras ocasiones, más frecuentes, su espíritu se siente colmado de insatisfacción, como expresión de su sufrimiento por una vida despojada de amor. En otras, en fin, aparece impregnado de la tristeza o la resignación que el paso del tiempo y el desengaño de las ilusiones le inspiran. En los tres sentidos, Basilio suele recurrir a diferentes imágenes del viento, a menudo encolerizado, en forma de vendaval o huracán. Así, en «Tiempo, ceniza», proclama Basilio: «¡oh mundo azotado por el vendaval del amor!», y en «Días concretos, hijos...», pinta a los días «huracanados de belleza dulce». En «Como deseos», los vientos azotan abismos, pero también pueden ser benignos y alzarnos a la divinidad: tras la epanadiplosis inicial —«no nos dejes ser polvo, no»—, en la que late una obvia referencia a la admonición del Génesis *pulvis es et in pulverem reverteris* (3, 19)<sup>729</sup>, Basilio llena los versos de imágenes ascensionales: «ábrenos una puerta ascendente,/ que podamos ser arrastrados por las ráfagas/ para arder y gozar/ y oír crepitar...». Y el apóstrofe a Dios se llena de vocales abiertas y de una casi inevitable aliteración de /r/, que recuerda la fricción de ese glorioso arrastramiento y el chisporrotear del fuego de la unión con lo divino. En «Levantaos», Basilio insiste en asociar viento y elevación: los hombres han de romper las cadenas de su vida mundana —las tumbas en las que habitan— y alzarse a Dios, que es inmutable. También aquí inicia la estrofa con una equivalencia morfológica, la geminación de «subid», y la sutura, musicalmente, con una espaciada aliteración de /i/, muchas veces tónica. El poema, por lo demás, se compone de una de las habituales enumeraciones de Basilio, estructurada anafóricamente:

Subid, subid de las tumbas

---

<sup>729</sup> «Mediante el sudor de tu rostro comerás el pan, hasta que vuelvas a la tierra de que fuiste formado: puesto que polvo eres y a ser polvo tornarás» (*Sagrada Biblia, op. cit.*, p. 23).

como inocencia sin cadenas,  
a los siglos petrificados de amor,  
a esa nube divina  
que ni se desfleca ni oscila,  
a la antigua brisa que la orea.

En «¿Por qué al caer la luz de una mirada...?», el vendaval es «de nostalgia» y los hombres luchan, solos y sin esperanza, con la boca y el corazón secos, «perdidos en el viento», como ya hemos visto. En «Dulce presa...», el poeta se deja arrastrar por «el viento del odio». En «Junto a la azucena inoxidable», «es inútil el vértigo, el ala agresiva/ del vendaval que no cesa», y resultan significativos, tanto la aliteración de las sílabas integradas por el fonema oclusivo /b/ —«vértigo», «agresiva», «vendaval»—, lo que suscita una recurrencia sonora coherente con la recurrencia física del referente, el vendaval, como la reverberación del célebre «rayo que no cesa», de Miguel Hernández, del segundo verso. En «Ese celado impulso», II, la ruptura con los años aurorales se cifra en un repentino silencio, únicamente habitado por el adusto soplar del viento: «solo el ábrego/ silbaba enloquecido su presencia continua,/ horadaba las piedras...». En «Hay días de felicidad a la medida...», «el crujido de los años/ se percibe (...) en la oxidación de las flores,/ en los vientos contrarios», unas imágenes cuyos motivos y distribución se repiten, en lo sustancial, algunos versos después: «nadie se inclina al paso del viento susurrante/ sobre veletas oxidadas por el imperio de la esterilidad./ Nada se consolida en el engranaje de los siglos». Así, el viento, opuesto al principio y, más atenuado, susurrante después, aparece en ambos fragmentos; también la oxidación, que afecta a las flores y las veletas, parecidas por su soledad, su fragilidad y su individualidad, rasgos que caracterizan igualmente al hombre; y «el crujido de los años» se corresponde con «el engranaje de los siglos». En los dos pasajes resulta patente la profusión de términos negativos, según el procedimiento acumulativo habitual en Basilio, y la consiguiente transmisión de un sentimiento de profundo sinsentido existencial. En «Una pasión golpeada», el viento «golpea en la duermevela», a cuyo gesto de violencia, magnificado por la poliptoton verbal con el título, sigue un prolongado polisigma, cuyo fonema fricativo, /s/, ha representado en múltiples ocasiones, en la tradición literaria, el zumbido de aquel:

sin arrostrar el sacrificio de las simulaciones,  
signos insatisfechos  
de forjadas prolepsis  
tejían una trama de enigmas  
sin preludios ni pasos en firme.

Y era inútil huir...

Esta enésima aliteración basiliense aparece sumida en un conjunto fónico en el que prevalecen los sonidos tajantes u oscuros, como los fonemas vibrantes («arrostrar»), velares («forjadas», «tejían») e interdental («sacrificio», «simulaciones»), y los grupos consonánticos que aumentan la tensión articulatoria («signos», «prolepsis», «enigmas»). No solo la aspereza fónica comunica violencia. También lo hace la selección léxica, en la que predominan los términos o locuciones privativos, que transmiten una noción de despojamiento («sin arrostrar», «insatisfechos», «sin preludios ni pasos en firme», «inútil»), y otros que hablan de falsedad esforzada («el sacrificio de las simulaciones») y, acaso, de escritura inútil o insuficiente («signos insatisfechos»). Interesan especialmente esas dos voces de connotaciones cronológicas: «prolepsis», o conocimiento anticipado de algo, y «preludio», aquello que precede o inicia otra cosa, que parecen dibujar unos raíles en el tiempo, por los que se desliza la dicción y hasta la conciencia del poeta, aunque envueltos en el misterio y la vaciedad — sin sentido, sin suelo—, y de los que, con fatalismo basiliense, no es posible escapar.

Pero quizá el poema en el que con más claridad se manifiesta la identificación del dolor con el viento es «La brisa maldita», en el que Basilio la describe como aquel mismo viento que recorría sus paisajes de juventud y, por extensión, su pasado feliz. Así lo ha hecho ya en varias composiciones anteriores, como en «Ese celado impulso», I, donde pregunta qué se hizo de la brisa, «dádiva en borde dulce de alas tan diminutas», con aliteración de /d/, o en «Tu cabello dormido...», en el que escribe: «Para besar tu nuca/ persistía la brisa del verano», donde descuellan los fonemas oclusivos y, en particular, el grupo /be/. Sin embargo, conforme el poema avanza, no podemos dejar de percibir que esa brisa no es solo una cosa, aire en movimiento, que transporta —o encarna— placeres preteridos, sino también la metáfora de un ser, la definición de la amada, en la que se reúnen, por un parte, la belleza y la dulzura, y, por otra, la tragedia de su desaparición y la crueldad de su recuerdo. La identificación de la brisa con la hermosura y la felicidad se produce en los primeros cuartetos, tras definirla con términos que subrayan su disposición curva, carente de aristas, reforzada por un nuevo y susurrante polisigma y su voluptuoso abombamiento en los fonemas /ks/ presentes en los vocablos centrales: «brisa convexa, axila de sosiego». Cabe destacar la metáfora que hace de la brisa una axila, esto es, un fragmento de cuerpo, un rincón de intimidad. Esta brisa advenía «lenta, lánguida, invisible,/ casi armonía, aliento suspendido», en una enumeración plagada de sinuosidades líquidas —«lenta, lánguida, invisible»— y remisiones a lo transparente y aéreo: «invisible», «aliento suspendido». Su rumor entreabría y desnudaba las flores al pasar, «dulce, vagabunda,/ tórax gracioso, sobre los sembrados»: una nueva enumeración y una

nueva corporeización del viento, que es ahora tórax. Por su parte, los sembrados no pueden ser otros que los de la infancia, los campos de labranza que Basilio conociera de niño, símbolos aquí, y en tantos otros puntos de su poesía (en «Alto Torío», I, «soledades eternas/ hacen crujir la brisa de los trigos»), donde el crujido significado se hace audible gracias a la aliteración de los grupos oclusivos y vibrantes: «crujir», «brisa», «trigos»), de un pretérito immaculado. Incluso cuando la brisa caía, como tantas otras cosas en los poemas basilianos, lo hacía con suavidad, soñolienta y fingiendo «caricias a los ojos». Sin embargo, ese viento alberga un oscuro rencor «de aquella altiva noche», aunque se manifieste «perenne en llamaradas rojas», que abrasan al poeta. Su furor «demente, inexorable» se desata en forma de lluvia, cuyas púas forman, con las hogueras anteriores, un todo paradójico y lacerante. «Yo te maldigo, espectro de hermosura», grita el yo lírico al principio del quinto cuarteto, «pérfida como el beso de la nieve». «Espectro» remite al pasado: a lo habido y ya muerto; y el beso de la nieve es un nuevo acto corporal, como la axila, como el tórax, como la desnudez de las flores y la caricia de los ojos. En los cuartetos siguientes, la brisa mata, es luz venenosa, estrangula o se enrosca, «serpiente descarriada,/ plácida rueda circulante en silbos», en una sucesión de personificaciones terribles y una nueva eclosión de /r/, que remeda su interminable girar y que acarrea ecos bíblicos, con la alusión a la serpiente del edén. La certeza de su maldad impele al poeta a rechazarla, es más, a querer su destrucción:

No te deseo, aliento maldecido,  
mariposa tangente de la sombra,  
escarabajo de la mano blanca,  
párpado o nube, talle de aluminio.

La enumeración que integra el cuarteto se compone de emparejamientos antitéticos: a la policromía de la mariposa se opone la oscuridad de la sombra; lo mismo, pero al revés, encontramos en el endecasílabo siguiente: la negrura del escarabajo contrasta con la blancura de la mano. A su vez, mariposa y escarabajo habitan mundos distintos, el cielo y la tierra, y simbolizan, por lo tanto, espacios diferentes: lo alto y lo bajo. También «párpado o nube» aluden a realidades alejadas: el cuerpo y el cosmos, la materia y la evanescencia. Las aliteraciones se suceden, para dotar al pasaje del mismo colorido sonoro que adorna su vocabulario, en el que proliferan los términos aéreos — «aliento», «mariposa», «sombra», «nube» y, en el siguiente cuarteto, «vendavales»—: «aliento maldecido», «aluminio»; «maldecido», «mariposa», «mano»; y esa larga comparecencia de /a/ en los endecasílabos centrales: «mariposa tangente de la sombra,/ escarabajo de la mano blanca,/ párpado o nube...». También en «Esa opacidad de noviembre...», I, practica Basilio una aliteración del mismo fonema vocálico en la que aparece el motivo del viento: «como un pez de lana al que nada le

importa,/ esa zarabanda del huracán...». E, igualmente, en «En el viejo soliloquio de la desventura...», mezcla a la mariposa y la luz: «la pena tenaz que recapacita a nuestro lado/ maneja mariposas rodeadas de relámpagos/ y de malos augurios...». La disociación y la pesadumbre caracterizan al yo poético, rodeado por la borrasca y la fatalidad. Sin embargo, una antítesis esperanzadora, simbolizada por los lepidópteros, alienta en el centro de la imagen: aún vuela un ápice de vida, iluminado por la electricidad de la tormenta, y algo de su vuelo se refleja en el aleteo aliterativo de los grupos nasales /na/ y /ma/: «pena tenaz», «maneja mariposas», «malos».

En los dos cuartetos siguientes, el poeta hilvana una larga enumeración de sus deseos: quiere humillar el candor de la brisa, desmentirla con vendavales, pisotear y profanar su tumba, lanzarla al polvo, asfixiar su sombra, aplastar su garganta —como antes ellas estrangulaba «gargantas y cervices»—. Los atributos que se desprenden de estas manifestaciones la personifican: tanto por su naturaleza corporal, una vez más, como por esa tumba en la que descansa lo que fue: el pasado cuya hirviente y devastadora ausencia merece ahora la ira de quien nos habla. Sin embargo, la brisa, o lo que represente, no puede ser derrotada: no conoce diques, ni hay puertas «que te lleven a sótanos de espanto,/ y te encierren, aliento del infierno». La violencia expresada en los deseos anteriores prosigue su gradación: predominan aquí las imágenes de lo subterráneo y cerrado; la brisa, bajo la especie individual del aliento —antes maldecido, ahora infernal—, deja de circular por las alturas para caer: para hundirse en la tierra y la condenación, en una imagen de ecos órficos muy propia de Basilio.

Los últimos cuartetos del poema confirman esta deriva condenatoria. El poeta insta a la brisa —a la amada: a su recuerdo, doloroso por remoto, por irrealizable— a marcharse:

Vete, incierta amazona sin contorno,  
desmentida madeja de las ninfas,  
corre al olvido en potros transparentes  
con tus gestos de farsa y de mentira.

La amazona del primer endecasílabo es el jinete necesario de los potros del tercero, rodeada de epítetos o complementos preposicionales que vuelven difusa su figura —«incierta», «sin contorno»—, y que coinciden, en su imperceptibilidad, con la transparencia que caracteriza a las monturas. Brisa y amada se identifican, en el segundo verso, con la «madeja de las ninfas», impregnada asimismo de negatividad —«desmentida», por cuanto no constituye ningún destino concluido, ningún amor cierto—, una imagen en la que se aprecian ecos del soneto XI y, sobre todo,



de la égloga III de Garcilaso de la Vega. En el primero, el yo poético, apesadumbrado, insta a las hermosas ninfas del Tajo a abandonar la labor en la que están ocupadas —«agora estéis labrando embebecidas,/ o tejiendo las telas delicadas»<sup>730</sup>— y a escucharle, un tema ya presente en Petrarca y en la *Arcadia* de Sannazaro. En la segunda, cuatro ninfas del mismo río bordan tapices que representan sendas tragedias amorosas. En las estrofas 13 y 14, por ejemplo, leemos:

...luego sacando telas delicadas  
que'n delgadeza competían con ellos,  
en lo más escondido se metieron  
y a su labor atentas se pusieron.

Las telas eran hechas y tejidas  
del oro que'l felice Tajo envía,  
apurado después de bien cernidas  
las menudas arenas do se cría,  
y de las verdes ovas, reducidas  
en estambre sutil cual convenía  
para seguir el delicado estilo  
del oro, ya tirado en rico hilo<sup>731</sup>.

Garcilaso se inspira en la tradición mitológica y literaria grecolatina, en las que era habitual que las ninfas tejiesen destinos. Pero resulta interesante observar que también en la mitología asturleonese, conocida, sin duda, por Basilio, existe la figura de las xanas, unas hadas, descendientes de las *dianae* —las ninfas que constituían el séquito otorgado por Júpiter a su hija Diana, la cazadora, en la mitología romana—, que habitan en los arroyos y las cascadas, y se dedican a hilar con utensilios de oro.

«Corre al olvido», exhorta Basilio a la amazona: de eso se trata, en realidad: de que desaparezca de su recuerdo, de que deje de atormentarlo con su presencia fantasmal, que no puede traducirse en realidad, que no puede hacerse tangible. Ha de llevarse sus mentiras —no es verdad que exista: no puede regresar—, la «mano cercenada» —se ha cortado el nexo con su cuerpo: ya solo quedan pedazos sin vida— y sus tintas, que representan, a la vez, la negrura de su presencia falaz y la escritura que la evoca; las dos últimas aparecen en el cuarteto siguiente. «Mentiras», por su parte,

---

<sup>730</sup> Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas*, *op. cit.*, p. 47.

<sup>731</sup> *Ibid.*, p. 197.

dibuja algo próximo al calambur con el «desmentidas» del segundo verso, reforzándose, así, mutuamente y subrayando el sentido negativo de ambos términos.

Los dos cuartetos finales constituyen el clímax de la gradación que es «La brisa maldita», sostenido por cuatro ríspidas exhortaciones en subjuntivo:

Que el horror te salpique, que las trombas  
de duros vientos te golpeen los lomos. Y  
yo olvidaré tus vanos espejismos,  
tu redoble en tambores enlutados.

Que, prohibida de Dios, petrificada,  
seas vergüenza, oprobio de las frondas.  
Que no haya cielos para ti ni mares,  
solo niebla de huesos corrompida.

Vuelve la violencia del viento, que ha de golpear su espalda («domos» resulta coherente con los «potros transparentes» del cuarteto anterior, a cuya grupa se pedía a la brisa que corriera al olvido), entre horrores, salpicaduras, trombas y durezas. Solo el castigo —y la desaparición— de la brisa liberarán al poeta de sus «vanos espejismos», del redoble de lo muerto. Solo la cesación de su fluir, su quietud definitiva —su petrificación—, le permitirán sobrevivir a la vida. La intensidad del deseo del poeta se refleja en la apelación al poder omnímodo de Dios, en la hipérbole penúltima, de negación absoluta, y en el zeugma final, que asigna a la brisa la blancura turbia y luctuosa de la bruma y los huesos, y su fatal putrefacción.

Lo aéreo ha sido, en cualquiera de las manifestaciones analizadas, como ya hemos visto, un nuncio de otros tiempos o realidades, y, en ese sentido, se ha revelado como un activo suscitador de emociones, como un incansable agente evocador. Con frecuencia, el aire o la brisa caracterizan a la amada, seguramente por su común naturaleza desatada y libérrima. En varios poemas, esa singularización se concreta en los ojos, donde «converge el viento» («Dafne presa en el laurel»), o en la mirada, paralela a la cual llega la brisa («Sí, hay un ángel junto a tus senos cuando bailas...»). En «Alba», simplemente, el viento lleva a la amada de la mano. Pero ese aire y esa brisa también simbolizan el pasado, como consignan, entre otras composiciones, «Han pasado eminencias con regalos prácticos...», donde el viento «silba/ bajo el entarimado del ayer», y «El 28 de julio de un año sin gloria...», en el que, tras constatar que más de tres siglos laminan su orgullo, el poeta se asoma «a

los proyectos olvidados/ y a las citas equivocadas en los planes del viento». Sin embargo, lo aéreo remueve también otros objetos y otros sentimientos. En «Hombre erguido», trae a los pies del yo poemático «cúpulas y banderas», otros dos símbolos de lo alto, tras una sostenida poliptoton, rematada en una casi anadiplosis: «hemos oído (...)/ se oyen (...) le oís también,/ le oigo yo en el viento...». En «Los degenerados morales», los vientos son mágicos y agitan al poeta, y hacen resurgir un antiguo orgullo de los ojos de los «oportunistas de la miseria».

Pese a esta capacidad de sugerencia, en los poemas finales abundan los versos en los que el aire es descrito como algo carente de atributos, despojado de su altura: en «Como la nube púrpura...», una hoja es arrastrada a un «aire sin cénit»; en «El triunfador muestra su vida desmoronada...», insiste Basilio en los sintagmas privativos para definir un sentimiento decadente y una mundanidad empobrecida: «resurge un aire sin grandeza y sin aureola». Ya en el muy creacionista «Ascensión a la rosa» ha empleado la fórmula, pero con un sentido diametralmente opuesto: los «vientos sin rumbo» del cuarto verso solo pretenden subrayar la eclosión sanguínea de la amada, su presencia irradiante y polícroma:

Vientos sin rumbo alumbraban  
tu sangre viva en la nieve  
crucificada en las venas

Por tu candor de aluminio  
claveles degollaría  
en invisibles licores

Merece la pena señalar, una vez más, cómo los octosílabos de ambas estrofas aparecen trabados por una sutil red de aliteraciones y similitudencias: «rumbo», «alumbraban», «aluminio»; «vientos», «nieve»; «nieve», «venas», «claveles»; «alumbraban», «sangre», «crucificada»; «candor», «licores».

#### f) Los pájaros

En este aire omnipresente, a veces turbulento, habitan pájaros, que, en la poesía de Basilio, aparecen revestidos de un significado simbólico. Desde las más remotas tradiciones, y en casi todos los folclores, las aves simbolizan las almas de los hombres; en las mitologías egipcia y griega, tienen incluso cabeza humana. Juan-Eduardo Cirlot resume esta identificación, recordando que «en general,

aves y pájaros, como los ángeles, son símbolos del pensamiento [y] de la imaginación (...). Conciernen al elemento aire y (...) “son altura” y, en consecuencia, espiritualidad<sup>732</sup>. En efecto, precisa Cirlot más adelante, todo ser alado, en tanto que dotado de poder ascendente, representa la sublimación y la espiritualización: el alma abandona su fijeza —el cuerpo, la tierra, la estancación de lo material— para devenir volátil y libre: para fundirse con el aire en forma de movimiento. Gaston Bachelard coincide con esta visión espiritual y afirma, inspirándose en la poesía de Víctor Hugo: «El pájaro es un alma»<sup>733</sup>.

Las alusiones más frecuentes son, en general, a las aves y los pájaros, sin mayores especificaciones. Ambos aparecen ya, con frecuencia, en las primeras composiciones de Basilio: «Última hora», «Aura» —en los dos casos, incluidos en imágenes referidas a los niños—, «Tránsito», «Soneto a fray Luis», «Homenaje a Enrique Gil» [1] y [2] o «Descendimiento», entre otros; son poemas, en general, plagados de referencias a lo alto. En el último de los mencionados, por ejemplo, Basilio reúne metáforas del aire, la luna, los ángeles, los cabellos, las cúpulas, el atardecer, los vientos y las aves. En «Ruth», algo posterior, esta obsesión ascensional se refleja en tropos alusivos a las frentes, los ojos, las flores, las bóvedas, las coronas del cielo, los pájaros, el viento, los cabellos, los alcázares, otra vez el cielo, el poniente y los cierzos. Pájaros y aves suelen presentar connotaciones positivas: en «Viento de nobles lunas...», el amor es un pájaro, aunque frágil; en «Tránsito», las manos del poeta —y él mismo, por sinécdoque— se animalizan: devienen «aves adormecidas»; en «Sollozar uno de abril», estas van a ser madres; en «Canción primera», la suavidad del recuerdo, el mundo feliz del pasado, pero ya irremediamente perdido, se cifra en ese «adiós, garganta de ave» que el poeta repite dos veces, una de ellas para concluir el poema; en «Extraño mundo caduco...», el ave se identifica con la primavera que, según intuye el poeta, late bajo las nieves y los fríos invernales, y también, por analogía, con el recuerdo del mundo y los goces pretéritos, sepultados por el tiempo: «¿en qué lugar, en qué dédalo/ estás, ave renacida,/ luna dormida, río lento»; en «Ese celado impulso», II, las aves reflejan también los años de alegría y juventud, cercenados por la decepción y el tiempo: «Y cesaron las aves./ Ni el mirlo ni la alondra se oían;/ solo el ábrego...»; en «All the world will smile again», por último, queda en lo profundo «todo un reino de bondad nativa/ que iguala ante la ley aves y hombres», una asociación, entre pájaros y leyes, que no resulta nueva: ya ha aparecido en «Elegía», donde Basilio habla de «dícitas aves». En cualquier caso, «All the world will smile again» es un poema donde se traban con especial intensidad los motivos ascensionales y, a su

---

<sup>732</sup> Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, op. cit., p. 91.

<sup>733</sup> Gaston Bachelard, *El aire y los sueños*, op. cit., p. 92. «Al alma le nacen dos alas», escribe Gerardo Diego en «Géminis», de *Imagen*, tras referirse al «águila bicéfala» (*Obras completas*, I, p. 76).

vez, las metáforas de la caída, creando una suerte de tobogán imaginario entre lo elevado y lo terrenal, entre la exaltación y el abatimiento. La composición se abre con alguien que «medita a la sombra de una torre» y con alguien «que canta/ en la cima de ese Everest moldeado de nieve»: la torre y la montaña son obvias referencias a lo alto. Ambas, sin embargo, aparecen entreveradas de descenso: la sombra que proyecta la primera en el suelo y la nieve que cae del cielo en la segunda. A continuación, en esta misma estrofa, se dice que el mundo «olvida sus cabellos caídos por la historia» y que, en lo profundo, quedan lagos por descubrir, selvas blanquísimas y ese reino de bondad que iguala a los pájaros y a los hombres. Las imágenes progresan aquí al revés: desde las profundidades de las que nacen —y en las que advertimos un reflejo órfico, o acaso una reverberación del bíblico *de profundis*—, el poeta se eleva a lo horizontal —el agua de los lagos—, después a la altura moderada de los árboles y, por fin, al vuelo inalcanzable de los pájaros. Parece como si su mirada siguiera una línea ascendente que emergiese del subsuelo y se proyectara, tras diversas escalas en el campo de visión, hacia el cielo más remoto. Ahí sigue al principio de la segunda estrofa, con vientos suaves que levantan «un murmullo de hojas en Manchuria/ o [mueven] una palmera tropical». El sudor frío que empapa la frente del tirano moja el pecho del coolí dormido y luego «cae sobre la humanidad como lluvia cándida». La operación es aquí inversa: de lo alto —la frente del tirano— desciende el sudor al pecho del que duerme entre bambúes; transformado en lluvia, vuelve a caer sobre la humanidad entera. Ya antes ha reforzado fónicamente Basilio la noción de desplome con el parómeon «cabellos caídos»; ahora repite la misma sílaba, para producir idéntico efecto: «cae (...) como lluvia cándida/ (...) de mano blanca». La tercera estrofa empieza asimismo con una mirada a lo profundo, «un pozo de sangre en la memoria», en el que flota el recuerdo de la amada, cuyos labios son humo y cuyos pechos, dunas: elevaciones, pues, aunque evanescentes, inapresables. En la estrofa siguiente, tras unos «árboles tiernos» ofrecidos a Dios, aparece una de las metáforas más significativas del poema y, en general, de esa voluntad de fusión que caracteriza la poesía basiliense, en este caso, de unión entre lo ascendente y lo descendente, como representación de la pugna ontológica y de la voluntad de restañar las heridas que ese combate nos inflige. Tal vez, escribe Basilio, «los fusiles que fulgen/ se oxidarán en los desvanes de la aurora». En esas armas resplandecientes, aunque afectadas por una inminente oxidación, practica de nuevo la aliteración inicial, para suscitar en nuestra percepción una presencia más acendrada de su amenazadora realidad. Y «los desvanes de la aurora» reúnen lo profundo y lo emergente, aunque ambos impliquen lo alto: el desván es paradigma de lo oscuro y muerto; el amanecer, de la luz y el renacer vital. El poema acaba con una imagen de elevación, que redime las penumbras y abatimientos anteriores, y que supone un inusual atisbo de esperanza: aquellos que meditaban o cantaban al principio acaso observen ahora «insólitas banderas/ desplegadas hacia los astros vivos».

Basilio recurre con frecuencia a especies concretas de pájaros para representar su deseo de elevarse por encima del fango cotidiano. Por número de menciones, los más citados son la paloma —nueve veces—, la alondra —ocho—, el ruiseñor —siete—, la golondrina —cuatro—, el águila —cuatro— y el cisne —tres—; la tórtola, el colibrí, el mirlo y la gaviota son mencionados también una vez cada uno. Igualmente cita a otros animales alados, como la mariposa —cuatro veces— y la abeja —una—. La primera especie, y más importante, la paloma, aparece impregnada del mismo sentido simbólico que los pájaros en general: representa el alma y demuestra un significativo poder de sublimación; y en el cristianismo, en cuya cosmovisión se ha formado Basilio, encarna a la tercera persona de la Trinidad, el Espíritu Santo<sup>734</sup>. La identificación de la paloma y el alma humana se advierte con claridad en «Una tarde de Italia», donde Basilio evoca «voces que fueron, (...) palomas fracasadas», y luego enumera durmientes, vírgenes y emperadores. En «Bruscamente es notoria la tristeza de las calles mudas...», representan lo puro del espíritu, las virtudes ocultas del ser, que se desvanecen en nuestro interior, «lisonjeadas por la buena conciencia», dejándonos envueltos en espejismos e ignorancia; y lo hacen después de que Basilio nos haya definido como parias que «arrastran su armadura sin vértebras,/ corren por el laberinto de los días claros/ (...) [e] intentan abrir puertas que no existen». Frente a las palomas de la esperanza, que perecen dentro de nosotros, la vida de los hombres es un caminar desaliñado y metálico, cuyo torpor se reproduce mediante la aliteración de /r/ —«arrastran su armadura sin vértebras»—, y cuya falta de finalidad se revela en las cláusulas negativas —«sin vértebras», «puertas que no existen»— y en el hecho de que recorra laberintos o pretenda abrir esas puertas inexistentes. También en «Ese celado impulso», I, las palomas simbolizan la vida, el mero bullir de la existencia, ajeno al vagar sonambúlico del poeta. Escribe Basilio:

...merodeo  
por las afueras del error,  
pero nadie responde.  
Llamo a herrumbrosas puertas,  
y no hay un solo revuelo de palomas furtivas.

El fragmento repite dos de los recursos empleados en «Bruscamente es notoria la tristeza de las calles mudas...»: la aliteración de /r/ —«error», «responde», «herrumbrosas», «revuelo»—, que aquí señala el deambular del poeta, árido y sin respuesta; y las puertas, oxidadas, deshabitadas, que

---

<sup>734</sup> Gerardo Diego menciona «la paloma del Santo Espíritu» en «San Juan» (*Obras completas*, I, p. 92).

no permiten el paso ni conducen a ninguna parte. Esa misma paloma, cuya ausencia revela la soledad del yo lírico, aparece en la segunda parte del poema para caracterizar un tiempo feliz, en el que sí se oían sus aletazos blancos:

...la vida  
apresuraba su heliotropo  
y los árboles altos esparcían su hermosura  
a un albor de ala de paloma...

La aliteración que hace audible el significado es aquí muy distinta, como ya hemos analizado: prevalecen los fonemas abiertos y líquidos del grupo /al/ —«altos», «albor de ala de paloma»—, como reflejo de la claridad y elevación del instante consignado.

La paloma tiene un sentido virginal, entre melancólico y exultante, en «Careo en la soledad», donde el poeta evoca la mano de la amada, «que acarició tanta paloma trémula». En «Si la pensáis casar con el olvido...», Basilio recuerda también «las palomas que anidaron en su pecho». En «Nostalgia loans», la paloma aparece desvinculada de la amada, pero no de lo mejor de la existencia, opuesto a la violencia y el materialismo de los codiciosos: «no es posible olvidar las melancólicas palomas/ tiroteadas dulcemente por los buscadores de oro».

La alondra presenta igualmente connotaciones positivas, desarrollando una tradición literaria y mitológica que Gaston Bachelard ha recordado en un capítulo de *El aire y los sueños*. Para el ensayista francés, la alondra constituye un ejemplo de imagen literaria pura, principio de un sinnúmero de metáforas: «La alondra es (...) pura imagen espiritual, que solo encuentra vida en la imaginación aérea como centro de las metáforas del aire y de la ascensión»<sup>735</sup>. Según Bachelard, nadie ha cantado mejor este pájaro —que es signo de la sublimación por antonomasia, invisibilidad resplandeciente, canto impetuoso que destruye todo tedio nostálgico— que el inglés Shelley, cuyo poema «A una alondra» lo exalta como «una alegría cósmica, una alegría sin cuerpo, una alegría siempre tan nueva en su revelación...»<sup>736</sup>. Resulta muy significativo, en el ámbito de la literatura española, que Gerardo Diego titulara uno de sus poemarios más conocidos, *Alondra de verdad*, igual que uno de los sonetos que contiene<sup>737</sup>. En «Desterrado», la mujer que recuerda Basilio, asociada

---

<sup>735</sup> Gaston Bachelard, *El aire y los sueños*, *op. cit.*, p. 112.

<sup>736</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>737</sup> «Alondra de verdad, alondra mía,/ ¿quién te nivela altísima y te instala/ en tu hamaca de música, ala y ala/ múltiples, locas en la aurora fría?» (*Obras completas*, I, p. 439), dice el primer cuarteto del poema, plagado de referencias aéreas.

desde el primer eneasílabo con la ascensión —«ella subía siempre, siempre»—, guarda «reposos de alondra» e impregna de su misma naturaleza ascensional —y, por lo tanto, purificadora— a las realidades más alejadas de la altura: «vacas blancas como las aves», ha escrito en la tercera estrofa. Y, reeditando la imagen de las palomas tiroteadas, mencionada en el párrafo anterior, en «Sí, hay un ángel junto a tus senos cuando bailas...», Basilio describe a la amada, Mary, «como una alondra tiroteada en el boscaje». Las alondras son, también, emisarios del pasado, metáfora de lo puro y gozoso, encarnación del ensueño y las quimeras. Y si en los fragmentos inmediatamente precedentes eran abatidas a tiros, en otros poemas, como «Río sin cauce», son decapitadas. Su subida al cadalso, «donde se guillotinan las alondras de ayer», es, en realidad, una bajada: al olvido, a la muerte, «a los abismos/ donde las raíces alientan», como el propio poema añade. También aquí hay puertas, pero, aunque se abren, solo conducen a la soledad. Del paso de las alondras —de ese tiempo remoto y purísimo que significan— quedan «residuos» en «Tiempo, ceniza». Y, como ya hemos visto, en «Ese celado impulso», II, ni esos residuos quedan: para comunicar que se han acabado los años felices, Basilio se limita a indicar que «ni el mirlo ni la alondra se oían».

El ruiseñor es una presencia común en los poemas más creacionistas de Basilio, así como en los de Gerardo Diego y Luis Álvarez Piñer. El primero lo menciona, realzado por la poliptoton, en «Azucenas en camisa», de *Poemas adrede*: «al jazmín le recomienda el luto/ un ruiseñor de ruiseñores»<sup>738</sup>, y en el soneto «La ascunción de la rosa», incluido en *Alondra de verdad*, donde tanto la flor como el ruiseñor se elevan al cielo, y el pájaro, además, deviene adjetivo de «compases»: «Al cielo sube ya, libre, sin andas,/ mecida entre compases ruiseñores...»<sup>739</sup>. Emiliano Fernández cree que tanto el ruiseñor como otros símbolos y temas de los poemas más tempranos de Basilio —la azucena, el tránsito, el ascenso, el sacrificio— están tomados de la tradición mística, que, en aquella misma época, frecuentaban sus maestros Gerardo Diego y Juan Larrea, y otros poetas de la Generación del 27, como Jorge Guillén<sup>740</sup>. También opina que el relato que hace Gerardo Diego de

---

Diego también da protagonismo a la alondra en otros poemas, como «A José María de Cossío», de *Hasta siempre* («Canta la alondra su verdad hermosa/ en el azul de la alta certidumbre», *ibid.*, p. 606), «Hoy empieza», «Hallazgo del aire», «Fugitiva» o «El beso de la ternura», de *Amor solo*, en el que aparece asociada al ruiseñor y la bala (*ibid.*, p. 822).

<sup>738</sup> *Ibid.*, p. 378.

<sup>739</sup> *Ibid.*, p. 435.

<sup>740</sup> Emiliano Fernández, «Notas a los poemas», en Basilio Fernández, *Antología. 1927-1987*, *op. cit.*, p. 105. La observación se refiere, en concreto, a la mención del ruiseñor en «La víctima entre azucenas» [2]. Fernández cree también que el «tránsito» con el que Basilio titula uno de sus poemas está tomado de «la explicación que, en *Subida del monte Carmelo*, da San Juan de la Cruz del primer verso del poema conocido habitualmente como *Noche oscura del alma* (“Por tres causas podemos decir que se llama noche este tránsito que hace el alma a la unión de Dios...”») (*ibid.*, p. 104).



la elaboración de «La ascunción de la rosa», a resultas de una conversación con Basilio y Luis Álvarez Piñer sobre un verso del padre Jerónimo de San Josef, del que ya hemos dado cuenta, ofrece «un curioso e interesante testimonio del acercamiento a esa poesía [mística] y la utilización de sus elementos simbólicos» por parte de Basilio, en cuyos poemas aparecen «envueltos siempre en una suave ironía»<sup>741</sup>. Por su lado, Piñer cita al ruiseñor en «Manos de estar dormido...»; en «En la madrugada...», donde se mencionan «algarabías/ de ruiseñor rezagado que llama/ el mundo a sus formas»<sup>742</sup>; en «La hora más oscura», en el que leemos: «ruiseñor calcinado tu garganta/ (...) último ruiseñor entre la noche/ perdido entre otras aves luminosas»<sup>743</sup>; y en «Un aprendiz de ciervo...», donde «riza/ la mañana y sus glorias sintetiza»<sup>744</sup>. En esta última pieza de Piñer, compuesta por liras, se constata la influencia de los místicos españoles en los jóvenes poetas creacionistas, porque, además del ciervo y el ruiseñor, dos símbolos animales muy propios de la tradición de aquellos, encontramos una alusión directa a San Juan de la Cruz al principio de la cuarta estrofa: «Soledades sonoras/ contra los breves peces paralelos...»<sup>745</sup>. El primer verso remite, como es obvio, a la decimoquinta lira del *Cántico* de Juan de Yepes: «la noche sosegada/ en par de los levantes del aurora,/ la música callada,/ la soledad sonora,/ la cena que recrea y enamora»<sup>746</sup>.

Basilio menciona al ruiseñor en «Aura», «La víctima entre azucenas» [2], «Bellísima de estío» y «Homenaje a Enrique Gil» [1], donde, por su eufonía, suele formar parte de imágenes lúdicas y musicales. Ya hemos visto algunas, en las que no es extraño que integre alguna similitud o incluso alguna rima asonante, aprovechándose de su oxitonía, como en «Bellísima de estío». En otros, de contenido más existencial, el ruiseñor puede ser «severo» y clausurar la primavera, como en «Ese celado impulso», III, o bien «voluble» y ayudar al poeta, junto con otros elementos de la naturaleza —caballos indómitos y manos con entereza de roca—, a «seguir viviendo en tu regazo de penumbra», como en «Días concretos, hijos...». En «Blessing» se reviste incluso de tintes mortuorios y «se extingue en el aire».

---

<sup>741</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>742</sup> Luis Álvarez Piñer, *En resumen, op. cit.*, p. 120.

<sup>743</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>744</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>745</sup> *Ibid.*

<sup>746</sup> San Juan de la Cruz, *Poesía, op. cit.*, p. 252.

La golondrina, muy frecuente también en Gerardo Diego<sup>747</sup>, aparece como un elemento espiritual en «Bellísima de estío»: traidora, tiene secuestrada al alma, y el poeta exhorta al ruiseñor para se ofrezca a «das talas del amor» y la rescate. Simboliza el pasado en «Careo en la soledad»: «todas las golondrinas revoloteaban en torno,/ pero aquel color lento no amanecía nunca», y el amor al que se renuncia en «Todo lo que se expresa...», que concluye con el «avariento/ que dice su extraño adiós a la golondrina enamorada».

El águila cuenta con un simbolismo muy importante en todas las tradiciones culturales. Es símbolo de la altura y el principio espiritual, siempre en lucha con el mundo ctónico inferior. Representa, pues, como nos recuerda Juan-Eduardo Cirlot, «la actividad de espiritualización y sublimación [frente a] las tendencias materializantes e involutivas»<sup>748</sup>. En Basilio, sin embargo, tiene mayoritariamente connotaciones negativas, vinculadas a su poder destructivo: en «Insomnio», se identifica con los errores y las «sombras pálidas»; en «Clima nuevo», aparece, lejana, en el marco de una enumeración que abarca estatuas, vientos, herrumbre, «imágenes apagadas contra el casco de la lluvia/ [y] (...) dinero perdido entre mujeres ebrias»; en «¿Por qué al caer la luz de una mirada...?», es un ave gris que roba la vida de los hombres, prisioneros de la nostalgia. Solo en «Victoria» (1933) comparece para representar el ansia de liberación y felicidad: «un deseo de águilas o amapolas».

El pájaro es también en Basilio, por sinécdoque, el ala, o cualquiera de los términos emparentados con ella, como alado o aletear. Alphonse Toussenel ha escrito en su *El mundo de los pájaros. Ornitología pasional* que «el ala, atributo esencial de la volatilidad, es sello ideal de perfección en casi todos los seres»<sup>749</sup>. Mucho antes, Platón había afirmado en el *Fedro*: «La fuerza del ala consiste, por naturaleza, en poder elevar y conducir lo que es pesado a las alturas donde habita la raza de los dioses. De todo lo que pertenece al cuerpo, son las alas las que más participan de lo divino»<sup>750</sup>. «Hay un ala feliz a tu poniente», escribe Basilio en «Emperatriz de los sures»; y en «Nostalgia loans», «los espejismos se evaden con ala de ángel». En «Pasto de lo invisible», el motivo del ala, presente en el

---

<sup>747</sup> En «San Juan», con las alas curvadas, «trae el plenilunio» (*Obras completas*, I, p. 92) y «una estrella en el pico» (*ibid.*, p. 91); en «Canción fluvial», hace su nido en la cruz, junto con el pañuelo (*ibid.*, p. 175); en «Tauro», se posa sobre «el sangriento Aldebarán» (*ibid.*, p. 75); en «Tren», es paralela, justo antes de que arribe «una bandada de estrellas mensajeras» (*ibid.*, p. 119); en «Pasión penúltima», «traen el viento/ que encontraron en el pozo/ durmiendo» (*ibid.*, p. 195); en «Mesías», rebosante de menciones ascensionales, «quién sabe si las nubes/ sembrarán golondrinas/ entre el humo aeronauta» (*ibid.*, p. 123); en «Primavera», en fin, «van y vienen (...)/ doblando y desdoblando esquinas» (*ibid.*, p. 167).

<sup>748</sup> Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, *op. cit.*, p. 57.

<sup>749</sup> Citado por Gaston Bachelard en *El aire y los sueños*, *op. cit.*, p. 88.

<sup>750</sup> *Ibid.*, p. 89.

pájaro y la llama, se duplica: «un colibrí de fuego ligeramente alado», con el habitual landacismo a que da pie el término: «colibrí», «ligeramente», «alado». En «Levantaos», Basilio insta a los hombres a subir «a la claridad donde lo alado brota/ cataratas de luz orladas de estíos», un fragmento en el cual la duplicación se obtiene, no por el significado de las imágenes o la naturaleza de los referentes, sino por la disposición léxico-sintáctica: «a la claridad donde lo alado brota...», que conforma, además, una similitud con el verso siguiente: «cataratas (...) orladas». El alzamiento y el ala aparecen entrelazados, con un propósito de sublimación, evidente en esta llamada de Basilio a la fusión del ser humano con la divinidad, en múltiples obras de la tradición occidental. Daremos solo uno: William Blake escribe en «Visiones de las hijas de Albión», perteneciente a *Libros proféticos*, utilizando el mismo verbo y el mismo modo imperativo que Basilio: «¡Levantaos, alitas con ojos, y cantad vuestra dicha infantil!/ ¡Levantaos y bebed del chorro bendito, porque todo cuanto vive es sagrado!»<sup>751</sup>. En «Prisa de primavera», Basilio vuelve a expresar la alegría, y hasta la exultación, por medio de la imagen de las alas que brotan: el impulso de elevación, espiritualizador, se ve ahora suscitado por la llegada de la primavera, que renueva el hálito vital: «al corazón le brotan alas». En «Vida inducida en rosa», se aúnan «vela y ala», tras afirmar Basilio que sueña «un idilio plácido en piscinas/ de cristal ondulado...», un pasaje que ya hemos analizado, semántica y musicalmente<sup>752</sup>.

Sin embargo, no podemos olvidar que los símbolos tienen con frecuencia, en la poesía de Basilio, un carácter ambivalente o antitético, como reflejo de su conflicto ontológico. Las connotaciones negativas del ala se concentran en la segunda mitad de su producción y, en particular, en sus poemas finales. Así, en «Extraño mundo caduco...», «se agitan alas hostiles/ condenadas al desvelo»; en «Viejo parque», el parque «equivoca sus ocre/ bajo un ala de lluvia/ y no sabe elegir el tiempo recobrado», con una reconocible alusión al último volumen de *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust, en el que culmina su aventura vital y contempla a los personajes de su existencia, y a sí mismo, como gigantes del tiempo, sosteniendo las columnas de los años, pero siendo, a la vez, aplastados por ellas; y en «Junto a la azucena inoxidable», el ala vuelve a ser metáfora de una inclemencia del tiempo: «el ala agresiva/ del vendaval que no cesa».

---

<sup>751</sup> *Arise you little glancing wing, and sing your infant joy!/ Arise and drink your bliss, for every thing that lives is holy!* (cito de la versión original en William Blake, *Poesía completa*, Barcelona, Ediciones 29, 1980, p. 462; la traducción es mía).

<sup>752</sup> La estrofa en cuestión se opone a lo expresado por Gaston Bachelard en *El aire y los sueños*: «para ciertos tipos de imaginación, existe una continuidad de la natación al vuelo, pero no en el sentido del vuelo a la natación. El ala es esencialmente aérea. Se nada en el aire, pero no se vuela en el agua. La imaginación puede continuar en el aire los sueños del agua, pero no puede vivir después la trascendencia imaginaria inversa» (*op. cit.*, p. 99).

Por último, resulta significativa la repetida alusión al espantapájaros, que constituye una nueva metáfora del hombre: un ser desprovisto de carne y vida, mero monigote en el espacio, triste colgajo zarandeado por el viento del mundo. En «En otoño», es un esqueleto. En «Como deseos», «nuestras vidas oscilan quedamente,/ (...) espantapájaros sin gloria». Pero donde más evidente resulta esta identificación metafórica es en «Sin concebir el orden, sin perspectivas propias...» y en «No es de esperar que traigas nuevas flores...», II. En el primero, Basilio sostiene que es indiferente ignorar la nieve o el fuego «en las masas de espantapájaros/ vestidos equivocadamente/ y hablando entre ellos con palabras melifluas». En el segundo, la metáfora ya no alude al ser humano en general, sino a él mismo en particular. Así, tras dejar constancia del regreso doloroso del pasado en forma de recuerdo —«el pasado late, restituye su máscara»— y cantar la ausencia de la amada mediante el *ubi sunt*, Basilio remata así el poema:

Páramos de estameña  
cubren el mosaico de las flores enmohecidas.  
Anochece dentro de mí, vuelven viejas mareas.  
Todos los goznes del deseo  
crujen ya como bocas amordazadas.  
No hay ángeles custodios.  
Nadie escucha la metálica voz del viento  
en las mangas vacías del espantapájaros.

Frente a los suntuosos brocados de la estrofa anterior —y al oro del cuerpo de la amada—, hoy se extienden ante el poeta «páramos de estameña»: una realidad muy distinta, caracterizada por la sequedad de la tierra y la bastedad de la tela; una realidad yerma y gris que oculta la belleza de un mosaico de flores, marchitadas por el tiempo. Vuelve la noche íntima del recuerdo y del sufrimiento por lo perdido, regresan las antiguas mareas del amor y lo amado, y se despierta otra vez el deseo. Pero, al igual que las flores del verso anterior estaban enmohecidas, ahora las bocas están amordazadas, y ese deseo no puede manifestarse. No hay ángeles de la guarda, ni protección alguna: vivimos a la intemperie, en soledad, batidos por un viento inmisericorde que se introduce, helado, en la oquedad de nuestro cuerpo. El conjunto resulta opresivo: todo aparece ahogado, acallado; todo sufre la violencia de algo que lo sofoca. De los versos se desprende una sensación de frío y polvo, de carencia —«no hay», «nadie», «vacías»— y nocturnidad. La música del pasaje refuerza este contenido ominoso. En los dos versos iniciales predominan los fonemas nasales, de una turbulenta interioridad, varios de los cuales se disponen en el grupo /mo/: «páramos de estameña/ cubren el mosaico de las flores enmohecidas». También abunda, entre los fonemas vocálicos, la /u/, cerrada y

posterior, que, a su vez, se agrupa en el conjunto /ku/, oclusivo y oscuro: «cubren» —que traza, además, una similitud con el «crujen» posterior—, «custodios», «escucha». Otras fonemas reiterados son los fricativos sordos /θ/, siempre inquietante y maquinales —«enmohecidas», «anochece», «goznes», «amordazadas», «voz», «vacías»—, y /χ/ —«viejas», «crujen», «ángeles»—, cuyo carácter velar acrecienta la sensación de oscuridad. Por último, las /a/ esdrújulas —«páramos», «ángeles», «metálica», «espantapájaros»— erizan aún más el pasaje, y, dispuestas al principio y al final de la estrofa, lo encapsulan en una suerte de encabritamiento sonoro: «páramos» es la primera palabra y «espantapájaros», la última.

#### g) Edificios y construcciones

Aunque Basilio sea, principalmente, un poeta aéreo, su obra no carece de motivos terrestres, como los que ahora trataremos. Sin embargo, conviene reparar en que la abundancia de términos arquitectónicos en la poesía de Basilio denota tanto un anhelo constructivo como una búsqueda de la altura. Acaso lo primero esté motivado por la creencia de habitar un mundo —tanto en lo individual como en lo colectivo— arrasado y plano, mientras que lo segundo obedece a su constante necesidad de elevación, esto es, de liberación de lo terrestre y persecución de lo puro; de sublimación, como ya sabemos. Hemos estudiado antes la presencia de las torres y las almenas en su poesía. Cabe ahora reseñar también la de alcázares, cresterías, pináculos, columnas, ojivas, arcadas, peristilos, pirámides, obeliscos, arcos de triunfo, bastiones, palacios, rascacielos, acueductos, bóvedas, tapias, diques, ventanas, balcones, peldaños, escaleras, azoteas, pararrayos, veletas, andamios, tramoyas y toldos; casi todos ellos, como puede apreciarse, tendidos hacia lo alto. Los tres elementos más usados son la cúpula, el muro y el puente. La primera suele asociarse con términos inateriales o líquidos, constituyendo así algunos de los característicos sintagmas unitivos de Basilio, que concilian ámbitos o percepciones distintos: en «Descendimiento», por ejemplo, las cúpulas son de silencio. Pero la conexión que más abunda es entre las cúpulas y la claridad: en «Leñador marido», la lluvia tiene claridad de cúpula; en «Levantaos», se trata de una claridad divina, en la que «el frío es cúpula del alma»; en «Canción cuarta», es el sol el que, dorándolas, y la luna, pensándolas, se la imponen. En «Homenaje a Enrique Gil» [2] queda clara la naturaleza ascensional y trascendente de la figura, asociada a otros elementos aéreos, como la noche, los andamios y el cielo, y también líquidos, como el rocío: «en la noche que extiende sus andamios/ hasta tu cielo, mojado de rocío de cúpulas».

El puente es un motivo clásico de la mitología y representa, en todas las tradiciones, el paso de un estado a otro, el cambio o el deseo de cambio. No alberga, pues, aquí un sentido ascensional,

pero sí una voluntad de transformación, explicable por la angustia existencial, y un anhelo por alcanzar otro mundo, otra realidad: el espacio perdido de la dicha, cifrado en un pasado de esperanza y amor. Es significativo que el primer poema en el que aparece el término se titule «Tránsito», donde el poeta invoca «las caricias de puente» de la amada, pero también «los viajes de ida y vuelta de tus huellas», una imagen en la que se advierte el gusto creacionista por el maquinismo y la incorporación al poema de elementos propios del recién inaugurado mundo del transporte masivo: «viajes de ida y vuelta...». En «Canción segunda», el puente vuelve a relacionarse con el amor, es más, *es* el amor, que conduce al sueño, un sueño de placeres e ilusión con el que el soñador —el poeta— se evade del mundo oscuro en el que vive. En «Ordenar el caos de los objetos usados...», en cambio, el puente aparece tendido a otra cosa muy distinta: «a la incapacidad alucinatoria/ de los demonios familiares...», una imagen que probablemente se inspira en la propia tradición familiar del poeta, incapaz de entregarse a la ebriedad estética, al espacio delirante de la libertad creadora y vital. También en «Han pasado eminencias con regalos prácticos...», los puentes permiten alcanzar una orilla más pura y mejor:

Nadie escucha el viento que silba  
bajo el entarimado del ayer.  
Nadie desgasta su desamor  
en retorcido beso,  
ni tiende puentes desesperados a la humildad.

Hemos visto hace poco, en «No es de esperar que traigas nuevas flores...», II, cómo Basilio escribía: «Nadie escucha la metálica voz del viento...». Aquí recurre a la misma imagen: «Nadie escucha el viento que silba...». En ambos casos, el viento trae evidencias de otras realidades: del deseo, en el primer poema, y del pasado, en el segundo. En realidad, los dos aluden al tiempo pretérito, porque ese deseo lo suscita el recuerdo de la amada y del mundo en que ambos, poeta y amada, habitaron. Mediante la anáfora de «nadie», Basilio sigue describiendo un orbe poseído por el desamor: nadie lo desgasta, esto es, nadie lo combate con el beso —y llama la atención esta fórmula doblemente negativa, tan barroca: «desgastar el desamor», que, por una parte, subraya la idea de desposesión mediante la repetición del prefijo privativo y, por otra, significa lo contrario: amar—, y «nadie tiende puentes desesperados a la humildad», siendo la humildad sinónimo del amor, o de lo contrario de lo presente: no en vano el poema se inicia con el paso de ciertas «eminencias», frente a las que esa humildad representa otro mundo, otra forma de existir. Finalmente, en «El 28 de julio de un año sin gloria...», los puentes asoman en la segunda estrofa:

Condenado a negarme,  
y a firmar pactos de inactividad con maniqués sibilinos,  
he llegado a este mundo  
como un puente tendido a la contradicción  
o al nihilismo de los galeotes.  
Guiado por vilanos,  
desatrancando puertas cerradas al hastío de los transportes,  
he desdeñado los mejores auspicios  
y las frambuesas anexionadas por un devaneo de otoño.

La acumulación de términos negativos en la primera mitad es abrumadora: la condena y la negación del yo, de su ser y su verdad, en el heptasílabo inicial, destruidos por la contemporización y la pasividad —por los pactos acordados con un mundo inane— del verso siguiente; la contradicción —entre vocación y acción, entre realidad y deseo— a que le conducen los puentes del cuarto; y el «nihilismo de los galeotes» del quinto, que conjuga el movimiento infinitamente repetido de los remeros y la quietud absoluta de la nada, o su inmóvil desesperación: el trasiego del vacío. Los vilanos, símbolo de intrascendencia y levedad, introducen un nuevo error: el acceso «al hastío de los transportes», otra forma de expresar la vaciedad del movimiento y, por lo tanto, de los actos. Para ello, el yo lírico ha tenido que forzar puertas atrancadas: una vez más, las puertas no conducen a la felicidad, sino a la soledad, la condenación o el tedio. Son, aquí, otro punto de paso, como el nacimiento, el puente tendido, la navegación intransitiva de los galeotes, el errático vuelo de los vilanos o los transportes fatigosos y aburridos. Un paso que ha exigido una renuncia: a los «mejores auspicios», esto es, a las señales propicias, a los agüeros de una vida favorable, y a cuanto representan esas «frambuesas anexionadas» por un devaneo —por una aventura— otoñal: carne, jugo, sabor, rojez —sangre—; vida, en suma.

El muro, en fin, tampoco simboliza la altura. Aunque en algunas mitologías, como la egipcia, el muro sí expresaba la idea de elevación sobre el nivel común, en la tradición occidental, a la que pertenece Basilio, refleja la imposibilidad de acceder al exterior, y transmite, pues, la noción de impotencia, detención, resistencia y límite —y, en este sentido, conviene recordar la publicación de un texto capital del existencialismo, *El muro*, de Jean-Paul Sastre, en 1939—, aunque alberga otros significados secundarios y positivos, como el de protección, razón por la cual se le ha tenido también por símbolo materno, como la ciudad o la casa. Basilio, sin embargo, quiebra la condición horizontal y terrestre de los muros, y los vincula con lo alto: en «Alto Torío», estos muros, que son de amor, flotan: están en vilo; Basilio los sitúa en el aire, como otra muestra de su voluntad elevadora.

También en «Careo en la soledad», los muros —acariciados por la mano de la amada: vestigio de su mundo exultante— se evaporan «como nubes sobre el río de la historia»: vuelan, pues, y se deslizan por el tiempo y por el cielo. Los muros pueden ser también una expresión perversa del amor, esto es, una manifestación de la ira que despierta la imposibilidad de amar. Así sucede en «La brisa maldita», donde el poeta quiere asfixiar la sombra del viento —de la amada— y «aplantar tu garganta contra muros/ de granito, oponerte cresterías». Choca aquí lo intangible —la sombra, la brisa, la amada— con la más espesa materialidad: el muro, el granito, la crestería. Una dolorosa voluntad de que lo primero se detenga en lo segundo, se *vuelva* lo segundo —y devenga, por lo tanto, aprehensible, sólido, real—, inspira los versos, salpicados por una música pétreo, compuesta por sonidos oclusivos y vibrantes, reunidos a menudo en grupos que exigen un aumento de la tensión articuladora: «aplantar tu garganta contra muros/ de granito, oponerte cresterías». Por último, los muros son, en Basilio, un sinónimo de la página, donde se anuncian el miedo y la cólera, como en «No es de esperar que traigas nuevas flores...», II, o en los que escribir «sin esperar respuestas/ es un deber sagrado que a nada conduce», según sostiene en «Todo lo que se expresa...». Acaso sea esta otra de las revelaciones que Basilio extrae directamente de su espíritu, pero que emboza en el flujo lírico, y con las que nos ofrece claves esenciales de su pensamiento. En este caso, el poeta asume que escribir —en los muros, es decir, en lo que carece de transparencia y permeabilidad: en lo cerrado y mudo— es una obligación ineludible, aunque nunca obtenga contestación: la literatura no le va a proporcionar el diálogo que ansía con lo vivido, con lo pasado, sino solo un silencio demoledor; sus versos serán, pues, un monólogo, un soliloquio —como él mismo reconoce en otros poemas—, pero nunca abandonarán una posición ética: la del derrotado que, a pesar de su derrota, obra, defiende su causa, grita; la de quien, poseído por un espíritu trágico, se siente obligado a actuar, a pesar de que el destino ya está decidido, y no le va a ser favorable. Punteando este mensaje de atroz determinismo, cabe advertir en estos últimos versos otra de las habituales aliteraciones basilianas, esta vez del grupo /es/: «escribir», «esperar», «respuestas», «es».

Un último elemento, no estrictamente arquitectónico, pero sí construcción humana y habitualmente presente en los edificios y las ciudades, que apunta hacia la alto, son las banderas, muy citadas por Basilio. Su radicalidad ascensional ha sido resaltada por Juan-Eduardo Cirlot, que escribe:

Deriva históricamente de la insignia totémica, cual aparece (...) entre la mayoría de pueblos. (...) Lo que constituye la esencia de todos estos símbolos es menos la figura adoptada que el hecho de que esta se coloque en lo alto de una pértiga o asta. Dicha elevación es correlativa de la exaltación imperiosa, significando la voluntad de situar la proyección anímica expresada



por el animal o figura alegóricos, por encima del nivel normal. De este hecho deriva el simbolismo general de la bandera, como signo de victoria y autoafirmación<sup>753</sup>.

Se trata de un motivo ampliamente usado por Gerardo Diego, que lo recoge, sobre todo, en *Manual de espumas*, junto con muchos otros de carácter ascensional: «Al izar la bandera/ esparce por los aires/ plumas de cazadores y aromas de maderas...»<sup>754</sup>, dice en «Hotel»; en «Nubes», «banderas nunca vistas perfuman el espacio»<sup>755</sup>; en «Mirador», «las banderas renuevan el aire»<sup>756</sup>; y en «Canción fluvial», los pescadores «esperan/ que de su caña broten flores y banderas»<sup>757</sup>. Pero Gerardo también alude a las banderas en el resto de su producción creacionista: en «Puerto-Chico», de *Imagen*, las hallamos fundidas con el cielo, la música y el mar: «allá arriba/ todas las banderas/ cantan sus sinfonías marineras»<sup>758</sup>; y en «Sobre el filo», de *Poemas adrede*, asoma, castrense, «un horizonte gris de ejércitos/ y banderas de trueno perforadas»<sup>759</sup>.

En la poesía de Basilio, la primera mención a la bandera aparece al principio de «Leñador marido», donde se presenta como un símbolo puro de la altura, desprovisto de todo sentido vital o institucional, como sí tendrá en otras piezas. Escribe el poeta:

En azoteas invisibles,  
donde el soñador viste su suéter húmedo  
y el enfermo de distancias débiles  
delira banderas altas, pero disfrazadas,  
te vi —Eurídice un tiempo, ahora Dorothy—...

Compone el primer verso un sintagma que se repite en «Levantaos»: «Levantaos sobre azoteas invisibles». Las azoteas, ya lo hemos visto, constituyen una de las muchas metáforas arquitectónicas con las que el poeta transmite su voluntad de elevación, es decir, de espiritualización. Y volverán a aparecer, asociadas a las banderas, en «Vivo fluir bajo reiteraciones...»: «Bandera rubia por las azoteas,/ gozne del viento fiel a la delicia». A continuación, en «Leñador marido», se describe

---

<sup>753</sup> Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, op. cit., p. 97.

<sup>754</sup> Gerardo Diego, *Obras completas*, I, p. 182.

<sup>755</sup> *Ibid.*, p. 190.

<sup>756</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>757</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>758</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>759</sup> *Ibid.*, p. 384.

a los habitantes de esos tejados: soñadores y enfermos constreñidos por la pequeñez de su mundo, ansiosos por alcanzar cotas superiores, cielos siempre remotos. El delirio de estos enfermos se plasma en un zumbido suscitado por la aliteración del fonema interdental /d/, que compone un dilatado parómeon —probablemente, el más largo de toda la obra de Basilio— y que se hace especialmente visible en los grupos /do/ —prolongado más adelante en el propio nombre de la dama: «Dorothy»— y /de/: «donde el soñador viste su suéter húmedo/ y el enfermo de distancias débiles/ delira banderas altas, pero disfrazadas». En el quinto verso, la narración encuentra, de repente, un sujeto en primera persona —«te vi...»— que se identifica con el poeta, y esa identificación hace que reconozcamos al yo lírico como uno de los personajes recién descritos: quien habla es un soñador de ropas empapadas —víctima del agua, es resbaladizo e inconcreto—, alguien que aspira a trascender la brevedad y debilidad de sus relaciones, y alcanzar una perspectiva más despejada, un horizonte mayor.

También en «All the world will smile again», las banderas representan la pura elevación, la liberación de cuanto nos esclaviza en el mundo, la sublimación de la servidumbre y el sufrimiento:

Tal vez el que medita o canta  
observa ya mejillas sin cicatrices,  
insólitas banderas  
desplegadas hacia los astros vivos  
y una claridad pura  
por occidente, inmóvil sobre el caos.

Las mejillas sin cicatrices, las banderas desplegadas, los astros vivos y la claridad pura, «inmóvil sobre el caos», dibujan una existencia indemne, un mundo limpio, utópico, alejado del fango terrestre. Los elementos aéreos —las banderas, los astros, la claridad, pero también la meditación, el canto y las mejillas, que emanan de o se sitúan en la cabeza, el extremo superior del cuerpo— refuerzan esta sensación de ingravidez, esta búsqueda de la redención en la altura.

Basilio utiliza con frecuencia el símbolo de la bandera para subrayar el hecho de la caída: así, lo más alto se contrapone a lo más pegado a la tierra, a lo más superficial y enlodado; o bien se abate o se desploma, talado por una realidad hecha de violencia y desamor. En «Elegía», aparecen «banderas abatidas, solas». En «Hombre erguido», el viento trae a los pies del yo lírico «cúpulas y banderas», esto es, sitúa en el punto más bajo posible dos metáforas de lo alto. En «Pasto de lo irremediable», «¿qué importa ese cadáver/ o esa espiga que se humilla hasta besar el suelo,/ si el

mundo tiene banderas que tremolan su cólera...?»: frente a la humillación de la carne, y su descomposición, frente al yacer de lo mortal, las banderas persisten en su lejana agitación, en su aérea ira.

En otras ocasiones, la bandera opera como metáfora del yo, o de su destino: en «No es de esperar que traigas nuevas flores...», I, el poeta se pregunta: «¿Por qué tu arena gris/ sigue el destino inaprehensible/ de otras banderas?». Basilio interpela a la primavera, pero, como en otros poemas, es fácil inclinarse a pensar que, en realidad, se dirige a la amada, a la que subsume en la naturaleza, en su cíclico renacimiento floral. Y en esa pregunta contraponen la oscuridad y la inasibilidad de la «arena gris» a la habitual policromía de las banderas, y a su carácter rectangular e inconfundible. La bandera sirve también para magnificar un sentimiento, por lo general de tristeza, o para darle un perfil indubitado. En «Hay un mayo cualquiera...», Basilio dispone este símil: «el desánimo que ondea como una bandera»; en «Todo lo que se expresa...» recurre también a la comparación: «se sacrifican falsos ídolos/ confinados entre deseos de la primera infancia/ flameando como banderas sin color de venganza». Y cabe destacar esos «deseos de la primera infancia» como una expresión inequívoca de la voluntad regresiva de Basilio, ya manifestada en otras ocasiones: de su ansia por recobrar los espacios incólumes de la niñez, que luego, en el mismo poema, se verá ratificada por la invocación a «amargas migraciones/ hacia un incierto paraíso».

En el último trecho de su proyección, como tantos otros símbolos en su poesía, las banderas aluden al tiempo pasado, que ahora ondea en forma de recuerdo: a todo lo caído y periclitado. Quizá por eso aparecen varias veces calificadas por el adjetivo «viejas»: en «Han pasado eminencias con regalos prácticos...», «esta orfandad que circunda las viejas banderas/ moja mi sombra». En «Viejo parque», vuelven a comparecer sombras y viejas banderas, como ya hemos analizado. Y en «En el viejo soliloquio de la desventura...», «ondean las banderas de un país perdido» en «estrías de tiza o de represalias». Resulta significativa la inclusión del término «tiza» en la imagen, que la vincula indudablemente con el mundo escolar y, por lo tanto, con la niñez. Y más revelador es aún que, en otro poema en el que aparecen las banderas, «Después de tanto invierno...» —«luz interpuesta/ entre banderas consentidas a los países más humildes»—, asomen también la palabra «represalias» y otras vinculadas a ese mismo cosmos infantil, como «amor filial» o «lápices apenas evocados». Cabría incluso preguntarse si no es una errata las «trizas» de la segunda estrofa, y si no deberíamos leer «tizas» en su lugar.

#### h) Elevaciones naturales

No solo las construcciones del hombre materializan el deseo de elevación del poeta. También las elevaciones naturales —de nuevo, elementos terrestres— simbolizan esa altura ansiada: las montañas, las cimas, las colinas, los peñascos y los escarpes; como ya sabemos, hasta el Everest aparece citado, por su nombre, en una ocasión, en «All the world will smile again». Paralelamente, Basilio también refleja una altura al revés, coincidente con su obsesiva metáfora por la caída, que se plasma en las depresiones naturales: los abismos, los cráteres, los despeñaderos y los acantilados. Conviene recordar que, entre los diversos sentidos que se concitan en el símbolo de la montaña, destacan los de altura y verticalidad, que han permitido a numerosos autores asociarla con la elevación interna o con la transposición espiritual de la idea de ascensión. Por su parte, la cima posee el sentido místico de ser el punto de unión entre el cielo y la tierra. La montaña, la colina y la cumbre reflejan siempre la idea de meditación y elevación espiritual. En todo caso, es muy posible que en la evocación de estos pliegues y anfractuosidades del terreno haya un sustrato biográfico: el del muchacho nacido en las montañas leonesas, que incorporó aquellos paisajes abruptos y hermosos a su mitología personal.

En la poesía de Basilio, los montes son entes vivos en varias ocasiones: en «Viento de nobles lunas...», se animalizan y devienen una «ardilla dulce»; y en «Ese celado impulso», II, elevan, traspuestos, sus vértebras. También se asocian con el tiempo, reuniendo, una vez más, lo material y lo abstracto: en «A un abeto», el tiempo es una cadena de montañas; y en «Extraño mundo caduco...», el mundo rueda por el declive del tiempo «con montes y mares». Por último, no faltan las alusiones ominosas, que se refieren a ellas como entidades amenazantes u oscuras: en «Pasto de lo invisible», Basilio pregunta a un «vosotros» indeterminado, pero que es, sin duda, todos los hombres:

¿Todavía no veis  
esa penumbra de hastío  
que inunda las ciudades,  
los países cercados por las montañas?

Otra vez se reúnen lo espiritual y lo perceptible por los sentidos —el hastío y la penumbra—, y, además, se equiparan montañas y tedio: masas lóbregas, transformadas en riadas o ejércitos, que rodean y anegan, esto es, que imponen su magnitud insuperable. Poco antes de este fragmento, Basilio ha evocado a unos «amantes sedientos/ que unen sus labios para siempre». Es curioso que en

«Canción tercera», reaparezcan casi todos los motivos utilizados en este poema: los labios unidos, la sed, la inundación y las montañas:

Oh tierra sin caminos,  
sequedad de unos labios yuxtapuestos,  
voces anegadas,  
montañas sumergidas...

Más adelante hablará de «dumbres recelosas,/ cenizas de cimas frías», con obvias aliteraciones de /θ/ —«recelosas», «cenizas», «cimas»— y, en el segundo octosílabo, de /i/. Basilio rememora los tiempos pasados: una tierra que ya no puede recorrerse, unos labios amantes que el tiempo ha estragado, unas voces aplastadas por los años, unos paisajes —que son, también, paisajes emocionales, con sentimientos grandes como montañas— desaparecidos bajo sus aguas. En los dos fragmentos aparece la antítesis entre el agua y la sed, entre la avenida y la sequedad: lo líquido como representación de lo carnal, de lo fluido, y lo árido como espejo de su abrupta interrupción, de la cercenadura irremediable del tiempo. Y en el segundo destacan esas «montañas sumergidas», que funden en una sola realidad la elevación y el hundimiento, el eterno combate entre liberación y condena. Idéntica fusión encontramos en «Río sin cauce», donde leemos:

Yo te soy fiel, ángel que me guías  
en este subsuelo de inclinaciones quemadas,  
por este rastrojo de incontables colinas  
de ascendente envidia...

Los símbolos del aire conviven con el mundo inferior: el ángel vuela subterráneamente, el rastrojo se alza en colinas y crece la envidia, un sentimiento bajo.

En «Tiempo, ceniza», en fin, las montañas son un elemento más de un paisaje devastado, ese que anuncia el título del poema. En una enumeración solo en apariencia caótica, Basilio acumula metáforas de la destrucción:

Hay residuos de alondras,  
crines de caballos quemados  
que galoparon por desiertas playas,  
soledad de tierras inmensas,

olvidos de ecos dilatados  
por las arrasadas montañas.

Todo remite a la consunción y a la derrota: restos de alondras —y hay que recordar que estos pájaros son el paradigma del espíritu libre—, caballos quemados —un participio que ya se ha utilizado, como acabamos de ver, en «Río sin cauce»—, playas desiertas —que, a veces, son «las playas de la memoria», como en «Los remedos empalidecidos», a las que las olas arrastrarían los rumores del pasado—, tierras solas, olvido de ecos por montañas devastadas —en «En otoño», el olvido adopta forma de peñasco—. Cabe destacar los versos que hablan de los caballos: alternan fonemas oclusivos sonoros y sordos, lo que acaso remede el galope violento de los animales, y, en cualquier caso, crea una música áspera, en dientes de sierra: «crines de caballos quemados/ que galoparon por desiertas playas». La misma realidad, más sucinta, pero no menos desolada, y con igual relieve aliterativo, ahora de /r/, se dibuja en «Vida inducida en rosa», donde se enumeran «barrancos yermos, peñascos,/ soledades remotas de un mundo malherido», y en «Alto Torío», I, en el que se citan, otra vez, «barrancos yermos» y también «frondas sin sosiego (...),/ que acarician rumores casi muertos».

Por su parte, las colinas mencionadas en «Elegía» revelan la pureza ascensional del motivo: son flechas que apuntan a lo alto, prominencias que encarnan la voluntad de subir, o desde las que se produce el salto existencial: «¿En qué colinas toma rumbo a los cielos/ tu fluir de testigo delgado, actitud del alba?»: colinas, cielos, alba: fenómenos de la altura, hechos físicos que aspiran a ser también hechos espirituales, realidades aéreas atravesadas por el dardo del agua: dinámicas, navigatorias, como revelan el rumbo y el fluir. También «Este vivir huyendo» consigna el puro gozo de lo alto en esa «nube sobre una colina» que nos da la tierra fertilizada con nuestros huesos. En «Hay un mayo cualquiera...», las colinas representan lo limpio de la existencia, la dádiva de una naturaleza —de una vida— exenta de las oscuridades del ser, una prolongación del amor. Por eso, escribe Basilio, «se mira de reojo al amor,/ al bosque, a las colinas», aunque por todas partes extiendan sus ramas la espesura y los remordimientos —la negación de esa pulcritud, el emborronamiento de esas líneas—, y nos ahoguen con ellas.

Por último, Basilio alude a las cimas, singularmente, en aquellos poemas en los que se abandona a una melancolía más personal, más —podríamos decir— biográfica. Así sucede en «Alto Torío», I, en el que el poeta siente el peso del pasado, un pasado jubiloso y hasta abrasador —como él mismo reconoce, al calificarlo de «fuego»— que le impulsa a «borrar mi vida aquí en las cimas/ bajo nubes que pasan en vellones,/ y arder, arder feliz en otros cielos». Observamos aquí cimas,

nubes, cielos: signos aéreos gobernados por un deseo de muerte —borrar, pasar, arder—, pero no puramente consuntiva, sino transustanciadora: una muerte que conduzca a otra vida más plena y feliz; la vida, justamente, que conoció en su tierra natal y en su juventud. En la segunda parte de este mismo poema vuelven a aparecer las cimas, como el lugar al que trepan los senderos del paisaje que contempla:

Mi niñez está aquí, pero tan sola  
como el tomillo sobre la caliza,  
consumida entre líquenes,  
gastada por senderos que trepan a las cimas.

El pasaje establece una conexión entre la infancia y la altura, como si la primera se elevase, metafóricamente, gracias a las propias elevaciones del terreno, como si se propulsara, desde ellas, hacia otros espacios mejores. Los versos albergan una ambigüedad: no sabemos si lo que está consumido es la caliza o la niñez. Pero no importa: desde el punto inicial —«mi niñez...»— atravesamos campos vacíos, fragantes pero solitarios, y tierras desdibujadas por la vegetación. Pero, tras hacerlo, alcanzamos las cumbres, como si desde los valles nos hubiéramos alzado hasta las cimas, y desde ellas pudiéramos por fin volar, escapar a la gravedad del tiempo, liberarnos de las ataduras terrenales.

En «Vida inducida en rosa», se repiten, entre otros, los motivos del pasado abrasador y de la tierra baldía. El poeta nos habla, entonces, con aires faulknerianos, desde «cimas cuajadas de recuerdos», donde entran en contacto el mundo inferior, terrestre, del presente y el superior, aéreo, del pasado. La altura suscita la rememoración, pero también la rememoración eleva a quien recuerda. En «Este vivir huyendo», el recuerdo del mundo conocido en la niñez y del amor vuelven a asociarse con lo alto. El poeta se pregunta primero para qué sirve la memoria, y después califica a la nostalgia de veneno tentador; y, acto seguido, escribe: «Si no hay nieves de antaño por las cimas,/ ni aquel amor de ayer se paladea...».

Los abismos y, en general, las anfractuosidades que conducen a lo interior son el reverso de la altura, su proyección especular hacia lo íntimo y oscuro. En muchas tradiciones mitológicas y literarias, las regiones abisales se identifican con el país de los muertos y, por consiguiente, con los cultos telúricos. Esta propensión mortuoria se advierte en algunos poemas basilianos, como «La víctima entre azucenas» [1], cuya primera estrofa presenta un amanecer «de sombras/ en la aurora difunta de tu pecho», y cuyas tercera y cuarta estrofas acaban con un mismo verso: «Y tú pereces».

La quinta y última culmina este proceso de aniquilación con una desolada constatación: «Solo queda el abismo».

El motivo tiene en Basilio una significación coherentemente negativa. En «Habitantes de una naranja», los hombres que alcanzan fugazmente a

divisar ese cielo que todas las noches rutila  
vuelven a caer en el abismo silencioso  
sin pensar que todo pasa  
y que lo único eterno es el cielo.

El término «cielo» es disémico, como ya sabemos: en el primer verso transcrito, es el cielo físico, el firmamento visible, tachonado de estrellas; en el último, representa el lugar de Dios, el paraíso, la beatitud eterna. Y en medio está el «abismo»: la hondura yerta, encarceladora y mortal del mundo, donde todo es transitorio. En otro poema en el que se reitera la convicción de que todo pasa, «Cénit-nadir», aparece igualmente la noción de abismo o, en este caso, despeñadero: «todo pasa y vuelve a pasar en esta pista de pelea,/ (...) despeñadero de nuestros huesos», como ya hemos analizado.

Sin embargo, Basilio se complace en subvertir las asociaciones previsibles, y esos mismos abismos que representan en «Habitantes de una naranja» lo contrario de la felicidad en Dios, aparecen imbuidos del espíritu divino en «Como deseos». Basilio suplica primero a Dios que dé a los hombres «una cima candente/ para trepar, trepar y desfallecer/ y abarcar nubes y mares»: la altura sugiere aquí, canónicamente, la fusión con el Ser Supremo, y el éxtasis a que esa unión conduce; y también esa totalidad perceptiva, como la de un pájaro altísimo, que supone ver nubes y mares a un tiempo, y que trasluce la totalidad de la experiencia en la que nos sumimos, repujada en los versos por la geminación y al polisíndeton. En la estrofa siguiente, el poeta sigue implorando a Dios que conduzca a los hombres a su reino de plenitud, pero el fin de ese camino redentor ya no son las alturas, sino las profundidades:

Engáñanos como a caballos ciegos,  
atráenos como a mariposas estériles,  
tormento de arcilla desgarradora,  
a los abismos que los vientos azotan.



A los abismos, efectivamente, se descende, como en «Río sin cauce», o en «A la orilla», donde la amada —Eva: la virginal, la primera— es una azucena que yace en su fondo. El abismo simboliza aquí el olvido, o, mejor dicho, la imposibilidad de rescatar a esa Eva del tiempo, de revivirla, de hacer que renazca a la realidad. Simultáneamente a esa yacencia invencible, también el poeta roza la muerte; también él está sumido en la oscuridad de la tierra, «adherido a las hojas muertas,/ prisionero/ en el sótano de la vida». En «Toda tú eras de lino...», Basilio recuerda la separación de la amada, el estremecimiento, el tajo brutal que cercenó a un cuerpo del otro, y el «abismo de lágrimas» por el que se despeñaron.

En los poemas más tardíos, el motivo, como tantos otros, se vuelve más abstracto, menos vinculado a referentes inmediatamente reconocibles, pero sigue manteniendo sus perfiles negros. En «Ordenar el caos de los objetos usados...», se engarza en una enumeración inicial que incluye la arbitrariedad, «la ebria sucesión de catástrofes», una «mala conciencia de suburbio» y una «pesadilla de abismos», en una tarde ominosa. También aparece en «Te he buscado en el abismo de cualquier fracaso...» y en «Junto a la azucena inoxidable», donde «se desnuda la ceniza/ y se cava el abismo».

#### 4. 4. 2. 2 La caída

##### a) Motivos y metáforas

La caída se erige en uno de los principales motivos del existencialismo basiliano, ampliamente cultivado en la literatura occidental. En la mitología griega, Ícaro y Faetonte representan el fracaso de quienes, insensatos, pretenden alcanzar alturas prohibidas. Ícaro, llevado por su orgullo, se elevó demasiado con las alas de cera que le había fabricado Dédalo, su padre, para escapar del laberinto de Creta en el que ambos habían sido encerrados por el rey Minos, el sol las derretió y él se precipitó al mar, donde murió ahogado. Faetonte quiso comprobar que era hijo de Helio —el Sol— y rogó al dios que le dejase conducir el carro solar durante un día, pero, cuando ya había subido a lo más alto, los signos del zodiaco lo asustaron y perdió el control de sus caballos. Su ruta se hizo entonces errática —abrasó una parte del cielo, formando la Vía Láctea; desecó la zona ecuatorial—, y, para evitar desastres mayores, Zeus lo fulminó con su rayo, haciendo que cayera al río Erídano. En las tres religiones del Libro, y singularmente en el cristianismo, el ángel caído es un espíritu puro expulsado del cielo por desobedecer o rebelarse contra Dios, y el primero de ellos —y preferido del Padre, según la tradición— es Luzbel. De esta figura ha tratado abundantemente la literatura, desde *El paraíso perdido*, de John Milton, hasta «El ángel caído», de Amado Nervo. La caída alcanza su pleno

sentido existencial en el Barroco, cuando su concepción judeocristiana se ve corroborada por la idea pagana de la degeneración progresiva desde la Edad de Oro, y por la convicción, igualmente pagana, de que la historia de la raza humana es solo una historia de corrupción y decrepitud. En el siglo XVII,

la caída implica una idea de abismo y de castigo (...) El día cae. Cae el agua en un salto para perderse en el mar. Cae el ángel expulsado, y con él todo hombre que ha perdido el paraíso. La caída, como la muerte, es un precipitarse al vacío, un acto individual<sup>760</sup>.

Basilio se impregna de esa noción devastadora a través de sus lecturas de los clásicos barrocos y del propio espíritu existencial que lo rodea y anima. Para él, como para Quevedo, el conde de Villamediana o Saavedra Fajardo, la caída consiste en vivir: «el despeñarse es un trance, una agonía que dura lo mismo que la tragedia de estar vivo»<sup>761</sup>. En efecto, la caída es, según nuestra tradición retórica, una alegoría del curso natural de la vida, una inmersión en el tiempo, que acaba en la muerte, el entierro y la desaparición. Pero este enraizamiento del dolor en nuestra conciencia, por el solo hecho de haber nacido, es típico del existencialismo moderno, y por eso ha podido escribir Gaston Bachelard que la caída es siempre «una caída en el interior de nuestro ser, una caída ontológica»<sup>762</sup>. Conviene recordar que Gerardo Diego había tratado la figura de Ícaro en el poema homónimo<sup>763</sup>, de *Paisaje con figuras*, y que el acontecimiento de *Altazor*, el gran poema creacionista de Vicente Huidobro, es la caída, como ha señalado Federico Schopf<sup>764</sup>. En su canto I leemos:

Cae  
Cae eternamente  
Cae al fondo del infinito  
Cae al fondo del tiempo  
Cae al fondo de ti mismo  
Cae lo más bajo que se pueda caer

---

<sup>760</sup> Ramón Andrés, «Introducción» a VV. AA., *Tiempo y caída*, *op. cit.*, vol I, p. 92.

<sup>761</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>762</sup> Gaston Bachelard, *El aire y los sueños*, *op. cit.*, p. 122.

<sup>763</sup> Dice su quinta estrofa: «Tú, mozo, sin tus alas de fortuna,/ sin tiempo para abrir las de tu sueño,/ barranco abajo te precipitaste./ Y ya no fue la mar, fue la montaña,/ la tierra firme y grávida quien rompe/ sus entrañas de roca para hincarte,/ bloque inverso, en su sólido regazo./ Y te abraza en bosque sin aruños/ y te patina de negrosos lisos/ y te moja de linfas surtidoras,/ fábula de ti mismo y tu caída» (Gerardo Diego, *Obras completas*, I, p. 782).

<sup>764</sup> Federico Schopf, «Lectura de *Altazor*», en Vicente Huidobro, *Obra poética*, *op. cit.*, p. 1498. *Altazor* se publicó en Madrid en 1931, aunque partes del libro constaban ya escritos —y eran conocidos— en 1918.

Cae sin vértigo  
A través de todos los espacios y todas las edades  
A través de todas las almas de todos los anhelos y todos los naufragios  
Cae y quema al pasar los astros y los mares  
(...)

Cae en infancia  
Cae en vejez  
Cae en lágrimas  
Cae en risas  
Cae en música sobre el universo  
Cae de tu cabeza a tus pies  
Cae de tus pies a tu cabeza  
Cae del mar a la fuente  
Cae al último abismo de silencio  
Como el barco que se hunde apagando sus luces

Todo se acabó...<sup>765</sup>

Más adelante, en este mismo canto, Huidobro realiza la identificación definitiva: «Eres tú el ángel caído/ La caída eterna sobre la muerte/ La caída sin fin de muerte en muerte...»<sup>766</sup>.

La caída como representación del vivir que concluye en la muerte, aunque equilibrada, según la ley creacionista, por el símil impertinente o anticlimático —que vincula el cadáver y los juegos de azar—, también está presente en Juan Larrea, que escribe en «Luna de alas en el corazón de la justicia»: «el peso muerto de un niño caerá rodando como un dado/ y los errores alojados en la cabeza que se desploma/ harán de prisa un yo...»<sup>767</sup>.

Luis Álvarez Piñer firma «La nieve cae sobre Europa», un poema muy próximo, en su fecha de composición y en su aproximación a la realidad de la época, a los suscritos por Basilio, premonitorios de las catástrofes bélicas que se iban a abatir sobre el continente en los años 30 y 40, como «Té-conferencia», «Sí, hay un ángel junto a tus senos cuando bailas...», «Hombre erguido» o

---

<sup>765</sup> Vicente Huidobro, *Obra poética, op. cit.*, pp. 737-738.

<sup>766</sup> *Ibid.*, p. 747.

<sup>767</sup> Juan Larrea, *Versión celeste, op. cit.*, p. 299; traducción de Gerardo Diego, que la incluyó en sus antologías de 1932 y 1934. Larrea lo había escrito en mayo de 1929.

«Europa ante el otoño», con la diferencia de que el de Piñer se inspira, probablemente, en sus experiencias personales durante la Guerra Civil y la sórdida posguerra de cárceles y marginación que hubo de sufrir. «La nieve cae sobre Europa», escribe el autor de *Suite alucinada*, y «las ciudades se invisten de arbitrario lunatismo»<sup>768</sup>. Luego «cae infinito» y Europa reza por que Dios dé fuerzas al protagonista del poema para disparar «al corazón del hermano»; «cae tanto infinito», que cubre por entero a los diminutos seres humanos. A continuación, el yo lírico prepara, dispara y descansa el arma, y sus actos se llenan de referencias a las profundidades, como si supusiesen una inmersión en lo oscuro, en lo infernal: sueña que el sol ahoga a las aves, «como si fuera un mar profundo»; el hermano herido «patina colina abajo»; y allí donde ha estado «queda una sima horrenda que la nieve no sabe tapar». En el último verso, la nieve sigue cayendo, con lo que se cierra el círculo simbólico abierto con el título de la composición<sup>769</sup>. La nieve y su caída, sin duda, remiten al mal: al crimen y a la sangre, al frío y a la guerra, a la soledad y al aplastamiento. No es este, sin embargo, el único poema de Piñer en el que recurre al motivo de la caída. En «La hora más oscura», insiste en su violencia, en la dolorosa adhesión al suelo y al subsuelo: «Caen los días dorados en el aire/ (...). Y contra el sueño golpean, duramente castigados// a ser sin tumba, a anclar eternamente...»<sup>770</sup>.

Dámaso Alonso también ha cultivado el motivo existencial de la caída en algunos de sus poemas más desgarrados, como «A Pizca», de *Hijos de la ira*, donde escribe

Lo que yo siento es  
un horror inicial de nebulosa;  
ese espanto al vacío  
(...)  
o esa verdosa angustia del cometa  
que (...)  
cae,  
pidiendo destrucción, ansiando choque.  
Ah, sí, que es más horrible  
infinito caer sin dar en nada,  
sin nada en que chocar. Oh viaje negro,  
oh poza del espanto:  
y, cayendo, caer y caer siempre<sup>771</sup>.

<sup>768</sup> Luis Álvarez Piñer, *Acontecer en vano y Siervo del horizonte*, op. cit., p. 220.

<sup>769</sup> Todas las citas, *ibid.*

<sup>770</sup> Luis Álvarez Piñer, *En resumen*, op. cit., p. 35.

<sup>771</sup> Dámaso Alonso, *Poesía y otros textos literarios*, op. cit., pp. 306-307. En otra composición del mismo poemario, «Dedicatoria final (las alas)», Dámaso da al motivo un sentido religioso: la fe en Dios rescata al hombre de su miseria; la

Asimismo, Manuel Álvarez Ortega abunda en el motivo de la caída como inmersión temporal en *Despedida en el Tiempo*: «Pero has caído, piedra o ave cegada por el Tiempo»<sup>772</sup>, escribe en el primer verso de la 16ª estrofa; y en el duodécimo: «Has caído. De ti solo queda el eco de tu edad,/ tu patria perseguida, un fuego subterráneo, un ruido/ como una sal caliente...»<sup>773</sup>.

En general, la poesía existencial española de posguerra cultivará con insistencia la figura del ángel caído, que contaba ya con algunos antecedentes ilustres en nuestras letras, como *Sobre los ángeles*, de Rafael Alberti. El tópico encarnaba a la perfección el estado de angustia que experimentaban quienes se sabían condenados a sobrevivir en un mundo hostil, regido por la decadencia y la muerte, y permitía dar cauce tanto a la nostalgia por la juventud perdida como al profundo malestar que causaba la tenebrosa sociedad resultante de la Guerra Civil. *Sombra del paraíso*, de Vicente Aleixandre, se constituye en uno de los poemarios fundamentales en el tratamiento de la imagen. En «Los poetas» leemos: «Ángeles desterrados/ de su celeste origen/ en la tierra dormían/ su paraíso excelso»<sup>774</sup>. Pero también Vicente Gaos habla del ángel caído y del «abatido Luzbel» en «Sima y Cima»<sup>775</sup>, un poema donde se concitan diversas manifestaciones de la elevación y la caída, como ya revela su título; Rafael Morales, de arcángeles derramados y derribados<sup>776</sup>; Eugenio de Nora, del «arcángel caído» y del «ángel desterrado»<sup>777</sup>; y Blas de Otero, de «ángel con grandes alas de cadena»<sup>778</sup>, entre otros<sup>779</sup>. Basilio prolonga esta tradición y este cultivo contemporáneo en «Testigo», donde habla de «un ángel dispuesto a caer/ por un don de lluvia o materia muerta».

---

esperanza lo dota de alas con las que evitar la caída: «Me he visto vacilante/ (...) cual si fuera a caer/ a través de planetas y luceros,/ desde la altura/ vertiginosa./ ...¡Voy a caer! Pero el Padre me ha dicho:/ “Vas a caerte,/ abre las alas”./ ¿Qué alas?/ Oh portento, bajo los hombros se me abrían/ dos alas,/ fuertes, inmensas, de inmortal blancura» (*ibid.*, p. 351).

<sup>772</sup> Manuel Álvarez Ortega, *Obra poética, op. cit.*, vol. I, p. 328.

<sup>773</sup> *Ibid.* La caída aparece en otros puntos del poemario: en el segundo versículo de la estrofa 2ª: «caías desde una horrible cima hasta el abismo...» (*ibid.*, p. 323); en el octavo de la 3ª: «un mar de sufrimiento caído en la red de los días...» (*ibid.*, p. 324); en los dos primeros de la 8ª: «da aventura/ de caer por el goce exterminada...» (*ibid.*, p. 325); y en el decimocuarto y decimoquinto de la 19ª: «esperando/ caer en tu alegría como agujas, trapos, dedales...» (*ibid.*, p. 330).

<sup>774</sup> Vicente Aleixandre, *Sombra del paraíso*, edición de Leopoldo de Luis, Madrid, Castalia, 1982, p. 127.

<sup>775</sup> El poema pertenece a su poemario *Arcángel de mi noche*, incluido en Vicente Gaos, *Obra poética completa*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1982, vol. I, p. 159.

<sup>776</sup> En «Primavera» y «Cielo en la tarde», respectivamente, de *El corazón y la tierra*, incluido en Rafael Morales, *Antología y pequeña historia de mis versos*, Madrid, Escelicer, 1958, pp. 86 y 99.

<sup>777</sup> En «A Beethoven», de *Cantos al destino*, incluido en Eugenio de Nora, *Poesía (1939-1964)*, León, Provincia, 1975, p. 98.

<sup>778</sup> En el soneto «Hombre», en Blas de Otero, *Ancia, op. cit.*, p. 36.

Ya hemos analizado, por su peso específico, el motivo de la hoja que cae en la poesía de Basilio. Pero su poesía abunda, como la de todos los poetas existenciales, en otras alusiones a la caída. Muchas han sido mencionadas al hilo de nuestros comentarios sobre los distintos aspectos de su obra. Otras tantas pueden citarse en el resto de su producción. «La caída del viento» aparece en «La víctima entre azucenas» [2]; la caída de la tarde —y el simultáneo y sinestésico balido de la sangre—, en «Viento de nobles lunas...»; y «sueños caídos a un vaso de agua», en «A un abeto», un poema evocativo, desiderativo y nostálgico: se dibuja aquí un vivo contraste, no solo entre lo material y lo inmaterial, como es costumbre en Basilio, sino entre la libertad y la constrictión, entre el vuelo de la mente y las fronteras infranqueables de la realidad. También encontramos en «Homenaje a Enrique Gil» [2] «palabras húmedas, caídas como naranjas/ que dejaron una estela de primer tren matinal/ o de árbol derribado por hormigas tiernas». Predomina aquí el sentido de tránsito: la caída de las palabras no supone un impacto, sino un rodar, un desplazarse, sugerido por la condición esférica de los frutos. Después vienen estelas y trenes aurales: caminos que conducen a un destino indeterminado. Por último, vuelve la caída, con un escorzo violento: el árbol derribado. Sin embargo, lo es por «hormigas tiernas»: animales que forman filas, que transitan, que dibujan bullentes senderos negros. Las oposiciones se acumulan: entre lo vegetal y lo animal, entre lo que persigue la altura y lo que se mantiene pegado a la tierra, entre lo grande y lo pequeño, entre lo individual y lo múltiple, entre la tala y la ternura. Las antítesis galvanizan el verso y lo dotan de una polémica viveza, como la que alimenta al espíritu del poeta. Y también lo vuelven carnal, colorista, palpable: rasgos que describen la pasión de vivir, enfrentada a la pasión de morir, a la creciente certeza del declive y la pérdida. La imagen del árbol derribado reaparece en el siguiente poema, «Elegía»: «sobre mi cabeza caen árboles tronchados»; en la primera estrofa ha hablado Basilio de «banderas abatidas». Sin embargo, en este poema no solo hallamos alusiones a la caída, sino también referencias al camino, que, por una parte, se eleva, y, por otra, hiende la tierra:

¿Por qué nuevos caminos vas  
acumulando noche, noche para siempre?  
¿En qué colinas toma rumbo a los cielos  
tu fluir de testigo delgado, actitud del alba?

---

<sup>779</sup> Para un estudio exhaustivo del motivo, me remito a «Motivos religiosos en la poesía existencial española de posguerra», tesis doctoral inédita de Miguel Ángel Martínez Perera, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2008, pp. 339-367, a la que se puede acceder en la página web de la universidad mencionada: <http://acceda.ulpgc.es/>.

La noche, alta y celeste, se acumula en los caminos, terrestres y horizontales. Paralelamente, desde las colinas se salta hacia el cielo, y el fluir del último versículo —otro verbo de movimiento, acuoso y superficial— se engarza con el amanecer. En la tercera estrofa, se refiere «tu paso del otro lado de las lícitas aves», donde se reúnen, de nuevo, los elementos terrestres —el paso— y aéreos —las aves—, enlazados por la noción de tránsito: un movimiento que aspira a alcanzar la otra realidad, ese otro mundo que se oculta tras la transparencia del aire, lo invisible detrás de las cosas, y cuya liquidez se sugiere por medio del landacismo: «del otro lado de las lícitas aves». En la estrofa siguiente, el poeta apostrofa a lo evocado: «háblame muy cerca del pie,/ muy cerca, sube lentamente en pudor de neblina/ hasta mi voz petrificada de emigrante celeste», y la idea de ascensión se dibuja ascensionalmente, desde el pie al que exhorta a acercarse —la geminación del sintagma adverbial «muy cerca» lo refuerza— hasta la voz, situada en el otro extremo del cuerpo. En medio, ese imperativo, «sube», refrenado por un adverbio en «-mente», que retrasa la acción del verbo, y la lentitud que inyectan el pudor, motivo de desdibujamiento y ocultación, y la neblina, deshilachada y empalidecedora. Finalmente, la voz del otro deviene la voz propia, y desde ella se da un último salto: al cielo. La sinestesia «voz petrificada» antecede a esa postrera noción de viaje: la del «emigrante celeste», la de quien encuentra en el firmamento —en su amplitud sin constricciones— su patria y su refugio. En la quinta estrofa, las «humaredas» del primer verso —cuya raíz, «hum», determina, intensificativamente, el adjetivo que califica al tercer elemento de la enumeración: «vanidades, humaredas, glorias humanas»— evocan de nuevo el ascenso, y «las vagonetas cargadas de recuerdos» revelan el peso de la memoria, a la vez que sugieren, otra vez, el concepto de camino; un camino cuya continuidad reproduce la aliteración de los grupos /er/ y /re/, y que remata el poema:

...recuerdos  
que pasan sobre tus moldes terrenos,  
sobre los senderos que hollaste  
y que conducen a ti.

En «Ad occidentem versus», la noción de caída es constante, aunque se conjuga dinámicamente con la de subida, en un movimiento emocional y antitético que reproduce la oscilación, esto es, el debate existencial que gobierna el espíritu del poeta. Una poliptoton, con el verbo «caer», atraviesa el poema, que se inicia así: «Veréis caer los soles de la mentira». La anáfora constituida en esta misma estrofa permite comprobar la identidad metafórica entre la caída de los astros y la muerte de los hombres: «veréis morir a los hombres lentamente», dice el tercer verso, en el que se repite el adverbio de modo que ha aparecido en el poema anterior —Basilio no solo no rehúye estos adverbios, sino que, por el contrario, los utiliza copiosamente— para producir, por su

extensión y su morosidad, un efecto retardatorio, casi paralizante. En el principio de la segunda estrofa, Basilio continúa la poliptoton mediante la geminación del verbo en presente: «También los hombres caen lejos, caen en la soledad»: la identidad entre caída y soledad, entre caída y muerte, es absoluta, y la afirmación de la decadencia del ser, inequívoca. Volverá a aparecer el verbo «caer», en infinitivo, como tercer integrante de la poliptoton, en la estrofa siguiente: «[la mirada] solicita un instante de oasis para caer herida», inmediatamente después de que el frío descienda. Antes, sin embargo, Basilio ha consignado una ascensión: la de la noche, que, con otra geminación, «sube y sube hasta las alturas de la sangre». Sin embargo, no es un ascenso placentero: lo que penetra en las abismales alturas del ser es la noche y su amargura: la oscuridad, enseña de la muerte.

En el poema advertimos también otros desplomes, que subrayan la sensación de hundimiento: el frío desciende, «el atardecer pliega su túnica» —una personificación entre sintagmas que describen fenómenos naturales, que refuerza, por su cercanía, la percepción de la retracción o caída—, los deseos se hunden y las nubes descienden a los valles. Resultan especialmente significativos estos dos últimos sintagmas: los deseos hundidos, enterrados en los sustratos más inaccesibles de la conciencia; y las nubes, símbolo de la errancia y la libertad, venidas a los confines del mundo, encajonadas entre las paredes de la tierra. Pero también es de destacar que esa túnica del atardecer sea de «carne fija, fija para siempre»: una fijeza, apuntalada por la geminación del adjetivo y la locución adverbial, que determina una imagen antitética, con la que Basilio busca la cohabitación de lo caedizo y lo inalterable, la reducción de lo eternamente inquieto a la quietud de lo eterno.

En «Té-conferencia», otra vez la poliptoton de «caer» contribuye a articular el poema. La noción de caída está ya presente al principio, aunque todavía no con este nombre, cuando Basilio pregunta a la «señora» a la que apostrofa dónde está la espiral contraria al tiempo «que declina en enigmas de seda prorrogable». Lo caído, no obstante, se enseñoorea de la tercera estrofa: la dama, escribe el poeta, ha vivido «la caída de Babilonia», una hipérbole no exenta de ironía —Babilonia fue destruida por haber dado a beber a todas las naciones «el vino irritante de su fornicación» (Apocalipsis, 18, 3)<sup>780</sup>; la ciudad simbolizaba, pues, la corrupción material y el apartamiento de la ley de Dios—; y Francia se describe «desinflada como un globo caído», a causa, también irónicamente, de ciertas políticas arancelarias que habían restringido el libre comercio. Más adelante, Francia aparecerá sometida a «una lluvia de ceniza que cae» sobre sus ciudades, donde «se sueña un imperio de dumping», esto es, fundado en una caída deliberada de los precios. En la quinta estrofa de «Té-conferencia», Basilio sigue apoyándose en la historia para urdir sus imágenes, y atribuye a la señora

---

<sup>780</sup> *Sagrada Biblia, op. cit.*, p. 1493.



haber contemplado la batalla de Zama «aquella tarde en que la vida era (...) una gota de sangre/ caída sobre la sien de cada soldado». Pero la caída subyace asimismo en otras imágenes del poema: en el impacto del granizo en las flores, de la segunda estrofa; en el hombre arrodillado, de la octava; en la fe que el ser humano ha de luchar por que no se hunda en la noche de Occidente, de la décima. Sin embargo, varias de ellas se entrelazan con la subida: la «seda prorrogable» de la estrofa inicial «brota de usted misma morigeradamente» —otro adverbio en «-mente» que ralentiza la acción del verbo—; el hombre arrodillado lo está «ante su imagen de humo»; y la fe que es menester preservar «renace como un junco». En la sexta estrofa, Basilio recurre de nuevo al orbe vegetal para suscitar la idea de elevación y, acto seguido, la de tala o abatimiento: un almendro «brota de sus ojos/ como una ligera llama,/ pero un segador debe mirar con su guadaña al porvenir»: el brote, fuego suave, reúne los mundos —la vegetación y el cuerpo— y funde las realidades, para enfrentarse, inmediatamente, a la caída representada por la siega, y, a su través, a la presencia de la muerte, cuya sinécdoque es la guadaña y cuyo territorio es el porvenir.

«Caída» se repite también en «O. G. S.», donde Basilio sostiene que la vida es

un poco de ceniza  
caída en la bandeja de los ojos,  
bellamente caída  
en esa ojiva sin ornato  
que es el azul del cielo.

La reiteración de la palabra —que ocupa, además, las relevantes posiciones inicial y final de verso— subraya su importancia. Y, aunque la identificación de la vida con la ceniza —grises e insignificantes ambas— parece transmitir el pesimismo del poeta, el juego de paradojas y antítesis que introduce en el pasaje sugiere la posibilidad de que aliente todavía alguna esperanza en esa realidad devastada. Así, la ceniza cae en lo alto: en el añil arco celeste. Subvirtiéndolo las previsiones lógicas, Basilio sitúa arriba, en lo más remoto, lo que debería yacer abajo, a nuestros pies, en la tierra que ha de acoger nuestro cadáver. Dota, así, a la imagen, no solo de la fuerza de lo inesperado —de lo vuelto al revés—, sino también de una extraña positividad, de un vuelo imposible.

En «Why not tonight» abundan los motivos de la caída, algunos de los cuales ya han sido analizados previamente: las murallas de Jericó, el derrumbamiento de la torre. A este desplome se añade el de las flores, causado por un terremoto interior del poeta, una imagen en la que se acumulan las paradojas: las flores se derrumban, como si fueran edificios o cosas de peso y aparato;

y el terremoto es «tierno», y se produce, no en el mundo, fruto de una sacudida tectónica, sino dentro de la conciencia, como resultado de un temblor espiritual. La búsqueda de la conciliación entre todos los elementos disgregados o fisurados por la realidad aparece aquí con nitidez. El conjunto se ve respunteado por sendas aliteraciones de /de/ y /ke/ —sumidas en un pasaje de predominio oclusivo—, siempre en posición inicial de palabra, y por la consonancia entre «derrumbe» y «pesadumbre». La segunda aliteración señalada se ve acentuada por la geminación de la locución interrogativa «por qué» —que se repetirá en la antepenúltima estrofa, donde constituirá, a su vez, una anáfora: «¿por qué, por qué esta noche?/ (...) ¿por qué no explota el universo...?»—, lo cual no solo subraya la incertidumbre del yo poético, sino que asemeja el fragmento a un balbuceo, con reminiscencias del «no sé qué que quedan balbuciendo» de San Juan de la Cruz<sup>781</sup>:

¿Por qué, por qué deseo ahora  
(...)  
un terremoto tierno dentro de mí  
que derrumbe las flores que me desbordan,  
las inútiles quejas, toda esta pesadumbre?

En el poema encontramos también que la vida es como una piedra echada a rodar al fondo del valle —el valle vuelve a significar la prisión, el muro infranqueable contra el que se estrella nuestra existencia—; que la realidad está presente como frutos «que descienden a nuestras bocas, y se pudren»: la caída se asocia explícitamente con la putrefacción, una corrupción total que se produce en nuestro interior; y que el mundo está habitado por cobardes, por hombres descreídos «que se sumergen y vuelan a la zaga de lo creado»: la inmersión es aquí metáfora del abandono y la sumisión, del mal, en última instancia, aunque también participe —porque vuela— de la constante fluctuación entre elevación y caída, símbolo del nudo existencial.

---

<sup>781</sup> En su *Cántico*, Juan de Yepes escribe: «Y todos quantos vagan/ de ti me van mil gracias refiriendo,/ y todos más me llagan/ y déxame muriendo/ un no sé qué que quedan bulbuziendo» (*Poesía, op. cit.*, p. 250), un endecasílabo que ha permitido a Dámaso Alonso escribir que «la aliteración en un verdadero poeta no es un artificio nunca, sino un fenómeno intuitivo, profundamente ligado a la entraña de la creación. A este tipo de hallazgos corresponde, sin duda, el verso “un no sé qué que quedan balbuciendo...”. En general, la sucesión inmediata de tres sílabas *que* resultaría molesta al oído. En este caso, tras la vaguedad de *un no sé qué*, esa repetición indica una duda, un entrecortado titubeo, que va a complementarse, a recibir su justificación con el gerundio *balbuciendo*, en el que cuaja la acción verbal» (*Poesía española, op. cit.*, p. 281).

La caída adopta múltiples revestimientos léxicos. Ya hemos visto ejemplos de tala o derrumbamiento. En «Prisa de primavera», «el leñador también pretende», además de los árboles, «que las virtudes se desplomen». En «Sí, hay un ángel junto a tus senos cuando bailas...», eso mismo ha escrito ya: «Cuántas virtudes tuyas se desploman/ por la encerada ladera del hotel...». En «Ese vivir huyendo» se repite el verbo, cuya rotundidad fónica lo habilita para reproducir el sentido violento de la caída, y el fracaso existencial que conlleva: las estaciones son un «tobogán donde las ilusiones se desploman».

«Desmoronar» es otro verbo utilizado a menudo por Basilio, como también hemos comprobado en sus imágenes de la torre caída. Lo encontramos en «Esa luz profanada», cuyo verso inicial reza: «Esa luz profanada que se desmorona...»; unos versos más abajo, el poeta habla de unos ojos irreales, «como profundidades venidas a menos». La imagen de la luz que se abate se reitera en «Viejo parque»: «Se desmoronan flancos de resplandor en lo oscuro», acompañada, a continuación, por una imagen de elevación, aunque sombría: «y reaparecen normas sepultadas». El mismo verbo vuelve a aparecer en el primer verso de «El triunfador muestra su vida desmoronada...», donde resulta palmario su sentido de fracaso vital, referido ahora a quienes cobran preeminencia en la vida social, y que puede referirse al propio Basilio, hecho a la desahogada estabilidad de la burguesía provinciana. En «Sin concebir el orden, sin perspectivas propias...» leemos: «todo el tiempo desmoronado/ nos golpea como parábolas errabundas». Lo que se abate es aquí el tiempo: un existir sin sentido, abocado a la permanente recurrencia de un pasado irrealizable y a la muerte. El dístico contiene varias apelaciones más a la violencia, además del participio mencionado, que transcriben la angustia existencial: el verbo principal —«golpea»— y la constitución sonora, salpicada de consonantes oclusivas y ese sintagma final, «parábolas errabundas», que conjuga el carácter esdrújulo del primer término y los ecos vibrantes y oscuros del segundo: no en vano el fonema /r/ se define como «vibrante» por su modo de articulación, y la /u/ es la vocal más cerrada. Esta imagen última, además, abunda en la idea de caída: toda parábola, tras elevarse, cae; y su paradójica unión con un término que transmite la noción de desplazamiento, como «errabundas», refuerza su impacto significativo. En la estrofa anterior de este mismo poema, encontramos sendas referencias a la elevación y la caída: «ellos construyen rascacielos apresuradamente» y luego se van «a apretujarse en un cubo volcado de teorías». «Ellos» alude aquí a la gente anónima, a la masa indiferenciada de personas que viven bajo las imposiciones de lo real y que responden a sus anodinos estímulos, no atendiendo a sus genuinos anhelos de felicidad, sino edificando construcciones, acumulando éxitos sociales y refugiándose entre abstracciones, en lugar de entre objetos reales, entre sentimientos vivificadores y carnales. «Yo sé de mi vergüenza de la vida de mi asco celular/ De la mentira abyecta

de todo cuanto edifican los hombres», ha escrito, en este mismo sentido, Vicente Huidobro en *Altazor*<sup>782</sup>. Hay que recordar que Basilio afirma también en «Habitantes de una naranja» que «construimos pirámides»; y en «Esa opacidad de noviembre...», II, que «todo se reduce a derribar y construir» y que «algo cae bajo la piqueta de la debilidad». Volviendo al desmoronamiento, interesa subrayar que Basilio lo aplica, en todos los casos analizados, a términos con los que no casa lógicamente, porque no se trata de entes sólidos, sino de luz, vida o tiempo. Se trata de otra de las habituales fusiones de voces materiales e inmateriales en su poesía.

«Descender» es otro sinónimo de caer. Lo encontramos en numerosos poemas: además de los ya citados, aparece en «En el viejo soliloquio de la desventura...», cuyo final retrata a un «pescador de esponjas/ descendido a lo más profundo del espejo», donde acaso haya un eco de la Alicia de Lewis Carroll, que accede a otros mundos a través de los espejos. En cualquier caso, la noción de abismamiento es doble: por la inmersión en el agua y por el descenso al espejo, semejantes por su superficie líquida y plateada, por los reflejos que procuran y, a la vez, por las profundidades invisibles a que abren camino: del mundo y sus accidentes, en el primer caso, y del yo y los suyos, quizá más procelosos todavía, en el segundo. El paralelismo se refuerza gracias a la aliteración del grupo /es/, especialmente visible en los términos que concluyen ambos versos, pero que integran asimismo otros del dístico: «pescador», «esponjas», «descendido», «espejo». He aquí otro ejemplo de la determinación fónica del vocabulario basiliano: la presencia del /es/ en «esponjas» le parece eufónica y le induce a reproducirlo en «espejo», con el que comparte, además de la sílaba inicial, el esqueleto sonoro: el hallazgo léxico y la brillantez de la imagen son tributarios de un previo hallazgo musical, que impone su ley asociativa. En «Ya no hay buenas razones...», no las hay para que los labios tibios de la amada descendan como vilanos.

El declive y el rodar son otras dos voces que Basilio emplea para transcribir su sensación de hundimiento vital. En «Extraño mundo caduco...», el mundo rueda «por el declive del tiempo»: todo se pierde, todo cae y se extingue. En «Esa opacidad de noviembre...», I, el paisaje es «dócil al declive», y la opacidad que da título al poema «desciende sobre el error». En «En el estado natural...», «la soledad vacía de los turistas apresurados/ (...) los contiene en los declives grises/ como una muerte compensada», y la pincelada urbana de esos turistas que trotan por las ciudades, acarreado la misma soledad con la que empezaron su viaje —están solos; se encaminan a la nada; tienen prisa, como los constructores de esos rascacielos que acabamos de mencionar: la prisa es otro símbolo del vacío que subyace en la actividad humana—, conduce a la invocación existencial de la

---

<sup>782</sup> Vicente Huidobro, *Obra poética, op. cit.*, p. 752.

caída, la grisura y la muerte. Y esta es otra muestra del eco que determinados sonidos generan en la poesía de Basilio: «contiene», escribe al principio del segundo verso; luego encontramos «como» y, más allá, «compensada». Parece como si el autor, llevado por la reverberación de un fonema o conjunto de fonemas, eligiera palabras que la continuasen, como si su selección léxica estuviera determinada por la música que ha iniciado y que desea mantener. Esta continuidad sonora se corresponde, en «En el estado natural...», con una continuidad morfológica y retórica, porque todo el poema, salvo el último verso, constituye una larga homeoptoton: una sucesión de verbos en presente de indicativo y tercera persona del singular. El verso final, en pretérito indefinido, marca una separación abrupta, un salto instantáneo y definitivo, entre ese presente que se ha desarrollado sinuosa y tediosamente, y un pasado añorado, que se resume en la voluntad, antaño existente, de «profanar la aurora», esto es, de vulnerar lo invulnerable, de acceder a la enormidad que suponía quebrantar las leyes de la naturaleza, de compartir la grandeza de un hecho inconcebible.

En «Careo en la soledad», leemos que la luz cosquillea «tantos torsos mortales que ruedan al vacío,/ tintineantes pulseras desasidas del tiempo/ nuestros ahogados días bajo las frondas». Las alusiones a la caída —y a lo profundo— se emboscan prácticamente en cada término: «mortales» remite a lo subterráneo, a la sepultura; rodar implica descender; «desasidas» connota separación y extravío; «ahogados» define algo precipitado al agua, sumergido; «bajo las frondas» supone ocultamiento y sumisión. La aliteración de /t/, que recorre los dos primeros versos, acompasa un concepto nítido: los cuerpos, la vida, se dirigen a la nada; rodar es decaer y morir. Los días, nuestro tiempo, son arena desgajada de la eternidad, eslabones extraviados de la cadena, que parecen aplastados por lo real. La caída ya había asomado, en este mismo poema, unos versos antes: «resbalado otoño/ que ya siempre se cierra sobre mí/ como una red divina»: el otoño se desliza y cae, y la red se abate sobre el ser, amparándose, una vez más, en una aliteración: «resbalado», «cierra», «sobre», «red». Y antes aún, ha dicho: «resbalaba la aurora/ para no lastimar la nieve de su pecho». En lo que queda de poema, no obstante, prevalece la noción de elevación, con la característica alternancia de contrarios basiliana: «se alza un poco de niebla del caramillo,/ un error de vellones blancos en el ocaso de los pararrayos» y «todas las golondrinas revoloteaban en torno». Resulta singularmente compleja la imagen del segundo verso, tras la alusión mitológica —y pastoril— al caramillo del primero. En sus dos hemistiquios —irregulares: corresponden a un eneasílabo y a un endecasílabo— se disponen los mismos elementos significativos, y en el mismo orden, que combinan la caída y la altura: el error y las nubes —los «vellones blancos»—, y el ocaso y los pararrayos. El peso de cada hemistiquio se subraya mediante las similitudines que los adensan —de *e-o* en el primero y *a-o* en el segundo—, pero ambos quedan sujetos entre sí, no solo por su

disposición sintáctica, sino también por el arco fónico que dibuja la aliteración de /r/, que conecta su principio y su final —«error», «pararrayos»—, y que se prolonga en el verso siguiente: «tierra excavada...». También cromáticamente se advierten recurrencias y contrastes: así, la blancura de la niebla y las nubes se estrella, al concluir el dístico, contra los fulgores ennegrecidos del anochecer.

«Desparramar», finalmente, aparece en «Todo lo que se expresa...», donde se menciona la solidaridad en que los bienaventurados «se desparraman como almas en pena/ perseguidas por perros sin *pedigree*». Tanto los bienaventurados como los perros sin pedigrí —un término que Basilio escribe todavía con su ortografía inglesa—, así como otros elementos de las imágenes desarrolladas en la estrofa en que se incluyen, se repiten en «Hay días de felicidad a la medida...», hasta el punto de que cabe considerar ambos pasajes como variantes de un mismo poema. En cualquier caso, los ecos bíblicos son evidentes: los bienaventurados son los protagonistas de las bienaventuranzas que Jesús proclama en el Sermón de la Montaña (Mateo, 5, 3-10) y las almas en pena, aquellas que sufren eternamente, en el mundo ultraterreno, sus errores y culpas. También lo es el contraste que se establece entre esas figuras espectrales, abatidas, y la violenta materialidad de cuanto les sucede: el desparramarse, como si fueran entidades físicas, la persecución, los perros. Una materialidad que exacerba la aliteración de /p/, dispuesta en grupos crecientes —/pe/, /per/— y arremolinada en el parómeon que enlaza ambos versos: «desparraman», «en pena/ perseguidas por perros sin *pedigree*».

También la inmersión o el hundimiento en la tierra, el agua o el fango reflejan la noción de caída. Abandonamos lo elevado y vertical para sumirnos en lo profundo y vernos rodeados por una materia espesa, impenetrable, que nos impide subir, salir, distinguir la luz. En «Días concretos, fijos...», el poeta no sabe en qué estanque se anega «de memorias confusas». En «Después de tanto invierno...», hay «ojos soterrados», aunque, en los primeros versos, se ha expuesto el movimiento contrario, esto es, que algo emerja del medio en el que ha estado confinado: «ánforas rotas,/ que surgen a la luz después de siglos de aburrimiento». En «Durante el verano...», «vanas inconsistencias (...)/ habitan mundos sumergidos» y, en la estrofa final, «quien mira a su interior sin abatimiento/ puede observar cómo decae puntualmente/ la nieve del infortunio». En «Han pasado eminencias con regalos prácticos...», Basilio considera preferible el silencio al ruido y el trajín, a la aventura en pos de otros anhelos, «hundidos en la repulsa de los poderosos». En la última estrofa de esta misma composición, en un pasaje de gran intensidad dramática, «el viento ululante de las estirpes del desvarío/ deja caer sus virutas de soledad»: lo conceptual —el desvarío y la soledad— vuelve a hacerse material —viento y virutas—, como tan a menudo sucede en Basilio, para que su tangibilidad nos golpee, y para que percibamos la cercanía de todo, la promiscua fecundación de

cuanto nos rodea, en un afán por suturar, por unir, por remediar la fractura irremediable en que consiste existir. Viento y caída reaparecen en «Toda tú eras de lino...», donde hay «encendidos carbones en el cristal del viento/ caídos en el lodo», ascuas que son los recuerdos de la amada fulgurando en el tiempo, pero sumidos en el silencio y la imposibilidad. En «Hay un mayo cualquiera...», Basilio se pregunta retóricamente: «Cuando se envejece agriamente,/ ¿qué importa el azul caído en el barro...?». La cromatosemia que en el poema anterior componían los carbones encendidos, rojos y negros, y el cristal transparente, se trueca ahora en azul, un color en el que, por su relación espacial con el cielo y el mar, se mezclan la altura y la profundidad, el océano superior y el océano inferior, y «una fuerza ascensional en el juego de sombra (...) y luz»<sup>783</sup>. La calidad de aquellos carbones en los que había cristalizado el recuerdo de la amada, es ahora ese añil encenagado, que apenas sobrevive a una senectud gris, exenta de alegría y de vigor, cuya insostenible duración se sugiere prolongando el verso por medio de la aliteración de /e/ y del adverbio en «-mente». Al final de «Hay un mayor cualquiera...», el orgullo «arroja por la borda/ todo el desánimo que ondea como una bandera»: la caída —una caída activa: un gesto de violencia— se entrelaza, una vez más, con lo elevado. En esta estrofa final del poema, lo alto adquiere connotaciones siniestras: el desánimo, cosificado, que ondeaba, es arrojado al mar como una lona inútil; y también lo son «todos los trofeos que la vida ha ido acumulando/ en ese desván que se identifica con la noche». El desván es la habitación más alta de la casa; tanto, que se adentra en el cielo nocturno que lo cubre, y que lo llena de sombras. Los triunfos de la existencia, amontonados en esa cumbre edificada por el hombre, no significan nada: por eso el poeta se desprende de ellos<sup>784</sup>.

La caída encarna asimismo en la lluvia, un símbolo subordinado al motivo principal. La lluvia no solo incorpora el sentido de algo que desciende —al provenir del cielo, está emparentada con la luz; en muchas mitologías, simboliza la venida de los poderes espirituales celestes sobre la tierra—, sino también un matiz de tristeza y melancolía, propio de los paisajes otoñales. «Un nadir de lluvias» encontramos en «La mano que pierde», una imagen en la que está implícita la caída, sugerida por el término «nadir». En «All the world will smile again», un sudor frío «cae sobre la humanidad como lluvia cándida», igual que la «lluvia de ceniza que cae sobre Francia». El alejandrino que cierra «Lenta es la primavera...» dice así: «y las lágrimas caen como una lluvia íntima», un verso en el que vuelve a plasmarse la correspondencia entre interioridad y exterioridad en la poesía basiliana: nuestro yo

---

<sup>783</sup> Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, op. cit., p. 136.

<sup>784</sup> No obstante, hay que tener en cuenta que, como revela Emiliano Fernández, en una primera versión manuscrita del poeta, que Basilio tachó por completo, el verso «en ese desván que se identifica con la noche», decía «que se identifica con el alba» («Notas a los poemas», en Basilio Fernández, *Antología. 1927-1987*, op. cit., p. 118).

contiene el cosmos, a la vez que se proyecta en él. En «Persevera en tus dalias, claro otoño...», «la fatiga es una lluvia lenta/ [que] cae correctamente/ sobre la carne fútil». Si antes las lágrimas, señal del dolor, se identificaban con la lluvia, ahora es la fatiga, otro indicio del esfuerzo y, probablemente, el sufrimiento que causa vivir. Los sentimientos son aquí, como en tantos otros puntos de la poesía de Basilio, hechos de la naturaleza, fenómenos del mundo. En «Nunca veremos la aurora del error», una «lluvia sin fe/ (...) cae sobre el diálogo trivial». Y resulta llamativa que esa lluvia descreída empape un diálogo banal entre el poeta y su amada, «improvisado en torno al desayuno», como especifica el endecasílabo siguiente: lo cósmico no impregna, en este caso, ningún recoveco de la conciencia, sino una escena doméstica. «Los degenerados morales...» acumula un buen número de referencias a la caída, acorde con esa degeneración denunciada por el poema desde su primer verso. Después de mencionar sus éxitos mercantiles, lo que les permite desplegar «el plumaje de la vanagloria», escribe Basilio que «un día se marchitan de pronto» y «entonces cae la lluvia sobre la ciudad gris», una imagen en la que resuenan los ecos apocalípticos de la destrucción de Sodoma y Gomorra (Génesis, 19, 24-26), como parece confirmar el hecho de que el poeta añade: «y Dios no se arrepiente». La ciudad es aquí el refugio de los perversos, la encarnación del mal, y la lluvia cobra un sentido purificador. «Son los oportunistas de la miseria donde todo decae», añade Basilio algunos versos más adelante, abundando en la noción de declive y maldad. Y lo concluye así: «Nadie los reconoce/ cuando pasan con sus almas enmohecidas/ bajando las escaleras de escalones interminables». Las resonancias infernales vuelven a hacerse presentes: esos sujetos malquistos han perdido ya aquellas vistosas plumas con las que pretendían distinguirse: ahora son irreconocibles; y han muerto: su alma, separada del cuerpo, se ha convertido en un objeto putrefacto, cubierto de orín. Su descenso al averno se plasma en la metáfora de esa escalera inacabable, que connota la infinitud de su castigo, y cuya prolongación sin fin —y la lentitud del paso de los condenados— intenta reproducirse mediante la aliteración de /a/ —«pasan», «almas», «bajando las escaleras»— y la derivación de «escaleras» y «escalones», que reitera su raíz y, por lo tanto, establece una recurrencia significativa. No obstante, ese *descensus ad inferos* no es repentino, sino que se ha iniciado antes: todo empieza, escribe Basilio, «por violetas abatidas en el claroscuro,/ hasta que los cubre un acorde de nubes bajas/ junto a recuerdos desconchados». De nuevo, todo cae: las violetas, derribadas; las nubes, que descienden; los recuerdos, que se desmigajan en el suelo; y todo hilvanado por el oscuro acento en /u/: «claroscuro», «cubre», «nubes», «junto». El desconchamiento de la memoria se erige en metáfora de la erosión que el tiempo introduce en lo vivido, en la conciencia del propio pasado y, en consecuencia, del propio yo; y la caída progresa hasta penetrar en el subsuelo y perderse en las profundidades de lo incognoscible. En «La brisa maldita», en fin, el poeta exclama: «Qué distinta tu caída soñolienta,/ (...) a las traidoras púas de tu lluvia». Caída y lluvia parecen contraponerse aquí,



aunque, en realidad, representan un solo ser, compuesto indisolublemente de suavidad y espasmo, adormecido y vibrante: un binomio unitario, emblema del hecho bifaz —creación y destrucción, amor y muerte— que es existir, y que se traduce en la poliptoton y la anáfora que el primer verso transcrito establece con el anterior «qué distinto el rumor de tu mensaje». La caída asociada al sueño aparece también en «En la memoria hay una espera...», donde revive en el recuerdo la amada, antes lejana, «caída de bruces en el sueño», esto es, en la inaccesibilidad y el olvido.

En la poesía de Basilio, tan dada a las antítesis y a las fusiones, a menudo se abrazan el ascenso y la caída. El poeta dispone una apretada urdimbre cinética, en la que la elevación y el desplome corresponden a sucesivos —o simultáneos— estados del alma, o a los polos antagónicos —pasado y presente, realidad y deseo— en los que se cifra su evolución. En «Cénit-nadir», cuyo título ya incorpora esta misma fluctuación de lo alto y lo bajo, de lo celeste y lo terrenal, leemos que

en el sube y baja de nuestros sueños  
vamos tejiendo (...) ese tapiz lívido,  
que puede llegar a ofrecernos una cerviz de héroes,  
una estatua, una defensa contra la oquedad  
abandonada por nuestra imagen que huye.

Del curso de los sueños, antes que de su derrota, puede desprenderse ese manto luctuoso —la lividez supone un tono violáceo y frío, lindante con la muerte— con el que nos revestimos de grandezas sustitutorias: el heroísmo y las estatuas, construcciones sociales y materiales, que ocultan el vacío dejado por la «imagen que huye»: la pérdida de nuestra sustancia verdadera, la fuga de lo que somos. Y adviértase la rima interna, tan percutiente, entre «tapiz» y «cerviz», complementada por la /i/ asimismo tónica de «lívido». Más adelante, en el mismo poema, Basilio afirma que

[el que] adivina el vaivén de la humanidad ciega  
puede cantar (...)  
la ternura de las antípodas que caen a lo oscuro  
(...)  
para resurgir mañana a la claridad.

El vaivén renueva el «sube y baja» del principio y anticipa el movimiento implícito en los antípodas —a donde solo accedemos viajando a lo diametralmente opuesto—, la caída y el resurgimiento: todo es oscilación, ida y vuelta, morir y renacer. Y en esta permanente sinusoide de

esperanzas y decepciones, resulta especialmente significativa la imagen de la caída en lo oscuro y la resurrección en la luz, que sintetiza la no menos duradera pugna entre la realidad y lo soñado.

Esta misma imagen se repite dos poemas después, en «Habitantes de una naranja», en el cual el poeta canta a los «árboles y hombres que emergen lo justo/ para divisar ese cielo que todas las noches rutila/ [y] vuelven a caer en el abismo silencioso». La imagen se ciñe al movimiento de emergencia y caída. Aunque no es un poema religioso, es muy posible que haya connotaciones creyentes en ese cielo rutilante, que luego Basilio llama «lo único eterno», y que constituye el único consuelo para el hombre, sumido en las silenciosas profundidades del mundo. La fusión extática con lo divino se plasma también en otra imagen de «Ese celado impulso», III, aunque de un dinamismo contrario al que acabamos de consignar. En este caso, el poeta se «hundía en ese extraño júbilo refulgente/ de arroyo que declina una curva de estío». No hay, pues, elevación, sino hundimiento, inmersión en la masa infinita e inapresable de Dios, río o mar plagado de claridades —«refulgente», «arroyo», «estío»—, en un paralelismo ya cultivado por los místicos<sup>785</sup>.

Los abismos aparecen asimismo en una de las muchas imágenes que trenzan el alzamiento y la caída en «Río sin cauce»:

Si subo al cadalso  
donde se guillotinan las alondras de ayer,  
si bajo a los abismos  
donde las raíces alientan...

Este descenso, tan órfico, a las profundidades de la naturaleza y el ser, siempre silenciosas, se reitera cuatro estrofas más tarde, cuando el poeta afirma que «en lo profundo/ hay solo silencio/ yacentes mármoles...». Paradójicamente, esos mármoles, dispuestos en el suelo, pesados y horizontales, son sostenidos por «trozos de memoria/ y frutos perpendicularmente suspendidos». Se recuerda lo muerto: la memoria lo mantiene en vilo. Los frutos de lo vivido —lo airoso de la vida, el

---

<sup>785</sup> Ramon Llull escribió: «El amor es un mar atribulado por olas y vientos, que carecen de puerto y de orillas./ Perece el amigo en el mar, y, en su peligro, perecen sus tormentas y nacen sus perfecciones» (*Libro de amigo y amado*, traducción de Eduardo Moga, Barcelona, DVD ediciones, 2006, p. 163).

deleite de la carne— los rescatan de su exangüe gravidez, de su pétreo mutismo. El entrelazado de la imagen es barroco: lo que cuelga, sostiene; lo perpendicular, aliterativo —«perpendicularmente suspendidos»—, eleva. Y, si en algún poema anterior hemos visto que alguien se sumergía y volaba, en «Río sin cauce» un ángel guía al poeta en un «subsuelo de inclinaciones quemadas». Lo aéreo se hinca en lo terrenal: lo que vuela fecunda la espesura que hollamos y que somos; o muere en ella.

La ascensión y la caída están también presentes en «La primavera se encapota en desvaídos grises...», cuyo dístico final dice: «Así la rosa sube en espiral/ y acaba por colgarse de la indiferencia». Ambas aparecen fusionadas, asimismo, en «Todo lo que se expresa...», donde se habla de una «estrella de carne» y de una «ascesis a gatas», sintagmas en los que lo más alto y lo más bajo aparecen trabados en una realidad imposible. Igualmente, en «Nada se induce de la realidad...», «la niebla sube a mis sienes/ (...) y a mi lado caen montones de ideas viejas». Finalmente, en «Mira cómo se entristece...», «de las iglesias sumergidas surgen siempre voces, gritos», hormigas, ecos, «pestañas entre charcos/, párpados golpeados por las plusvalías». Lo caído se yergue aquí, y afluyen, recobradas en la percepción y la memoria, las palabras pronunciadas en otro tiempo —tres elementos de la enumeración tienen que ver con lo sonoro— y los ojos contemplados, acaso de la amada, metonimia del rostro evocado: las pestañas, que sobreviven a los charcos de la realidad, y los párpados, enterrados por la actividad mercantil, y no sin violencia, como intenta reflejar la habitual aliteración de los fonemas oclusivos: «pestañas», «párpados», «golpeados por las plusvalías».

#### b) Orfeo y Eurídice:

La noción de caída se prolonga aún más en la poesía de Basilio Fernández: deviene adentramiento en el subsuelo, penetración en las profundidades, como si no bastara investigar en la pérdida visible, sino que hubiera, para reflejar toda la dimensión del conflicto humano, que prolongar esa agonía en los estratos inferiores de la conciencia, bucear en los infiernos del espíritu, cuyas llamas son lo que pudo ser y no fue: aquello a lo que se ha renunciado. Por eso conviene el calificativo de órfica a la poesía de Basilio, y también porque participa del rapto visionario y de la concepción demiúrgica del acto de nombrar. Hay que recordar que la poesía, según la tradición de Orfeo, supone la inmersión en las honduras del ser —y en sus inevitables pozos de angustia—, pero, al mismo tiempo, en la plenitud de la naturaleza, en el júbilo del cosmos, con el propósito de aprehender las raíces de la existencia y recuperar, con anhelo de eternidad, lo muerto, lo ido, lo pasado; de participar, en suma, en la exultante creación de la existencia y ser instrumento de rescate y salvación. La poesía es, pues, *incantatio*: música que indaga en los misterios de la vida y de la muerte; que se afana por alcanzar la

esencia de las cosas; que trasciende la realidad gracias al poder orgiástico de la palabra; que pugna por expresar lo inexpresable. En efecto, el poeta-Orfeo siente

la necesidad de plasmar toda la belleza que se deshace para siempre en el fluir del tiempo: el paraíso perdido, la amada muerta irremediablemente, el recuerdo de la infancia, la tierra natal destruida, los momentos efímeros de felicidad, un instante de armonía perfecta con el universo, un paisaje de belleza singular que nos transporta a otros tiempos, el sueño que nunca se hará realidad<sup>786</sup>.

Pero para comprender estos conceptos, quizá sea aconsejable recordar los elementos esenciales del mito de Orfeo. Orfeo, hijo del rey tracio Eagro y de la musa Calíope —protectora de la poesía épica—, fue, a su vez, monarca de Tracia, y, según los antiguos, el músico y poeta más famoso del mundo. Apolo le había regalado la lira, y las musas le habían enseñado a tocarla. Fue, asimismo, el inventor de la cítara. Con sus prodigiosas melodías amansaba a las fieras y hacía que los árboles y las rocas se inclinaran ante él; hasta dulcificaba el carácter de los hombres, lo que, a la vista de determinados comportamientos, se antoja una hazaña difícil de emular. Tras su viaje a la Cólquide con los argonautas, se casó con la dríade Eurídice, pero el mismo día de su boda su esposa se topó con el pastor Aristeo, que intentó raptarla. En su huida, Eurídice pisó una víbora y murió a causa de su mordedura. Orfeo, desesperado, decidió bajar a los infiernos para rescatarla: encantó con su lira a Caronte, a Cérbero, a los Tres Jueces e incluso a los dioses del submundo, y algunos poetas sostienen que llegó a detener por un momento la tortura de los condenados. Hades, impresionado, accedió a que se llevara a Eurídice, pero con la condición de que ella le siguiera y de que él no se volviese a mirarla hasta que hubieran alcanzado la luz del sol. Orfeo aceptó y guió a Eurídice, entre las sombras, con los acordes de su lira. Sin embargo, inquieto por que el dios le hubiese engañado o por que su mujer se hubiera extraviado, no pudo resistir la tentación de mirarla: se volvió, pues, y Eurídice desapareció para siempre<sup>787</sup>.

---

<sup>786</sup> Francisco Ruiz Soriano, «El orfismo en la poesía española moderna», introducción a VV. AA., *Poetas órficos*, Madrid, Huerga & Fierro, 2004, p. 14. Para los interesados en un examen minucioso del mito y sus repercusiones estéticas y filosóficas, recomiendo Alberto Bernabé y Francesc Casadesús (coords.), *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro*, Madrid, Akal, 2008.

<sup>787</sup> Para la descripción del mito sigo a Constantino Falcón Martínez, Emilio Fernández Galiano y Raquel López Melero, *Diccionario de mitología clásica, op. cit.*, vol. II, pp. 477-478, y a Robert Graves, *Los mitos griegos*, traducción de Luis Echávarri, revisada por Lucía Graves, Madrid, Alianza, 1985, vol. I, pp. 135-136.

Francisco Ruiz Soriano, amparándose en textos clásicos como *The Orphic Voice*, de Elizabeth Sewell (1960), y *Descent and Return. The Orphic Theme in Modern Literature*, de Walter Strauss (1971), señala tres mitemas —o ideas esenciales en el desarrollo de los motivos órficos— que aparecen en los poetas que participan de esta concepción de la poesía, y cuya enumeración nos ayudará a entender también la dimensión órfica de la obra de Basilio. El primero es la presentación del poeta-Orfeo como chamán y profeta visionario capaz de trascender la realidad y de establecer con su poder de encantamiento —una facultad casi medicinal: su *pharmakón* es la música, una esencia etérea y transparente que penetra en las cosas y establece vínculos desconocidos entre ellas— una concordancia armónica con la naturaleza, y entre edades y orbes distintos. El segundo motivo es el descenso a los infiernos: el mismo que realizó Orfeo al Hades para rescatar a su amada Eurídice. Esta *catábasis* constituye el camino iniciático que ha de recorrer todo poeta para encontrar el sentido de su existencia, y que con frecuencia se traduce en una caída en los infiernos íntimos, en los abismos de su propio ser torturado. El canto se convierte, pues, en elegía, en reflejo de la experiencia de la pérdida, en manifestación del dolor experimentado por la destrucción de la belleza y la fugacidad de todo<sup>788</sup>. El tercer motivo es el desmembramiento del héroe o la destrucción del poeta: el *sparagmós*, un tema que vincula a Orfeo con Dionisio —fue descuartizado por las Ménades, y su cabeza, arrojada al río Hebro, quedó flotando y siguió cantando hasta llegar a la isla de Lesbos— y que traduce la noción de que «los ideales despedazados (...) y la fragmentación de un mundo en ruinas quedan reconstruidos en la unidad que es el mismo poema»<sup>789</sup>.

El mito de Orfeo ha sido ampliamente cultivado en la literatura occidental. La antigüedad griega lo menciona a menudo: Diodoro Sículo, Píndaro, Pausanias, Apolodoro, Apolonio de Rodas, Hesíodo, Homero, Aristófanes y Eurípides, entre otros. También los romanos le dispensaron una atención preferente: Virgilio, en el libro cuarto de las *Geórgicas*; Ovidio, en el décimo y undécimo de *Las metamorfosis*; Séneca, en *Hércules loco* y *Hércules en el Eta*. Fue asimismo un motivo habitual en el Renacimiento —lo recrean la *Fábula de Orfeo*, de Angiolo Poliziano (1480), y el *Cuento de Orfeo*, de Robert Henderson (1508), y aparece en la égloga III de Garcilaso de la Vega, uno de los poetas, como ya sabemos, más admirados por Basilio<sup>790</sup>—, el Barroco —en el que hay que destacar, en

---

<sup>788</sup> Una interesante antología de obras de la literatura universal que recrean esta catábasis se contiene en VV. AA., *Libro del descenso a los infiernos*, edición de José Ovejero, sin lugar de edición, 451 editores, 2009.

<sup>789</sup> Francisco Ruiz Soriano, «El orfismo en la poesía española moderna», introducción a VV. AA., *Poetas órficos, op. cit.*, p. 17.

<sup>790</sup> Las estrofas 17 y 18 de esta égloga dicen así: «Estaba figurada la hermosa/ Eurídice, en el blanco pie mordida/ de la pequeña sierpe ponzoñosa,/ entre la hierba y flores escondida;/ descolorida estaba como rosa/ que ha sido fuera de sazón cogida,/ y el ánima, los ojos ya volviendo,/ de la hermosa carne despidiendo.// Figurado se vía extensamente/ el

España, *El marido más firme*, de Lope de Vega (1620), el ya mencionado *Orfeo*, de Juan de Jáuregui (1624), y *El divino Orfeo*, de Calderón de la Barca (1635 y 1663)— y el Romanticismo, hasta llegar a nuestros días, en que ha sido tratado por numerosos autores, sobre todo franceses: Nerval, Valéry, Apollinaire, Segalen, Supervielle, Cocteau, Blanchot, Sartre y Pierre Emmanuel, entre otros. También Rainer Maria Rilke, con sus *Sonetos a Orfeo*, constituye una referencia ineludible.

En la tradición en lengua española<sup>791</sup>, y en lo que interesa para este trabajo, hay que mencionar a Vicente Huidobro, en cuyo *Altazor* vibra la creencia de un mundo animado por la música, más aún, de un mundo *constituido* por la música, lo cual resulta coherente, no solo con la tradición órfica, sino también con el principio creacionista de que la poesía ha de surgir como las cosas, brotada de un hacer puro, de una ley seminal autónoma, sin relación con las previsions retóricas. «Me saludan las abejas las ratas», escribe el chileno en el canto I, «Los leones y las águilas/ Los astros los crepúsculos las albas/ Los ríos y las selvas me preguntan...»<sup>792</sup>, reflejando el infinito diálogo con la naturaleza suscitado por la música, el puente de palabras que tiende el yo al cosmos y que este le devuelve en forma de imágenes y sensaciones: de realidad. También mencionará «esta cítara plantada en mi cuerpo/ Música que hace pensar en el crecimiento de los árboles»<sup>793</sup>, invocando al estro de Orfeo, pero también la materialidad orgánica de la creación poética, y recordando sobremanera aquel «hacer un POEMA/ como la naturaleza hace un árbol», de *Horizon carré*. Por último, *Altazor* recupera la catábasis órfica, esto es, la voluntad de sumergirse en las honduras del yo para extraer la verdad, y habla de «un eterno viajar en los adentros de sí mismo/ Con (...) vergüenza de ángel estropeado»<sup>794</sup>, con lo que alude, al mismo tiempo, al mito de la caída angélica, del confinamiento en la condición humana.

Gerardo Diego, poeta y músico, discípulo de Huidobro y ampliamente impuesto en la literatura clásica española y grecolatina, es otro autor inspirado por el mito órfico. Cita al liróforo tracio en «Grey», de *Biografía incompleta*, cuando se refiere al «balido sin límites que es reino sin

---

osado marido, que bajaba/ al triste reino de la oscura gente/ y la mujer perdida recobraba;/ y cómo, después desto, él impaciente/ por mirarla de nuevo, la tornaba/ a perder otra vez, y del tirano/ se queja al monte solitario en vano» (Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas, op. cit.*, p. 198).

<sup>791</sup> Para el estudio específico de la presencia del mito órfico en nuestras letras sigue siendo fundamental *El mito de Orfeo en la literatura española*, de Pablo Cabañas (Madrid, Instituto Miguel de Cervantes de Filología Hispánica, CSIC, 1948), al que remito al lector interesado.

<sup>792</sup> Vicente Huidobro, *Obra poética, op. cit.*, p. 748.

<sup>793</sup> *Ibid.*, p. 755.

<sup>794</sup> *Ibid.*, p. 742.

Orfeo»<sup>795</sup>, y también en «A Ida Haendel», de *La luna en el desierto y otros poemas*, donde escribe: «por el cielo sube y sube/ tu estradivaria lira, igual que la de Orfeo»<sup>796</sup>. Pero el poeta santanderino no solo menciona al protagonista del mito, sino también sus hechos y transformaciones metafóricas, sobre todo en su obra creacionista: «mi flauta hace girar los árboles»<sup>797</sup>, escribe en el varias veces citado «Paraíso»; o bien «los pájaros aprenden mis endecasílabos/ y la lluvia afina su guitarra enmohecida»<sup>798</sup>, en «Alegoría», también de *Manual de espumas*; y hasta «la abubilla (...) muere de repente/ y de repente ilesa/ de la muerte y del trópico regresa»<sup>799</sup>, en «Idilio», de *Poemas adrede*. En los dos primeros casos, los versos aluden a la capacidad vivificadora de la música, que impregna el mundo y altera incluso las leyes de la naturaleza, dando voz y lenguaje a sus criaturas; el tercero contiene un eco del *descensos ad inferos* órfico, trasladado aquí a un pájaro que regresa de la muerte.

El empleo del mito órfico por parte de Basilio se enmarca en un recurso más amplio al concepto del mito y, en concreto, a los mitos de la antigüedad clásica. Como tantos otros motivos presentes en su poesía, podría observarse aquí una influencia de la poesía clásica española. Basilio menciona en dos poemas, «O. G. S.» y «Los poderosos centellean en su oro pálido...», la edad de oro, ese mito establecido en las *Metamorfosis* de Ovidio, las *Geórgicas* de Virgilio y los *Épodos* de Horacio, y cuyo elogio se había convertido en un tópico entre los autores del Renacimiento español —entre los que cabe destacar a Miguel de Cervantes, con su célebre discurso a los cabreros en el cap. XI de la primera parte del *Quijote*—, según el cual el presente constituye una edad de hierro que se contrapone a un pasado lleno de venturas y perfecciones, en el que la tierra brindaba espontáneamente sus frutos y los hombres eran dichosos; un mito coherente con la permanente oposición entre el hoy del poeta y su ayer de felicidad, inmarcesible pero inalcanzable. Por otra parte, Venus aparece citada en al menos seis poemas de Basilio: «Globo» —y su variante o borrador «Lunes»—, «A un abeto», «Nostalgia loans», «Alba» —donde también se alude al Fénix, el ave que renace de sus cenizas— y «Vivo fluir bajo reiteraciones...». Diana es la protagonista de «Clima nuevo», en el que también se menciona a Atalanta, y del poema homónimo. Dafne aparece en «Victoria» (1932) y, junto a Apolo, en «Dafne presa en laurel». En «Victoria» (1932) también se menciona a los centauros, seres con el torso y la cabeza humanos, y el cuerpo de caballo. Las sirenas —divinidades marinas, hijas del dios-río Aqueloo y de las musas, con cabeza y pecho de mujer, y el resto del cuerpo de ave— comparecen en «El soneto que fue a medias» y «La brisa maldita», donde

---

<sup>795</sup> Gerardo Diego, *Obras completas*, II, 861.

<sup>796</sup> *Ibid.*, I, p. 672.

<sup>797</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>798</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>799</sup> *Ibid.*, p. 374.

también lo hacen amazonas y ninfas, además de integrar la cita de Lope de Vega que encabeza «Sí, hay un ángel junto a tus senos cuando bailas...». Una musa asoma en «Poema a Carmen por dentro», y los titanes —divinidades ctónicas, hijos de Urano y la Tierra, enfrentados a Zeus y por ellos sepultados en el Tártaro— son metáfora de los poderosos en «Los poderosos centellean en su oro pálido...», donde no constituyen la única alusión a la mitología griega: esos titanes «encuentran su némesis», y némesis, que designa en castellano al enemigo por antonomasia, era la diosa de la venganza en la mitología griega: hija de la Noche, velaba por que se cumpliera la justicia de los dioses y por garantizar el orden cósmico.

El motivo del laberinto aparece en diversas ocasiones en la poesía de Basilio, y quizá contenga ecos del mito de Teseo y el Minotauro, según el cual Teseo, hijo de Egeo, rey de Atenas, se ofreció para liberar a su ciudad del oneroso tributo que debía pagar cada año a Minos, rey de Creta, consistente en la entrega de catorce jóvenes como pasto del Minotauro, un monstruo mitad hombre, mitad toro, que habitaba en el laberinto cretense. Teseo se enfrentó a él, lo mató a cuerpo gentil y escapó del laberinto gracias al ovillo de hilo que le había dado Ariadna, hija de Minos, enamorada del joven. El laberinto tiene, en cualquier caso, una significación múltiple: goza de la misma condición atrayente del abismo, que ya sabemos presente en la obra basiliana, pero también es un diagrama del cielo. Ambos, empero, aluden a la misma idea: la caída del espíritu y la necesidad de buscar el centro, para regresar a él. En Basilio, el laberinto representa, sin duda, la confusión de los días y el intento por huir de su maraña mortal; y la voluntad de recuperar ese centro perdido: el núcleo de la felicidad, situado en un pasado inaccesible. Sus menciones se concentran en el tramo final de su producción, cuando la esperanza se ha diluido definitivamente. «¿En qué lugar, en qué dedalo/ estás, ave renacida...?», pregunta retóricamente Basilio en «Extraño mundo caduco...». Y, en esa alusión al laberinto en el que está encerrado aquello que amamos, y que lo hace irrecuperable, se mezcla otra al ave renacida, al Ave Fénix, que renace de sus cenizas gracias al esfuerzo vivificador de la memoria. El laberinto es siempre un lugar de ofuscación y extravío: en él «dos prosélitos enajenan su libertad» («Todo lo que se expresa...») o los transeúntes «arrastran sus armaduras sin vértebras/ (...) como parías que intentan abrir puertas que no existen», con la perceptible traducción aliterativa de ese fragor («Bruscamente es notoria la tristeza de las calles mudas...»); y en «Esa opacidad de noviembre...», I, es «un largo adiós». También simboliza la turbulencia de la escritura, con sus probaturas expresivas: «laberintos de tinta azul negra/ a lo largo de un invierno experimental/ donde el amor se enfría sin razón aparente» («El triunfador muestra su vida desmoronada...»). En este mismo poema, Basilio ha hablado antes de «ideogramas chinos», y luego lo hará de «rasgos oscuros de tristeza semántica». La impenetrabilidad de los caracteres y el enredado deambular de los versos



suplen, en el invierno de la vida, al amor helado o extinto. No se posee lo deseado: por eso se canta, como ya dijera Machado, para reemplazar sus ecos o simular su presencia. El «sin razón aparente» que cierra los últimos versos transcritos se repite, epifóricamente, dos veces, la segunda de las cuales cierra el poema: «la primavera llega sin razón aparente» e «inclinados a la libertad sin razón aparente»: lo carente de sentido, o lo ininteligible, se posesiona del mundo, como reflejo de la perturbación interior del poeta. De una forma muy parecida hemos de interpretar el «sin ningún motivo» con el que cambia «la desesperación esencial del hombre» en «Durante el verano...».

Por último, el laberinto alude a un tiempo pasado en la vida del yo lírico, del que no se supo encontrar la salida: «nadie me tomó de la mano en el laberinto/ cuando me cegaron laminillas/ de un oro desdeñado», leemos en «Nadie me tomó de la mano en el laberinto...». Parece un brevísimo guiño autobiográfico, en el que el poeta lamenta la rendición a la tentación del bienestar económico y las comodidades materiales, sin que ninguna Ariadna lo rescatara de la pérdida íntima que en realidad suponían y lo condujese al territorio del amor y la entrega a lo amado; de la coherencia espiritual, en última instancia. La última estrofa del poema, abundando en este planto, dice:

A veces los ojos del perro  
nos hablan de caminos borrados por la esponja del humo.  
Son ecos de anales  
y confidencias oscuras,  
fragmentos de mensajes  
o sueños súbitos del trasmundo.

«Caminos borrados», «humo», «ecos», «fragmentos», «sueños», «trasmundo»: signos de fractura y destrucción. Esos caminos son los que el poeta debería haber recorrido, en lugar de los pasadizos de su dédalo dorado; los anales son los hechos de una vida quebrada, los pecios objetivos de algo sucedido y muerto; las «confidencias oscuras» coinciden con las «confidencias inmarcesibles» del poema inmediatamente anterior, «Después de tanto invierno...» (que preceden a unos «ojos soterrados», mientras que en este siguen a «los ojos del perro»), y aluden a sus secretos interiores, transparentados en su poesía; y los mensajes y sueños provienen de un mundo ya desaparecido, e irreparable: son los recuerdos, las resonancias o fogonazos de un pasado entrevisto, que afloran, de repente, en un ahora devastado, y cuyo carácter fragmentario se corresponde también con las «ánforas rotas» y las «trizas inefables» de «Después de tanto invierno...». El proceso se traduce fonéticamente en concisas aliteraciones, siempre tributarias —e inductoras— del sentido —«ojos»,

«perro», «borrados», «esponja»; «sueños súbitos»—, y el permanente hilván de la /u/ tónica, tenebrosa como el significado que pretende transmitir: «humo», «oscuros», «súbitos», «trasmundo».

También en «Mira cómo se entristece...», el laberinto alude a otro tiempo: una edad inicial incierta, en cuyos muros se intentaba abrir grietas, o en la que se «distorsionaba el brillo de la porcelana». Se duplica así la imagen: se buscan orificios, puntos de fuga, en lo sólido que nos rodea, representado por las paredes y la loza; una porcelana que, a su vez, sugiere un cierto estatus, un entorno acomodado.

Volviendo al mito órfico, Basilio cita a Orfeo en dos poemas. En primer lugar, en «Como la nube púrpura...»: «Orfeo canta la muerte de la noche», que ya ha sido objeto de análisis, y cuyos elementos específicamente órficos, el canto y la noche, se repiten en el verso inicial de «Victoria» (1933): «Yo soy solo quien canta sobre la noche». En segundo lugar, en «Te he buscado en el abismo de cualquier fracaso...»: «Igual que Orfeo, sin señas de identidad». En este poema, Basilio abunda en algunas de las imágenes y nociones empleadas en «Esa opacidad de noviembre...». Así, escribe:

Te he buscado en el abismo de cualquier fracaso,  
(...)

Es el ideograma mojado por el oprobio  
que no encuentra su dicha  
(...)  
y nos abandona en la página en blanco,  
como mensajes que todo lo remiten a la tumba.

El poema parece dirigirse, una vez más, a la amada, sumida en las profundidades de una vida infructuosa. En esas honduras escudriña el poeta, como Orfeo en los infiernos a los que descendió para rescatar a Eurídice. Y lo hace con esos ideogramas que simbolizan la tarea escrituraria con la que se sublima su ausencia, su imposibilidad, y que también aparecen en «El triunfador muestra su vida desmoronada...», como acabamos de ver. Son caracteres impregnados por la vergüenza de una existencia enajenada y mendaz, por un sentimiento que nunca desembocará en la felicidad. La página en blanco acoge ese impulso sustitutivo, acaso consolador, pero infecundo, plasmado en mensajes —otro término que ha utilizado en «Esa opacidad de noviembre...»— que solo aluden a la muerte: la de lo cantado y la de quien canta. En la estrofa siguiente, Basilio establece un paralelismo:

Igual que Orfeo, sin señales de identidad,  
reducido a fórmulas abstractas, asediado por furias  
de flores turbulentas en días vertiginosos  
o premoniciones salpicadas de hierro  
que lanzan sus venablos de hojas de números.

Emiliano Fernández ha señalado que Basilio se inspira, para la redacción de este pasaje, en el canto V de *Orfeo*, de Juan de Jáuregui, lo que «lleva al tema literario del desdoblamiento»<sup>800</sup>. En ese canto, las bacantes despreciadas por un Orfeo que solo ama a Eurídice, arremeten contra él —«de acometieron en tropel violento,/ formando al verle clamoroso espanto»<sup>801</sup>—, a solicitud de Lisis, una ninfa igualmente rechazada por el músico, y le arrojan sus instrumentos musicales. Sin embargo, estos se detienen en pleno vuelo para no herirle. Las bacantes, furiosas, redoblan sus ataques, lo matan con sus propias manos, despedazan su cuerpo y, finalmente, arrojan su cabeza al río Hebro. Es muy probable que Basilio tuviera en cuenta este pasaje, que reproduce fielmente la estructura de sus propios sentimientos: el yo sufre el acoso de la realidad, el desgaste del tiempo y la amenaza del olvido, pero no abandona a su amada, que sigue gobernando su pensamiento. Las imágenes que reúnen términos amables y violentos —«furias de flores turbulentas», «premoniciones salpicadas de hierro», «venablos de hojas»— califican esa lucha desgarrada como algo a medio camino entre el placer y la desesperanza. El tiempo pasa —«días vertiginosos»—, el yo pierde su sustancia y su personalidad —«sin señales de identidad,/ reducido a fórmulas abstractas»—, pero el combate, callado, interior, continúa. Y, al igual que las furias arrojaban a Orfeo sus cítaras, tímpanos y plectros, las premoniciones disparan contra el poeta los venablos del tiempo. Su ardor existencial se cifra en este conflicto interminable: el apego a algo que ya no puede revivir, y que determina el contrapunto, doloroso y placentero a la vez, de una vida secuestrada por el vacío, que camina sin pausa hacia la muerte. El poema, finalmente, concluye así:

Insomne, bellos ojos desde edredones de aire  
miran mis manos de arbusto  
que se pudren como viejos mitos  
de un trasmundo entreabierto  
a las azoteas de la luz  
donde los dioses nos vigilan.

---

<sup>800</sup> Emiliano Fernández, «Notas a los poemas», en Basilio Fernández, *Antología. 1927-1987*, *op. cit.*, p. 120, un desdoblamiento que se observa especialmente, según el estudioso, en el poema «Río sin cauce».

<sup>801</sup> Juan de Jáuregui, *Orfeo*, *op. cit.*, p. 71.

La lucha entre la hermosura e ingravidez del pasado y un presente transido de corrupción y muerte se plasma en estos versos. Los ojos aéreos de la amada, como una nueva Eurídice, emergen fugazmente de las profundidades donde yacen confinados y, expuestos a la claridad del recuerdo, vueltos a la vida por un instante, contemplan un cuerpo, terrenal, envejecido, que se agosta y cae. No solo ciertos grupos consonánticos, compuestos por fonemas vibrantes y oclusivos, respuntan de violencia la descripción, aumentando la tensión articulatoria y, por lo tanto, la vibración de lo dicho; también la aliteración de los fonemas nasales y de la /u/ tónica lo dota de una música oscura, salmodiante, que acompaña, simultáneamente, a esa emergencia y a ese declinar: «ínsomne», «edredones», «miran mis manos», «mitos», «trasmundo»; «arbusto», «pudren», «trasmundo», «luz».

Pero Basilio no solo menciona a Orfeo, sino también a Eurídice, en sendas ocasiones: en «Leñador marido» y en «Ese celado impulso», III. Igualmente, aunque no la cite por su nombre, Eurídice está presente en la alusión de «Canción cuarta»: «estuviste muerta, impura,/ y resucitaste». Basilio también cita a Prosérpina, una figura mitológica emparentada con el mito órfico, en el poema homónimo<sup>802</sup>. Interesantes son las frecuentes alusiones a la mirada al interior, al tránsito a otros mundos o al descenso a las profundidades, que reproducen lo esencial del mito: el abismamiento en la conciencia para desnudar el ser y para recobrar —esto es, para revivir— cuanto lo redime del dolor. En «Esa opacidad de noviembre...», I, «todo se anega en los baldíos interiores» y «nadie sospecha el trasfondo de la mente», dos afirmaciones que remiten a un espacio oculto, infecundo, pero activo, en el que es menester investigar para encontrar el fundamento último de las cosas; un espacio, no obstante, accesible al mundo, en el que se desarrollan acontecimientos: «unas palomas se desvanecen dentro de nosotros», leemos en «Bruscamente es notoria la tristeza de las calles mudas...». El poema comentado hace poco, «Te he buscado en el abismo de cualquier fracaso...», es muy revelador en este sentido, por cuanto la indagación en los adentros del ser se erige, ya desde el título, en el tema conductor. En su penúltima estrofa, leemos: «El que huye de mí, se obstina en

---

<sup>802</sup> Prosérpina es la versión romana de la Perséfone griega, hija de Zeus y Deméter, raptada por Hades y habitante, con este, de los infiernos. Aunque Deméter le pidió a Hades que devolviera a su hija al mundo de los vivos, Perséfone, por haber comido un grano de granada en el Infierno, no pudo regresar enteramente a la tierra y tuvo que repartir su vida entre el mundo terrenal y el subterráneo. Perséfone-Prosérpina es, pues, una mujer arrebatada, extraviada, como la amada del poeta, que solo parcialmente vuelve a la vida, gracias a su recuerdo. Comparte con ella esa naturaleza fronteriza entre lo vivo y lo muerto, esa condición de ser arrancado de la vida, pero en permanente lucha por regresar a la existencia. El tema literario de Perséfone-Prosérpina está estrechamente relacionado con el ciclo de las estaciones, muy cultivado por Basilio: la ninfa protagoniza el mito de la primavera, que cubre la tierra de flores para recibirla, mientras que las hojas amarillean para despedirla en otoño.

abrir la puerta/ tras la que se ocultan los motivos extraterrenos»; y, en la última, Basilio nos habla, por derivación, de «trasmundo entreabierto». Se trata de referencias disémicas, determinadas por el sentimiento religioso del poeta, pero alusivas también a cuanto no tiene que ver con su vida material, sino espiritual: a sus ansias, a sus recuerdos. El que huye del poeta es el poeta: su disociación describe su fractura; su yo fugitivo y deseante es el yo que abomina de su realidad. Y ese ser que aspira a otras visiones quiere franquear la puerta que conduce a lo sobrenatural: a lo que no está arraigado en el mundo perceptible, sino que flota en las simas del pasado, en los anhelos subterráneos. De hecho, abrir puertas o cerraduras (o mirar por estas), manejar llaves, atravesar umbrales, oír goznes que giran o bisagras que chirrían, son motivos frecuentes en Basilio, como reflejo de su ansia por acceder a otros espacios —por liberarse—, o como metáfora de su encierro vital, de la imposibilidad de escapar de una existencia sin sentido. En «Canción primera», por ejemplo, la nostalgia del pasado es una «melancólica llave», que da paso a un amor antiguo y un tiempo recordado y feliz. En «Extraño mundo caduco...», el cielo filtra penumbras invernales, con el rigor que se desprende de la similitud: «cerraduras, ranuras». En «A la orilla», el poeta, «prisionero en el sótano de la vida», implora a Eva que lo mire «por la ranura del olvido». Por su parte, las puertas suelen estar cerradas, pero, si se abren, no necesariamente conducen a la felicidad: así, «en «Sin concebir el orden, sin perspectivas propias...», «la zozobra existe para el que deja abiertas/ las puertas de la vanagloria». Por su parte, en «La brisa maldita», no hay puertas «que te lleven a sótanos de espanto,/ y te encierren, aliento del infierno». Y en «Ese celado impulso», I, las puertas responden con indiferencia a la llamada del poeta, simbolizando así su soledad y su silencio: «Llamo a herrumbrosas puertas/ y no hay un solo revuelo de palomas furtivas».

En «Río sin cauce» se reitera el motivo de las puertas que no liberan: «alguien me abre las puertas de la soledad/ y aceita los goznes/ que chirrían como quicios de antaño», una metáfora de paso que se suma a otras imágenes de tránsito y descenso, algunas nítidamente órficas, como «bajo a los abismos/ donde las raíces alientan». En la estrofa siguiente, leemos:

Hay momentos en que el adarve sur  
abre puertas secretas  
y nuestro pecho arde de arena,  
arena viva.

Todo el poema constituye una interrogación sobre el yo que recuerda, que es arrastrado por súbitas visiones o raptos, que accede a otros mundos, que se mantiene fiel a otros seres, frente al yo que, parapetado tras sus murallas, vaga por el presente, sin destino ni fulgor. Por eso cita Basilio el

adarve, el camino situado en lo alto de los muros, detrás de las almenas, que conduce a puertas secretas, las que dan paso a las otras realidades ocultas en su interior. Su pecho arde entonces, metáfora de su excitación y su incertidumbre —Basilio ensalzará estas llamas en la última estrofa del poema: «los hombres aguardan/ el instante radiante de arder/ como hombres que zarpan a la ventura»—, pero su combustible no es carnal, sino huidizo y mudo, sin sangre: arena, aunque viva. La personificación es, a la vez, una paradoja, con la que el poeta expresa la lucha por que aliente algo derruido, por que lo muerto regrese a la vida. Los recursos sintácticos y fónicos acentúan la fuerza de esa arena, de esa materia inerte y gris, que, no obstante, todavía inspira fuego: la anadiplosis de los dos últimos versos —«arena,/arena...»— y, sobre todo, las repeticiones sonoras, en forma de similicadencias —«adarve», «abre», «arde»; «puertas secretas», «arena»— y aliteraciones —«adarve», «arde», «arena,/ arena»—, que hilvanan los versos. No quedan aquí las alusiones a las profundidades: «en lo profundo/ hay solo silencio...», dice Basilio; y poco después: «te soy fiel, ángel que me guías/ en este subsuelo de inclinaciones quemadas».

Lo ígneo, en sus diversas formas, aparece asociado varias veces con la busca de otros mundos, o con la inmersión en los recovecos de la propia subjetividad, acaso porque el fuego se asocia con el infierno que radica en las profundidades. Escribe Basilio en «O. G. S.»: «incesantemente,/ los hombres persiguen otra realidad,/ el ardor de nuevos misterios...». Y en «Alto Torío», I: «la luz del pecho/va (...)/ hacia interiores soledades». En «Durante el verano...», se alude asimismo al «fuego interior», del que la vida se desdice. En esta composición, Basilio insiste en lo hondo, en lo sustraído a la vista, en lo escondido al ser, pero que determina su evolución o su estado, y a lo que hay que asomarse para llegar a comprender la existencia: «vanas inconsistencias (...)/ habitan mundos sumergidos», escribe en la penúltima estrofa; y da fin así al poema:

En el mes de julio  
quien mira a su interior sin abatimiento  
puede observar cómo decae puntualmente  
la nieve del infortunio,  
suplantada por la cal de la alucinación.

Se trata de mirar al interior, de descender, como Orfeo, al hades de la propia conciencia, para que la alucinación, esto es, el delirio y la irrealidad, la visión de otros lugares y acontecimientos, contruidos por el hombre, como la cal, mitigue la desdicha de ser. Ambos, alucinación e infortunio, son blancos, un color immaculado y frío; son cal y nieve, con las que se articulan en airosas metáforas

de complemento preposicional. La mirada que hay que dirigir a los adentros ha de ser consciente y sosegada, aunque conduzca a lo irracional. Como irracional es que en julio nieve.

#### 4. 4. 3 Otros motivos de significación existencial

##### 4. 4. 3. 1 El error

En la poesía de Basilio, el error no solo posee su significado común, sino que es metáfora de cuanto se aparta de su curso favorable, y alude a lo violento o caduco, a la mentira y lo inauténtico, al dolor y el mal. Es un motivo muy basiliano, aunque también lo utiliza con frecuencia Juan Larrea: «el error se guía por su volumen», escribe en «Verdad capital»<sup>803</sup>; «infatigables se encuentran por todas partes/ los miramientos que el error rinde a las maravillas», en «Sin límites»<sup>804</sup>; «viajero y tierra acaban por comprender su mutuo error», en «Dulce vecino»<sup>805</sup>; «los errores alojados en la cabeza que se desploma», en «Luna de alas en el corazón de la justicia»<sup>806</sup>; y en «Espinas cuando nieva (En el huerto de fray Luis)» compone estos versos tan cercanos a la cosmovisión de Basilio:

Tú que asumes luz y abismo al borde de esta carne  
que cae hasta mis pies como una viveza herida

Tú que en selvas de error andas perdida

Supón que en mi silencio vive una oscura rosa sin salida y sin lucha<sup>807</sup>

El apóstrofe a un «tú» indeterminado, la luz y la oscuridad, la finitud y desmoronamiento de la carne, metáfora del ser, la mezcla de existencia y herida, las «selvas de error», el extravío, el silencio, la rosa negra y los dos complementos preposicionales del final, introducidos por el privativo «sin», configuran un pasaje de intensa coloración existencial, que reúne prácticamente todos los tópicos fundamentales de Basilio, y que podría haber firmado él.

---

<sup>803</sup> Juan Larrea, *Versión celeste*, op. cit., p. 201; traducción de Luis Felipe Vivanco.

<sup>804</sup> *Ibid.*, p. 323; traducción de Luis Felipe Vivanco.

<sup>805</sup> *Ibid.*, p. 141. Este poema fue publicado en *Favorables París Poema*, n° 2, octubre de 1926, y se incluyó en *Oscuro dominio*, publicado en 1934. Por ambos motivos, bien pudo ser leído por Basilio en sus años de formación.

<sup>806</sup> *Ibid.*, p. 299; traducción de Gerardo Diego.

<sup>807</sup> *Ibid.*, p. 165. Escrito a finales de 1927, Larrea lo publicó en el número monográfico de *Carmen* (n° 3-4, de marzo de 1928) dedicado a fray Luis. Gerardo Diego ilustra con este poema su artículo «Actualidad poética de Fray Luis de León» (*Obras completas*, vol. VI, pp. 582-614 [1930]).

Pedro de Silva ha calificado la recurrencia del error en la poesía basileana de «obsesión irreductible» y de «lamentos desesperanzados»<sup>808</sup>, y la ha vinculado a la culpa y el arrepentimiento:

Hay una recurrencia mucho menos frecuentada. Más secreta. Parece surgir, cuando surge, como una secreción, un humor, un mal humor inevitable. Es secreta, pues, por intentadamente oculta, y por segregada. Hay un viejo error, que nunca termina de purgarse. De su familia, de palabras, son la culpa, y el arrepentimiento. Aparecerá, por primera vez, precisamente, en unos poemas titulados, sugiriendo que de una enfermedad se sale (¿física?, ¿espiritual?), *Cinco poemas para convalecientes*. Es 1929: *Guardaos del error en sus cabellos fríos*<sup>809</sup>.

Es cierto: el verso citado por De Silva pertenece a «Nube a su pesar», fechado el 5 de abril de 1929. Y los elementos constituyentes de la imagen —amada, error, cabellos, frialdad— reaparecen en «Canción tercera», que data del 6 de abril de 1940, donde leemos:

Ay, lumbres recelosas,  
cenizas de cima fría,  
cabellera de dolor sin sosiego  
de la brisa constreñida.  
No he venido por tu corazón,  
Inés,  
campo de error cerrado a la huida,  
otros te querrán amar  
con fuego incompatible a la fatiga...

Los sintagmas negativos, que reflejan impotencia o consunción, transcriben la imposibilidad de amar: luces que recelan, cenizas frías, dolor, brisa que no puede correr. El acusado perfil sonoro de «error» excita la propensión aliterativa de Basilio, que envuelve el término con otros que contienen el mismo fonema vibrante —«error cerrado», «querrán amar»—, y que incorpora al pasaje otra aliteración, de /θ/: «recelosas», «cenizas de cima», «corazón», «cerrado».

---

<sup>808</sup> Pedro de Silva, «Un territorio inexplorado», suplemento «Cultura», *La Nueva España*, n.º 174, 12 de junio, 1992, p. 42. De Silva lo volverá a publicar, con leves variaciones, en el suplemento «Dominical», *La Crónica 16 de León*, 21 de junio, 1992, p. IV. Cito siempre por el primer artículo indicado.

<sup>809</sup> *Ibid.*



El motivo del error es constante en la poesía de Basilio: los errores —los seres amados y perdidos— que asedian al poeta, en «Insomnio»; el error de la vida a la que nacemos, para luego desaparecer, en «Habitantes de una naranja»; el error —la brisa: la amada— que da vida y mata a la vez, en «La brisa maldita»; el error por cuyas afueras merodea el poeta, sin obtener respuesta, en «Ese celado impulso», I; el error de las nubes, en «Careo en la soledad»; el error de los esplendores mundanos, en «Toda tú eras de lino...», cuyo calificativo, «vanos», coincide con el que emplea en otra imagen del error: «su error, vano como el nácar de una uña,/ su confusión de alondra al margen de ese arroyo...», en «Té-conferencia»; el error sobre el que desciende la opacidad de noviembre, en el poema homónimo; el error en el que se estanca y corrompe el agua, en «Dulce presa...».

En la última parte de su producción, las referencias al error aumentan, incluidas en poemas descoyuntados, de ardor irracional, en el que el sentido se esparce en términos sin relación entre sí, pero que atesoran las claves espirituales del poeta. En «Ordenar el caos de los objetos usados...»,

Ni los cantos de cisne, ni la especulación inmobiliaria  
vuelven a sus daguerrotipos;  
la vida fluye o da vueltas en un desdén arrepentido  
desgastando el fondo con una lima pobre  
circundada de errores,  
de indefinidos rombos en las bocacalles,  
y ojos de parricidas  
que desestiman viejas emociones.  
*Plus ça change, plus c'est la même chose.*

La negatividad es absoluta: los primeros versos aluden a la imposibilidad de regresar al pasado. Los «cantos de cisne» designan lo que ya ha cumplido su ciclo vital y se encuentra a las puertas de la muerte, en tanto que «la especulación inmobiliaria» expresa un aspecto de la preocupación social de Basilio, que refleja el presente más inmediato, y que aparece aquí imbuido de la misma voluntad de ruptura que alimentaba la inclusión de sintagmas inverosímiles en los poemas creacionistas de los años veinte. Ni lo que ya ha sucedido, ni lo que ahora está sucediendo, puede volver a ser. Así cabe interpretar ese «vuelven a sus daguerrotipos», esto es, a su existencia anterior, cuya metáfora son esas placas metálicas en las que se fijaban las imágenes tomadas con la cámara oscura. La vida fluye como el río encaminado a la muerte que ya hemos analizado, pero también da vueltas, indiferente —aunque deplora, íntimamente, esa indiferencia—, en un remolino sin salida y sin fin. La falta de escapatoria alimenta la imagen contenida en el alejandrino siguiente: la lima que

desgasta el fondo de ese río recuerda a las que, en los relatos tradicionales, serraban los barrotes de la celda y permitían huir a los prisioneros. Pero es pobre y errónea, y no consigue su objetivo: el poeta se revela encerrado en una corriente o un torbellino —la vida—, lleno de culpa y desinterés, del que no puede escapar. A los errores se suman, en los últimos versos, otros elementos, dispuestos enumerativamente, que abundan en el sentido fúnebre del pasaje: los rombos, angulosos y helados, cuya caracterización —«indefinidos»— y ubicación —«en las bocacalles»— subraya su carácter lateral, laxo, sin proyección ni destino; «y los ojos de los parricidas/ que desestiman viejas emociones», donde se acumulan la muerte y el olvido, la destrucción y la renuncia, rasgos todos ellos que subyacen siempre en la poesía de Basilio. En el conjunto menudean los prefijos privativos —«desgastando», «indefinidos», «desestiman»— y múltiples aliteraciones, tensas unas, cacofónicas otras, que dan cuenta de la zozobra espiritual del poeta: de las vocales /a/ —«desgastando», «circundada» y «bocacalles», término en el que encuentra eco el «cantos» del principio— y /o/ —«fondo», «rombos», «ojos»—, y la inducida por el fonema axial de «errores», /r/: «arrepentido» «daguerrotipos», «rombos», «parricidas». El poema acaba con un epifonema en francés, *plus ça change, plus c'est la même chose*, cuyo origen y significado ya se han mencionado, y que insiste en la ausencia de escapatoria y la invencible irreversibilidad de todo.

«Nunca veremos la aurora del error» es un poema fuertemente abstracto, aunque haya anclajes concretos en la realidad cotidiana, como un «diálogo trivial/ improvisado en torno al desayuno». Abundan los elementos cronológicos, referidos al paso del tiempo: destino, amnesia, olvido, cansancio, fechas, presentimientos, el pasado, el mañana. El poeta parece referirse a alguien con quien convive y comparte la erosión, la decepción de vivir. Puede que sea la amada, protagonista de sus sentimientos, pero podría tratarse de otro personaje, o del propio poeta, desdoblado una vez más. En cualquier caso, el yo poemático recoge, en una nueva acumulación de términos negativos, sus penosas experiencias presentes, expresa sus dudas sobre la posibilidad de un futuro común, y concluye con una afirmación del pasado y una duda sobre el porvenir:

El pasado se equilibra en los ojos  
y nadie sabe si el mañana será un escalofrío,  
porque nunca veremos el error  
de la ambivalencia.

En «Caminando entre piedras desposeídas...», Basilio elabora un planto, un dolorido lamento por el paso del tiempo y el alejamiento del amor. Es un poema difícil, pero muy revelador: el poeta transita por el pasado —es decir, recuerda— para sentir, para recobrar a la amada, pero no

alcanza a hacerlo: la renuncia y el tiempo han diluido el amor. El desmayo con el que inicia la segunda estrofa transporta aquellas flores del amor, presas en el sufrimiento. Hay una reverberación imprevista de los antiguos sentimientos: «Verdaderamente el mar inesperado/ trae un eco a errores de lo real», donde la aliteración de /r/, con la que se entrelaza la de /e/, suena, otra vez, como el cascabeleo de una serpiente. El amor es, pues, un error de lo existente, que aflora de pronto, suscitado por un acento, por una visión, por un fogonazo de la naturaleza o la conciencia. Sin embargo, el silencio aprisiona al poeta y se proyecta en su futuro. Son muy importantes los versos siguientes: ese silencio «es un arma sólida que nadie ha elegido,/ aunque se haya vivido una doble vida/ que empieza a arder por los costados...». Parece hablar aquí la persona de Basilio Fernández, no el poeta. Y parece confesarnos, camuflado en la hermosa maraña de los versos, y mediante la figura etimológica, que, en efecto, ha elegido una doble vida —la pasional e interior, deudora de un amor inalcanzable, y la exterior o social, burguesa y anodina—, pero que arde por doquier, es insostenible íntimamente y se estremece, en encendida aliteración, de «besos calientes», recuerdos de aquella época que se agotan como si esa misma época, y la existencia toda, se acabaran. En la penúltima estrofa, se pregunta por el peregrino —que es él mismo, como revela que en la última estrofa hable ya de sí—, «siempre de rodillas ante el humo del sufrimiento», manoteando, como un ciego, envejecido y ojeroso, en la rutina y los enigmas de la vida, acaso plasmados en poemas, con cuyas alusiones y reflejos ha conseguido disimular la infelicidad que le ha causado «el cataclismo de los años/ y la clausura del paraíso». La idea del peregrinaje corresponde a la de un camino, un viaje lleno de fatigas, inspirado por la devoción a un dios, la amada, o llevado por una penitencia, con la que quiere redimirse de su abandono. En la última estrofa, Basilio afirma que de su ser —«de sus intersticios»: su cuerpo, agrietado, amenaza ruina— solo fluyen hormigas, símbolos de la muerte, que lo abandonan como un collar que se desgrana «en la niebla del arrepentimiento»: negrura, caída, turbiedad, compunción, rotura y muerte: signos de la condena de vivir.

Las últimas menciones del error se contienen en «Viejo parque» («deves petunias/ que quieren justificar los afanes de cometer errores») y «Junto a la azucena inoxidable», en cuyo verso inaugural leemos: «Siento la llamada fiel de los errores fundamentales...». Se trata de otro poema complejo, en el que se contraponen una primera mitad plagada de alusiones matemáticas, que transmiten, paradójicamente, sentimientos de laxitud y mentira, como si los límites de la existencia estuvieran desdibujados por un presente abrasivo, y una segunda en la que rebrota un pasado de pasión, y donde la vida se reconcilia consigo misma. Dicen las estrofas iniciales: «me acerco a las lindes de la inexactitud / (...) Se traiciona la esfera, se oxida la blancura/ por la tangente de las cosas indefinidas»; además, se tergiversan los recuerdos y los mosaicos carecen de precisiones. Las

referencias matemáticas, asociadas a la delimitación superficial y, por ende, a la separación física — «líndes», «esfera», «tangente», «mosaicos»—, conviven con lo inconcreto —la inexactitud, la indefinición—, con lo que no puede ser precisado en el espacio. Dice, en cambio, la estrofa final:

mi vida se reconcilia con la azucena inoxidable  
que brota de la plenitud deslumbrada  
(...)  
y devuelve nuestra pasión intacta  
entre viejos tabiques del apresuramiento indescriptible.  
Seres sin rostro acechan. Símbolos bien vistos  
de otras vidas intrusas que se evaporaron  
y que resurgen  
apenas se entreabren las lívidas bisagras.

El yo que nos habla al principio es un yo aturdido, inidentificable, rodeado de falsedades. Pero esa azucena inoxidable que da título al poema y que representa lo puro, lo inmortal, el amor que perdura todavía en el recuerdo, brota de una «plenitud deslumbrada» y le devuelve la vieja «pasión intacta»; le ofrece, así, la salvación, siquiera momentánea. Y ese pasado vuelto a la vida tiene una fuerza genésica: acarrea la reviviscencia de otros seres «que se evaporaron/ y que resurgen», en un torrente feliz de renacimientos. La presencia de esa vida renacida se acredita mediante la repetición del término, que compone, en su tercera aparición, una poliptoton nominal: «la identificación de la vida», «mi vida se reconcilia», «vidas intrusas». Otra reiteración, la derivación compuesta por «apresuramiento» y el adverbio que cierra el poema, «apresuradamente», subraya asimismo la urgencia de aquellos sentimientos, la pasión desbordada, la insistencia de la evocación.

Basilio emplea también el sinónimo «equivocación», u otros de su mismo campo semántico, como epítome del mal. Al igual que «error», este término predomina en la última fase de su producción. De hecho, salvo una fugaz alusión en «El soneto que fue a medias», escrito hacia 1928, sin sentido existencial alguno («tu banderín subasta y equivoca/ el gato limpio que al fluir te invoca...»), no vuelve a aparecer en su obra hasta «No es de esperar que traigas nuevas flores...», I, un poema sin datar, pero que pertenece al conjunto de los escritos hasta 1964, donde aparece asociado a un abril plagado de reminiscencias existenciales, como «miedo», «cólera» y «esterilidad». Basilio, en concreto, lo califica de «equivocado tedio que balbucea sus azules».

En «Blessing», también en un contexto de sufriente evocación amorosa, y también con voces objetivas o empíricas —«crisis», «estadísticas»—, se califica a la belleza de «equivocada»:

avezado al cansancio de quererte  
en plena crisis de la niebla que sube  
y levanta un mausoleo al amor.  
Belleza equivocada  
de mirar la lluvia  
mientras sueño con mis estadísticas  
y el tiempo me impulsa...

La niebla se levanta, llega el agotamiento, se construyen monumentos funerarios, cae la lluvia, recurrente y otoñal: el tiempo corre, pero los sueños subsisten y el amor, a pesar de todo, perdura como una presencia evanescente y silenciosa: «vanas sombras de juventud». La afirmación del poeta es rotunda, como tantas otras, figurativas, que salpican sus elaboradas asociaciones: «Avezado al cansancio de quererte». Singularmente, lluvia y error volverán a reunirse en «Viejo parque», donde este «a veces equivoca sus ocres/ bajo un ala de lluvia», una imagen en la que descuella el ápice aliterativo de /ok/ en el primer verso, y que establece un binomio con la que aparece cuatro versos después: «También equivoca mi destino/ en una voluble felicidad».

En «Durante el verano...», lo que se equivoca es «el barco ebrio», un evidente homenaje al célebre poema homónimo de Arthur Rimbaud, subrayado por la aliteración en los versos circundantes del fonema vibrante /r/, tanto simple como múltiple, que se agrupa en /re/ o /ar/: «mar», «muere», «relaja», «rocas», «raya», «para equivocarse el barco». También aquí el error es vecino del mar, como antes en «Caminando entre piedras desposeídas...», acaso identificando error y vida. Ahora el mar se muere, lentamente; en «Caminando...», lo acompañaba otro adverbio en «-mente», «verdaderamente»: ambos reproducen, con su parsimonia elocutiva, la extensión, casi la infinitud, de lo designado. Basilio remata esta imagen agónica con una aseveración no menos desolada: «También cambia sin ningún motivo/ la desesperación esencial del hombre». Un nuevo adverbio de modo ronda al error en «Sin concebir el orden, sin perspectivas propias...», donde asoman espantapájaros —los seres humanos— «vestidos equivocadamente/ y hablando entre ellos con palabras melifluas».

En «Mira cómo se entristece...», «se equivocan las flores», una personificación que precede a una enumeración en la que se amontonan las referencias ominosas: miembros tergiversados —como se tergiversan los recuerdos en «Junto a la azucena inoxidable»—, remiendos indecibles, mentiras,

tedio. La poliptoton nominal de «viejos rostros» y «piedras viejas», al principio y al final de la estrofa, enmarca en el tiempo —ajado, exhausto— y en la conciencia de su transcurso el despliegue desesperanzado del pasaje. Solo algunas criaturas híbridas —besos superficiales, «resina traslúcida», «ángeles tibios»— atemperan el fulgor fúnebre de los versos. «Viejos personajes» es la expresión que emplea el poeta, muy similar a las anteriores, en «Los remedos empalidecidos», para referirse a los seres vivos en el recuerdo y la lamentación, pero ausentes en la realidad: el tiempo los ha borrado, y la lluvia es agente de su desaparición, en un mundo de errores y dolor. En la «ausencia trasapelada» del último verso se advierte otra alusión a la actividad poética de Basilio, en la que ha consignado sus dudas existenciales y vuelto presentes a esos seres idos; una alusión que se repite en el título del poema, si entendemos que los poemas son sucedáneos del amor, débil suplantación del sentimiento:

Todo parece equivocado  
en una sucesión de ecos y lágrimas  
cuando evocamos el rostro furtivo de viejos personajes  
ya sin perfil en la lejanía de los siglos  
disfrazados de lluvia  
o de ausencia trasapelada entre incertidumbres.

En «Atrapado en el mundo de las habladurías...», un poema construido con imágenes ya utilizadas en «Los remedos empalidecidos», se emplea por última vez el término «equivocación», aunque el esquema del fragmento en el que aparece no difiere de muchos de sus poemas postreros. La amada es, así, la única superviviente del tiempo, el único rostro que ha subsistido a la desaparición de todas las imágenes, de todos los seres, y acompañado al poeta hasta su presente silencioso en un mundo insustancial, para cuya caracterización Basilio recurre a una metáfora sorprendente, de filiación creacionista, inspirada por el lenguaje de los negocios, bajo el cual pervive, nuevamente personificada, e inasequible a cualquier optimismo, una nada absoluta:

Tú sola vives sobre la repisa del tiempo,  
evadida de los retratos evaporados  
en un mundo donde circulan nuevos dogmas  
huyendo por equivocados umbrales  
de riesgos mal calculados, aunque fútiles .  
Por los alrededores del instinto,  
bajo la bóveda del silencio,  
aún alienta  
un vacío de inusitado desencanto.

Cabe resaltar, en el fragmento transcrito, las frecuentes metáforas de complemento preposicional, en las que a lo abstracto o inmaterial se le otorga una solidez arquitectónica —«la repisa del tiempo», «la bóveda del silencio»—, y las abundantes imágenes de traslación y cambio, que remedan la fluencia cronológica, el rodar constante de la existencia hasta un hoy apesadumbrado: «evadida», «evaporados», «circulan», «huyendo», «umbrales», «alrededores».

#### 4. 4. 3. 2 El hastío

El hastío, sin perjuicio del uso personal que le da Basilio, es un motivo consagrado por la tradición literaria occidental, desde el Romanticismo, en el que significaba el abandono del yo al légame de la conciencia y a las tinieblas de un destino ineludible, hasta el existencialismo contemporáneo, en el cual representa el sentimiento de dejación ante la deriva implacable hacia la muerte. En el tardorromanticismo, este hastío halla una formulación perdurable en el *spleen* de Charles Baudelaire, con el que subtitula sus *Pequeños poemas en prosa*, publicados íntegramente en 1869.

El hastío está presente en la obra de los poetas creacionistas. Huidobro alude a él en el canto I de *Altazor*, con un sentido cósmico, pero también individual: «Un hastío invade el hueco que va del alba al poniente/ Un bostezo color mundo y carne...»<sup>810</sup>. Es curioso que Larrea, en «Sima en funciones», reitere esta asociación entre lo universal y lo corporal, y lo sitúe muy cerca también del tópico barroco de la clepsidra: «Mi camino el universo blanquea como un hueso de hastío/ entre las arenas del reloj que me cose...»<sup>811</sup>. El «hueso de hastío» larreano, por lo demás, es una metáfora de complemento preposicional, como las que suele componer Basilio.

El hastío, en Basilio Fernández, se ramifica en otros motivos sinónimos, como el tedio<sup>812</sup> y el aburrimiento, y refleja siempre la desidia existencial, el convencimiento de que nada puede resucitar al ser, de que todo —y el yo, en primer lugar— se nutre de una oscuridad inerte, hecha de costumbre y vacío. Como es habitual en él, el motivo asoma ya en su obra de juventud, como un giro lúdico, pero no anclado todavía en el sentido profundo que adquirirá en su poesía posterior, signada por la angustia de vivir. En «Las plumas reclinadas» nos habla del «hastío de los cisnes», y en

---

<sup>810</sup> Vicente Huidobro, *Obra poética*, op. cit., p. 751.

<sup>811</sup> Juan Larrea, *Versión celeste*, op. cit., p. 203.

<sup>812</sup> Luis Álvarez Piñer habla de «un tedio óseo, inútil, yacente» en «Balada erótica» (*Acontecer en vano y Siervo del horizonte*, op. cit., 202).

«Emperatriz de los sures», del «azulejo del hastío». En «Cénit-nadir», el hastío se integra en un conjunto de binomios que reflejan la permanente antítesis de la existencia entre el amor y la muerte: en el río de la vida, «los cangilones del gozo y del hastío/ ruedan de norte a sur, de otoño a primavera». En «Testigo» también abundan las imágenes de movimiento, con túneles que conducen al otoño, «sandalias de otra distancia» y «un huésped [que se hastía]». En «Pasto de lo invisible», aparece por primera vez asociado con la penumbra, un referente que lo acompaña en numerosos poemas, y que refuerza su carácter inaprehensible y sombrío: «¿Todavía no veis/ esa penumbra de hastío/ que inunda las ciudades...?». En «No es de esperar que traigas nuevas flores...», I, afirma:

Todo es aroma que se queda atrás,  
vanos deseos en la red  
ajenos a lo que aún se besa  
en esta penumbra del hastío

cuyos elementos se repiten en «Careo en la soledad»: «tiempo que se queda atrás,/ deseos en la red,/ vida sin excepción donde triunfa el hastío». Por fin, en «Después de tanto invierno...», Basilio consigna «emblemas de penumbra sorprendidos en el hastío». En este poema aparecen también los otros dos términos en los que se despliega el símbolo: el tedio y el aburrimiento. Lo encabeza el aforismo 48 del tomo III del *Arte poética* de Boileau, publicada en 1674: «Lo verdadero puede a veces no ser verosímil». En la primera estrofa leemos: «Es el fondo de la trama lo que encubre las monedas del tedio» y «teorías, torsos, ánforas rotas/ (...) surgen a la luz después de siglos de aburrimiento». No es casual que Basilio vincule el hastío, en cualquiera de sus manifestaciones, con el dinero y los bienes materiales, como esos productos que los comerciantes de la antigüedad transportaban en vasijas por barco y que, naufragados por el embate de las tempestades o el ataque de los piratas, quedaban enterrados, en sus odres, en los lechos marinos. La presencia del hastío, así multiplicada, se apuntala con otras alusiones a la pasividad, lo roto y lo sepultado: la paciencia, lo inamovible, «la nostalgia de la ausencia», los aliterativos «residuos de rencor» y «miradas de monotonía», los esqueletos de lluvias, los harapos.

El hastío y lo vano aparecen asimismo asociados en varias piezas: acabamos de ver los «vanos deseos» de «No es de esperar que traigas nuevas flores...», I. En «En la memoria hay una espera...», Basilio menciona de nuevo su «vano hastío». En «¿Qué estela, qué nivel...?» leemos: «vano es ya el pasado del hastío», pero lo hacemos después de un dístico que ha desmentido la aparente laxitud del verso: «Y terror, terror,/ la vida nos arrolla polémicamente...», en el cual se manifiesta con nitidez el sobrecogimiento del poeta y su rendición a una vida que nos ha declarado



la guerra, resaltados, como es habitual, por la concisión y el aislamiento del primer verso, por la geminación del término axial y por la trepidante aliteración de /r/, que sugiere el fragor del combate: «terror, terror», «arrolla». En «En la memoria hay una espera...», Basilio menciona de nuevo su «vano hastío». En «Nunca veremos la aurora del error», escribe: «quisiera rodearte de humo,/ de presentimientos de hastío y de furtivos desdenes,/ pero es inútil asirse a la vanagloria», un pasaje en el que menudean las voces que transmiten fugacidad e inconsistencia: «humo», «furtivos desdenes», «es inútil». Hastío y vanagloria forman pareja otra vez en «Sin concebir el orden, sin perspectivas propias...», donde se formulan augurios y se remata el poema con rotundidad sapiencial:

Pronto llegará el turno del que es fiel a sí mismo  
y se hastía cansado de adherencias.  
La zozobra existe para el que deja abiertas  
las puertas de la vanagloria.

Cabe interpretar aquí que el que es fiel a sí mismo no puede ser otro que quien alberga en su interior, inmune a la destrucción que proviene del exterior, el núcleo de lo amado, la imagen indesmayable del recuerdo, la llama de lo puro y esencial. A ese yo, no obstante, le crecen abscesos y costras, producidas por el mundo ajeno a su intimidad, que lo lastran y agotan. Según el dístico final, el vanidoso, es decir, el que se complace con sus logros en el mundo y sus falsos laureles, desatento a las verdaderas voces de la conciencia, solo puede experimentar confusión.

Finalmente, en «El 28 de julio de un año sin gloria...», reaparecen estos tres elementos: las puertas, el hastío y, algo más alejada, la vanagloria. El yo lírico desatranca, en la segunda estrofa, «puertas cerradas al hastío de los transportes», y, en la sexta, denuncia «la vanagloria de la luz».

El hastío comparece también en «Ese celado impulso», III: se repite el principio de su tercera y última parte: «Y después el hastío,/ el tiempo, la reflexión del hastío...». Entre ambas menciones, central, aparece el tiempo: el hastío lo envuelve, o es segregado por él. En «He aquí el retorno de lo inasequible...», el hastío se ve rodeado por otros elementos que le transfieren sus connotaciones cinéticas, de paso o continuación, y a los que él, a su vez, impregna de grisura. En esta anafórica enumeración, los elementos que lo envuelven son intensamente materiales, metálicos o pétreos, y comunican también al hastío su naturaleza impenetrable y fatal: «Por las esquinas, por el hastío,/ por los eslabones, por los peldaños/ en el oprobio de las jerarquías...». Lo inasequible, que ha inaugurado y da título al poema, y que es el pasado, siempre inalcanzable, se extiende oleosamente por todas partes: por la ciudad que lo circunda, por el tedio en el que vive, por los eslabones de las

cadena que lo atan a las cosas, por los escalones de la casa en la que mora, por los órdenes establecidos: por lo aceptado, por lo común. El hastío, en fin, «va almacenando rumores empalidecidos» en el poema así titulado, el último de *Raudos contornos donde el silencio persevera*, y resulta curioso comprobar cómo, hasta el final de sus días, Basilio siguió utilizando el vocabulario propio del negocio que había constituido su medio de vida para designar sus tribulaciones existenciales. Ahora lo hace para articular una clásica metáfora materializadora: el hastío almacena rumores.

El tedio está presente en «No es de esperar que traigas nuevas flores...», I, y, reveladoramente, en «Hay un mayo cualquiera...», donde se enmarca en una de las habituales manifestaciones nihilistas de Basilio: «Todo en la vida es humo,/ belleza ahumada,/ clara hendidura donde tedio y niebla se funden». A la devastadora afirmación inicial, que subraya la insignificancia y evanescencia de las cosas, siguen versos antitéticos, que, sin dejar de sostener ese pesimismo radical, introducen matices que lo impugnan o desmienten. Así, la «belleza ahumada», en la que, a la derivación de «humo», que insiste en la nada de una vida reducida a cenizas, se contraponen un sustantivo platónico y solar, «belleza». Lo mismo sucede en el verso siguiente con la «hendidura» — símbolo de fractura, principio de los abismos, y, por lo tanto, tenebrosa—, a la que se califica como «clara»; y, a continuación, se emparejan —y se funden— un término abstracto, «tedio», y otro material, «niebla». Esta red de opuestos, sutilmente abrazados, refleja, de nuevo, la pugna íntima del poeta: su consideración ambivalente de la vida, percedera y hermosa, inaprehensible y densa.

Que la vida es tediosa queda claro es el epígrafe que precede a «Sobre la insidia cómodamente extrema...»: *Life is as tedious as a twice-told tale*, una cita tomada de *El rey Juan*, de William Shakespeare, acto III, escena IV, y cuyo significado es «la vida es tediosa como un cuento vuelto a contar»<sup>813</sup>. Resulta significativo que la frase original contenga una de las aliteraciones, de /t/, tan caras a Basilio, que se ha intentado preservar en su traducción. En el poema del español, la cita no solo acredita la concepción del ser como algo monótono e inane, sino que subraya el principio del eterno retorno: lo sucedido regresa permanentemente, sin que ello suponga renacimiento alguno, sino solo un ácido respingo, compuesto por recuerdos y ansias muertas: «sobrenadamos viejas melancolías», las nostalgias «viven sus contradicciones», el mar «está habitado por fantasmas ilustres»; y «de pronto revuelan esqueletos/ acurrucados entre cartas de amor/ y lienzo de un blanco calcinado». Sobre un fondo de blancura luctuosa —«esqueletos», «lienzo», «blanco

---

<sup>813</sup> William Shakespeare, *The Life and Death of King John*, vol. 19, edición de Horace Howard Furness, Philadelphia & London, J. B. Lippincott Company, 1919, p. 271. El verso citado prosigue así: *vexing the dull ear of a drowsy man*, esto es, «que ultraja el oído confuso de un hombre aturdido» (la traducción es mía).

calcinado»—, acendrado por esos esqueletos villonianos que se agitan en el cielo, como mensajeros de algo extinto que vuelve a la vida, las similitudes y crepitantes aliteraciones que recorren estos últimos versos subrayan el crujido espiritual que supone la repentina comparecencia de la amada, gracias a la relectura de algunas viejas misivas: de /r/: «revuelan», «acurrucados», «cartas», «amor»; de /k/: «acurrucados», «cartas», «blanco», «calcinado»; y de /θ/: «dienzos», «calcinado».

Ya hemos citado el aburrimiento como otra modalidad del hastío en la poesía basiliana. En varios poemas aparece enclavado en el ser y define su sustancia: en «Este vivir huyendo», constituye una «experiencia inútil», como la memoria, como lo desconocido; y en «El 28 de julio de un año sin gloria...», el poeta habla de «los que comparten su miseria en el aburrimiento»: tratándose de un poema tan autobiográfico, parece ineludible pensar que el autor se considera incluido en esa doliente cofradía. El aburrimiento es tenaz: «nadie sabe dispersarlo», afirma en «Lenta es la primavera...»; una tenacidad que vuelve a predicarse en «Hay días de felicidad a la medida...»: los bienaventurados «van a la guerra fría (...)/ de las historias aburridas,/ de formas cansadas que nunca desfallecen».

Por último, hay otros dos motivos relacionados con el tópico del hastío en la poesía de Basilio: la ociosidad y la indiferencia. Ambos comparten con este un núcleo de laxitud y abandono, de agotamiento existencial, que mantienen al poeta apartado de la vida y sus turbulencias. Un hilván de inactividad y desinterés une a todos estos motivos, como metáfora del desangramiento espiritual del poeta. El espíritu comercial en el que se educó podría haber ayudado a configurar este tópico, que acumula las connotaciones negativas que tiene para la cultura burguesa, basada en los valores del esfuerzo y la ocupación provechosa, y que aborrece la diletancia o la pasividad. También aparece en un poema de Juan Larrea, otro poeta nacido en el seno de una familia conservadora y fabril. Se trata de «En la niebla», donde asoman, como en muchas composiciones de Basilio, conceptos y personajes reveladores de un estatus, de un cierto orden social: raza, domicilio, gendarmes, el porvenir de Europa, Occidente y «diplomáticos/ que subordinan las flores a las secretas inclinaciones de nuestra piel/ guardando un equilibrio exento de ociosidad»<sup>814</sup>.

En los primeros poemas de Basilio, la ociosidad aparece relacionada con la mujer y con su más primitiva sensualidad: «vírgenes descalzas como la ociosidad», en «Una tarde de Italia»; y «la ociosidad de unos ojos negros», en «A un abeto». En «Hombre erguido», la ociosidad sigue presentando perfiles favorables, aunque desvinculados ya de la figura femenina o de cuanto pueda

---

<sup>814</sup> Juan Larrea, *Versión celeste*, *op. cit.*, p. 93. El poema se publicó en *Carmen*, nº 6-7, de junio de 1928, y en las dos antologías de poesía española de Gerardo Diego.

recordarla: «dejadme esta lealtad de leño, esta ociosidad/ desgajada de mi mente entre las espigas...». En «Nostalgia loans», en cambio, el adjetivo «ocioso» aparece aplicado a un sustantivo que lo recibe con menos naturalidad: «corderos ociosos» (que sigue a un más subversivo todavía «tiernos lobos»). El entorno textil en el que aflora el sintagma encuentra una prolongación en «En otoño», donde «el destino/ parece tejido con la lana de nuestra ociosidad». La metáfora de complemento preposicional vuelve a reunir un elemento material y otro abstracto, y los proyecta en un pasaje devastado, carente de amor. Algo parecido sucede en «Hay días de felicidad a la medida...», donde «trepa la hiedra del ocio resignado»: el ocio se convierte en planta, una planta asociada a las ruinas y la muerte.

La relación entre la ociosidad y el trabajo se acentúa en el último tercio de la producción de Basilio. En «Todo lo que se expresa...», ese vínculo resulta evidente, aunque el pasaje en que se inserta sea de una notable dureza irracional: «entidades nuevas», escribe Basilio,

nos obsequian con imposibles escaramuzas  
de granizo torturado por la actividad mercantil  
del que negocia  
solamente en júbilo de rosas sin horóscopo  
y lanza sus mensajes extrañados  
hacia un bovarysismo de parientes pobres,  
de objetos desdeñados en el oleaje del ocio.

Se dibuja aquí una sutil y a la vez violenta contraposición de actitudes: hay acción, acarreo, trabajo —regalos, escaramuzas, tortura, granizo que cae, comercio, negociación, júbilo, emisión de mensajes, oleaje—, pero también rosas intemporales —o de futuro desconocido— y, en los versos finales, parientes pobres, desdén y holganza. Parecen, pues, dos espacios existenciales: de afirmación y negación, solar y lunar, operante e inoperante. Pero el primero tampoco es necesariamente positivo: en una sucesión de personificaciones, las escaramuzas son «imposibles», el granizo es torturado y los mensajes, sorprendidos o desterrados. Subrayan esta naturaleza atormentada las esforzadas aliteraciones de /θ/ —«escaramuzas», «granizo», «negocia», «lanza», «hacia»— y /χ/ —«júbilo», «mensajes», «objetos», «oleaje»—, y el choque rítmico que supone la contraposición de los pares agudos y esdrújulos del segundo y cuarto versos: «actividad mercantil» y «júbilo-horóscopo». Por su parte, en el dístico final, predominan el par vocálico *e-o*, intermedio, clarooscuro, y los igualmente poco vivaces fonemas oclusivos: «hacia un bovarysismo de parientes pobres,/ de objetos desdeñados en el oleaje del ocio». Se configura, con todo ello, un conjunto naufragado, de labores frenéticas pero inútiles, de mares en los que flotan pecios sin sentido. Resulta muy llamativa la

presencia de ese «bovarysmo» en el penúltimo verso, una obvia alusión a Emma Bovary, la protagonista de *Madame Bovary*, la novela capital de Gustave Flaubert, que designa un estado de insatisfacción novelesca, o, en términos psicoanalíticos, una alteración del sentido de lo real, que hace que una persona se considere otra —y mejor— de la que realmente es. Teniendo en cuenta la disociación latente entre el Basilio comerciante, visible y socialmente reputado, y el Basilio poeta, invisible e íntimo, esta mención no puede ser casual<sup>815</sup>. Por fin, en los siguientes versos del poema, se refuerza la noción del ocio con la de su cuasisinónimo pereza: lo vivido y lo inventado «por una memoria de la pereza/ a veces adormilada, pero en ejercicio,/ me habla de las coartadas del desamor...». El recuerdo de la pereza es, aquí, el recuerdo del bienestar, el recuerdo de los tiempos de placer o felicidad; un recuerdo que parece decaído, ausente, a veces, pero que no cesa, en realidad, como transcriben el metacismo de los versos: «memoria», «adormilada», «me habla», y también la reiteración de /or/, un grupo caro a Basilio: «por», «memoria», «adormilada», «desamor».

En poemas posteriores aún resulta más evidente la oposición entre la ociosidad y el trabajo derivado de una actividad mercantil, que no solo revela una disociación entre modos de vida o formas de experimentar la realidad, sino también otra, más profunda, entre planos existenciales, entre placer y dolor, entre realidad y deseo. «Las balanzas sutiles...» arranca con una imagen que resulta difícil no relacionar con la del propio Basilio en su negocio gijonés, pesando los víveres que despacha, y en la que, de nuevo, el ocio adquiere consistencia material:

Las balanzas sutiles  
donde se pesa el ocio  
alrededor de la blancura  
no valen ya.

No es la única ocasión en la que se recurre a esta imagen. Prácticamente igual consta en «Una pasión golpeada», donde se evocan «trabajos mal remunerados,/ como pesar el ocio en la balanza del desdén», y en la que vuelve también a vincularse el ocio con el desdén, como ya ha sucedido en «Todo lo que se expresa...», como acabamos de transcribir: «objetos desdeñados en el oleaje del ocio». No es descabellado pensar que ambos sean conceptos indisociables, o íntimamente

---

<sup>815</sup> El término «bovarysmo» fue inventado por el francés Jules de Gultier en 1921, al publicar el libro homónimo *Le bovarysmo*. Para un análisis más detallado del concepto, puede acudirse a Carlos Castilla del Pino, «Quijotismo y bovarysmo: De la ficción a la realidad», *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, vol. X (1996), pp. 23-35.

vinculados, en la cultura en la que Basilio ha labrado su imaginario. Por otra parte, «Una pasión golpeada» habla también de un mundo que «dormitaba en la indolencia».

Otra metáfora de complemento preposicional sitúa a la pereza en un contexto de apatía existencial, enfrentado a ocasionales, pero finalmente derrotadas, reviviscencias<sup>816</sup>. Leemos en «Hay un mayo cualquiera...»: «Hay días en que nos vence/ el torpe escoliasta de la pereza...», una imagen —de contenido relacionado con la escritura: el escoliasta es aquel que anota un texto para explicarlo— a la que se suma la contenida en los versos siguientes: «nos devoran el fuego y la música/ en el indiferente destino». La pereza tiene, pues, un sentido paradójicamente enérgico, regenerador, frente a esa indiferencia a la que el yo lírico se dice abocado. Todo el poema aparece recorrido por imágenes que connotan ese decaimiento, esa pasividad que solo los recuerdos, la imprevista insurgencia de un rostro o un instante, moderan o suspenden: la lumbre es sorda, las rosas no tienen sentido, vivimos al borde del abandono, la nada nos constituye, en la vida se funden el tedio y la niebla, los remordimientos nos ahogan, el desánimo ondea como una bandera.

Cabe señalar a la molicie como el último de los sinónimos con los que Basilio expresa esa noción de desapego y abandono que transmite su poesía y su actitud vital. En «Esa opacidad de noviembre...», II, consigna que «de bruces en la molicie moldeada/ del vals, algo cae bajo la piqueta de la debilidad». La molicie, cuyo peso resalta aliterativamente la repetición de su sílaba inicial en el participio calificativo subsiguiente, «molicie moldeada», aparece aquí en el centro de una tupida malla analógica, asociada con la caída y la debilidad, la segunda de las cuales se integra en nueva metáfora de complemento preposicional. Es interesante observar que este mismo poema acumula referencias a la laxitud del yo poético: paciencia, docilidad, rutina, indiferencia, marasmo, y este dístico: «sin soportar la inhibición/ inventada por la inutilidad», en el que se insiste en el concepto mediante la insistencia en sus semejanzas sonoras: la similitud —«soportar», «inutilidad»— y la repetición del principio de los términos: «inhibición», «inventada», «inutilidad». Uno de los vocablos empleados en esta relación desperdigada a lo largo del poema es indiferencia —«cuchicheo de comadres para la indiferencia...»—, que merece una consideración especial.

La indiferencia es invasiva y universal: en «O. G. S.», atavía al mundo con sus colores, corporeizando de nuevo lo incorporal; en «Hay un mayo cualquiera...», caracteriza al destino, como hemos visto: «nos devoran el fuego y la música en el indiferente destino»; y en «Tu cabello dormido...», define el ser del yo lírico frente a la irrupción, excitada y sensual, de la amada-rosa:

---

<sup>816</sup> «Hermanos, superemos la pereza», dice Gerardo Diego en «Creacionismo» (*Obras completas*, I, p. 95).

Tus piernas de frenesí adorado  
se nimbaban de seda salvaje.  
Para mi vida indiferente  
volvías como una ola imperiosa.

El cuarteto reúne las aliteraciones de /s/ y /a/ del segundo verso, articuladas en pares silábicos para mayor repercusión —«se nimbaban de seda salvaje»—, y la similitud del último: «ola imperiosa». En la sexta estrofa, mediante la derivación, se vuelve aludir a la indiferencia, referida ahora, no a la vida individual del yo lírico, sino a la existencia histórica, al tiempo de todos, estableciéndose así un paralelismo o conexión umbilical entre la persona y el cosmos, cuya esencia compartida de desinterés y abandono, solo se ve comprometida por la eclosión del amor:

Era en el fondo de tu inocencia vegetal  
donde me vi suavemente borrado,  
mortalmente vencido  
como un gladiador que calla siglos de indiferencia...

Rosa e indiferencia vuelven a conectarse en «La primavera se encapota en desvaídos grises...». La primera simboliza lo naciente, lo erótico, en la poesía de Basilio, y, como tal, puede referirse a la amada, o a la primavera, o al recuerdo, entre otras manifestaciones solares. Sin embargo, su contraste con la opacidad de la existencia, con su contenido esencialmente lunar, le supone el ahorcamiento y la muerte: «la rosa sube en espiral/ y acaba por colgarse de la indiferencia»

#### 4. 4. 3. 3 La consunción

La consunción es uno de los más significados motivos existenciales del poeta leonés, metáfora elemental de la degeneración y el palidecer de todo, hasta la muerte inevitable. El arsenal léxico con el que se elabora esta imagen es muy amplio e incorpora diversos matices: muchos verbos —pudrir, corromper, corroer, consumirse, enmohecer, evaporar y, el más frecuente y significativo en la poesía basiliana, oxidar—, no pocos sustantivos —herrumbre, despojo, escombros, escoria, ruina— y algunos adjetivos —estéril, infecundo, yermo— con los que a menudo se asocian nombres que denotan improductividad y abandono, como erial o páramo. Vale la pena recordar que también Gerardo Diego, Juan Larrea y Luis Álvarez Piñer utilizan este tópico: Diego, en «Desenlace» de *Fábula de Equis y Zeda*, donde evoca un paisaje «dulcemente podrido de laúdes»; en «A Juan Larrea»,

de *Versos humanos*, en el cual consigna «el sabor de un licor cuyas podridas heces/ bailaban en un vaso de extraña metalurgia»<sup>817</sup>; y en «Adiós», de *Manual de espumas*, donde «veremos caer el sol/ y las frutas podridas»<sup>818</sup>. Larrea titula uno de sus poemas «Lo que le falta a una guitarra para pudrirse a gusto»<sup>819</sup>, y en «La ceniza y él» —la ceniza es otro término muy basiliano— escribe: «roído por gusanos como un diamante podrido»<sup>820</sup>. Piñer alude en el muy creacionista «Cliente de anatemas azules...» a «rosas podridas pudridero de vientos parados»<sup>821</sup>, un verso parecido a tantos de Basilio, por la aliterativa derivación de «pudrir», la omisión de los signos de puntuación y la presencia de las rosas. También en «Aquella tarde el paisaje dolía...» aparecen pájaros que quieren morir y pudrirse en su nido; en «Yo sé muy bien que mi país no existe...», el tiempo, vuelto río como en Basilio, es un «estuario residual donde el grano se pudre/ y se apaga la estrella»<sup>822</sup>; y en «Ángeles son», de vibrante calado existencial, los muertos, «ya podridos en la luz, se atraviesan/ en las pupilas»<sup>823</sup>.

Analizando ya la poesía basiliana, en «Prosérpina», el poeta identifica los «tulipanes vivientes,/ [los] labios donde palpita la primavera» con un sueño sin propósito, con un «goce/ que lentamente se nos pudre/ a través de unos ojos azules»; unos ojos azules que se repiten, obsesivos, epifóricos, en los últimos versos del poema. Resulta turbadora la aliteración de fonemas oclusivos de los primeros versos, con su escarpado redoble —«tulipanes vivientes,/ labios donde palpita la primavera,/ para qué ese sueño...»—, frente a la licuefacción sonora de los siguientes, en los que, aunque perdura la oclusividad, predominan los acordes fricativos y sibilantes, como si lo que se recuerda con exaltación, pleno de vigor y relieve sensible, se deshiciera materialmente, como indica su significado. En ellos brilla con oscura intensidad, por su aislamiento y por su carácter central, ese «pudre», ceremoniosamente introducido por el adverbio de modo, que dilata su efecto.

Los sintagmas «ojos azules» y «sueño» vuelven a aparecer, próximos al verbo que estamos analizando, en «Careo en la soledad». Esos ojos, azules y verdes, sinécdoque de la amada y símbolo de una época en la que prevalecía el amor, como esa «cabeza de caballo vagamente besada» —donde burbujan sonidos especulares, que se arrastran mutuamente: «cabeza de caballo», «cabeza» y «besada», «caballo vagamente»—, representan al pasado: a lo que queda atrás, atrapado en la red del

<sup>817</sup> *Ibid.*, I, p. 314.

<sup>818</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>819</sup> Juan Larrea, *Versión celeste*, *op. cit.*, p. 183; traducción de Luis Felipe Vivanco.

<sup>820</sup> *Ibid.*, p. 315; traducción de Luis Felipe Vivanco.

<sup>821</sup> Luis Álvarez Piñer, *En resumen*, *op. cit.*, p. 21.

<sup>822</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>823</sup> *Ibid.*, p. 87.



tiempo. El presente es una vida, como ya hemos visto, «donde triunfa el hastío», y en el que el yo lírico se define así como un fugitivo, como un espectro de ese tiempo pretérito:

Ya soy el evadido, el fantasma de ayer,  
el hombre honrado que se pudre rítmicamente por las calles,  
que reclama inversiones en seguros de sueño  
para ti, reina joven, afectada por el olvido.

El protagonista del poema es, en efecto, una persona honrada, que reclama inversiones en seguros, algo que solo puede hacer quien, integrado en la sociedad y dedicado al intercambio comercial, confía en el funcionamiento de las instituciones políticas y económicas. Sin embargo, tras ese ciudadano cabal se oculta un fugitivo de otra edad, un espectro, alguien arraigado en otra existencia, en una felicidad ya muerta, pero aún palpitante en la memoria. Por eso «se pudre (...) por las calles»: porque, bajo su apariencia anodina, lo consumen el dolor y la conciencia de su falsedad; y lo hace «rítmicamente», para contraponer, aún más, esa corrupción íntima y lacerante, y la armonía de sus movimientos visibles, el engañoso equilibrio de su aspecto exterior. Por su parte, las inversiones que reclama son en «seguros de sueño», una imposibilidad lógica, de estirpe ultraísta, que vuelve a incrustar violentamente lo que habita en secreto la imaginación en la prosaica realidad cotidiana. Que la destinataria de su anhelo y su ocultación es la amada de la juventud, superviviente apenas del olvido, queda claro en el último verso. Y todo ello hilvanado por las recurrencias sonoras, ahora de /r/: «ayer», «hombre honrado», «pudre rítmicamente», «reclama inversiones», «reina».

En muchos otros pasajes, la pudrición es fruto del tiempo: así consta, explícitamente, en «Te encontraré tal vez...»: «todo se pudre en la trampa del tiempo». En «Te he buscado en el abismo de cualquier fracaso...», en cambio, la afirmación deviene indirecta, metonímica: «las manos se pudren como viejos mitos». En «Viejo parque» se incluyen estos versos categóricos: «se pudren sombras aleatorias,/ cipreses corroídos por la herrumbre del tiempo», de los que interesa subrayar su insistencia, su redundar en la opresión de lo degenerado y extinto, acrecido por la música oscura de la aliteración de los grupos oclusivos y de /r/, que se ha iniciado en «irrumpen gritos», de un verso anterior, y concluye en el clímax negro del último alejandrino: «se pudren sombras», «cipreses corroídos por la herrumbre». Finalmente, en «Los remedos empalidecidos» aparecen algunos de los versos más hermosos de toda la obra de Basilio. Tras enumerar cuanto cae, abatido por la muerte, como hojarasca, o como luces que se apagan, Basilio señala el magro consuelo que supone la irreversibilidad de su desaparición. Y, acto seguido, da rienda suelta a su decepción: «pero de nada sirve,/ porque solo se ama/ lo que se pudre a nuestro lado». El amor y la muerte se funden aquí, en

un abrazo pleno de realismo y, a la vez, de desencanto. Pero no solo eso: también se advierte un reconocimiento íntimo del fracaso de recordar, una impugnación silenciosa de un proyecto existencial basado en el lamento por lo que habría podido ser y no ha sido, en la reconstrucción ideal de una vida irrealizada e irrealizable, en la evocación de una pasión inmaterial. El amor cantado por el poeta no ha sido tal, puesto que no se ha encarnado en un ser que lo acompañase, en una realidad tangible y cotidiana, en una corrupción simultánea de la amada y el yo. El convencimiento, como refleja el poema, de que todo es una ilusión inútil, de que «todo parece equivocado» y de que nada sirve de nada, afecta, pues, al propio núcleo sentimental del poeta, a su propia justificación vital. Y este reconocimiento, como un bucle autoafirmativo que se desprendiera, paradójicamente, de la negación, confirma la desesperación en que está instalado.

Sin embargo, la putrefacción posee también, en la poesía de Basilio, una dimensión intensamente material, que cobra, en muchos casos, acentos expresionistas y barrocos. Así se advierte, en especial, en las imágenes construidas con el verbo «corromper», siempre dotadas de extravagantes perfiles carnales. «La brisa maldita», por ejemplo, concluye con la petición de que solo haya, para la destinataria del poema, «niebla de huesos corrompida». Y en «Viento de nobles lunas...» define el remordimiento como una «amarilla pantera corrompida/ que simula caricias,/ venenosas caricias...». Vemos, en ambas metáforas, la clásica fusión basiliana de realidades: lo corporal y lo inorgánico, lo positivo y lo negativo, y, en la segunda, en particular, la conjunción de hechos disímiles, que dibujan una imagen chirriante: el amarillo —ese color de la angustia, del estremecimiento existencial, como ya hemos visto en otros autores desarraigados— suma su estridencia al vigor de un felino salvaje, tan cercano a los tigres de Jorge Luis Borges, para representar la ferocidad de lo aludido. Pero esa realidad llena de fuerza y color queda desmentida a continuación, mediante la paradoja que supone calificarla de «corrompida»: si un ser lo está, es que está muerto. Las paradojas, sin embargo, no acaban aquí: el poeta las sigue acumulando en los versos siguientes, dando de nuevo aliento a esa pantera que reúne el brío de la vida y la putrefacción de la muerte, y haciendo que, personificada, simule caricias. Esas caricias, además, son un gesto amable, pero, al mismo tiempo, una mentira: se fingen. Y, finalmente, son gestos de amor y, calificadas a continuación de «venenosas», también gestos de odio. La epífora de ambos heptasílabos —en la que se integra también, aunque lejana, la «sustantiva caricia» aparecida en la estrofa inicial— subraya el valor de estas caricias, pero entre ambas se interpone el adjetivo destructor. De nuevo, la terrible hibridación de lo favorable y lo dañino en la poesía de Basilio.

Una mezcla parecida de referentes advertimos también en «Nadie me tomó de la mano en el laberinto...», donde Basilio escribe:

Se acercaron mujeres increíbles  
obesas como tórtolas truncadas por la primavera  
pero solo eran cláusulas de la fatiga  
corrompidas por la libertad.

Mujeres, pájaros, estaciones se confunden en los primeros versos. En los segundos, también se produce una mezcla: las cláusulas —disposiciones contractuales, presentes en el acervo léxico y vital de un comerciante licenciado en Derecho— son productos intelectuales; la fatiga, en cambio, es una sensación corporal: ambas se funden en un sintagma improbable. Por su parte, esas cláusulas, como si fueran objetos u órganos, se ven corrompidas por un concepto, o un valor, que representa lo contrario que ellas —la libertad frente a lo reglado— y que configura un sutil paralelismo con el «truncadas por la primavera» que antes ha caracterizado a las tórtolas. Todo se abraza o enmaraña: todo transfunde sus valencias o significado; todo se subsume en un impulso pánico, que despliega el dolor y, gracias a esa misma exposición, lo mitiga. Y dicha conmixión opera sobre un fondo amoroso, de amor frustrado, o de amor que muda de expectativas o destinatario.

En este motivo de la consunción, el principal término empleado por Basilio es la oxidación, junto con otros directamente asociados a él, como la corrosión y la herrumbre. Se trata del «tercer referente metafórico» identificado por Pedro de Silva en la poesía basiliense, junto con el error y la rosa<sup>824</sup>. El ensayista asturiano establece entre esta tríada de metáforas la siguiente relación:

La rosa, luz en lo alto, el error, en las honduras del tiempo y del recuerdo, y entre ambos, entre ambos flanqueando, a un lado y otro, o arriba y abajo, a lo largo de toda una vida, la oxidación; la vida misma, que es oxidación. Químicamente también lo es. Pero ¿es lo mismo el error y la rosa?<sup>825</sup>

La metáfora de la oxidación está presente en los maestros y compañeros de Basilio, por lo menos del Basilio creacionista. La encontramos por partida doble en *Manual de espumas*, de Gerardo Diego: en «Paraíso», como ya hemos visto, escribe: «Hay que dejar atrás/ las estelas oxidadas/ y el

---

<sup>824</sup> Pedro de Silva, «Un territorio inexplorado», art. cit., p. 42.

<sup>825</sup> *Ibid.*

humo casi florecido»; y en «Nocturno»: «Nace del cielo tanto humo/ que ha oxidado mis ojos»<sup>826</sup>. Y también asoma en la obra de Luis Álvarez Piñer: «una eternidad sin compromiso/ puede oxidar su brillo...», escribe en «Son mariposas que han florecido»<sup>827</sup>.

La oxidación es para Basilio el epítome de la caída y, en consecuencia, una de sus metáforas existenciales más rotundas: lo fuerte y brillante se aja hasta convertirse en algo feo e inservible. Pero esa oxidación no recae en los metales, que son a los que realmente afecta en el mundo natural, sino a otros objetos o seres. En «Sollozar uno de abril», lo oxidado son las catedrales, en una primera estrofa en la que abundan los trazos melancólicos y los símbolos de la soledad, la carencia y la muerte: olas sin estirpe, oasis sin verja, el otoño, los sepulcros, desangrarse. También la estrofa inicial de «Ad occidentem versus» contiene una referencia a la oxidación, en este caso, de un país. Y también aquí se habla de la caída, la mentira y la muerte. En «Lenta es la primavera...», se oxidan los colores de las flores, y en «Hay días de felicidad a la medida...», las propias flores. En esta pieza se oxidan las veletas, «por el imperio de la esterilidad», y en «Te encontraré tal vez...», un violonchelo, «junto a una vida escorada a estribor/ por no llorar con las manos crispadas».

En «Té-conferencia», las «enredaderas de la edad» oxidan el pasado «de un dorado mate», esto es, hacen que amarillee, lo vuelven pálido, lo despojan de su brillo: el pasado se aleja irremediabilmente con los años, y su fulgor se extingue. En «Este vivir huyendo», Basilio recurre de nuevo al motivo del oro para construir la imagen de la oxidación y, con esta, para afirmar la disolución en el tiempo de lo vivido. En este caso, «un momento de oro,/ ya cobre claro, oxida/ su esmalte a cada hora». También aquí se alude al flujo deletéreo del tiempo: en el poema, Basilio nos ha dicho que ya no cubren las cimas las nieves de antaño, y que no se paladea el amor de ayer; ahora, el recuerdo, el instante de gloria contenido en la memoria, pierde sin remedio su brillo: el oro se convierte en cobre; su esmalte se cuarteo y oxida, minuto a minuto, hasta desmigajarse en olvido.

En «Pasto de lo invisible», la afirmación de la decadencia se hace desde el presente:

...sentimos tronar en nuestros ojos,  
y oxidarse la vida,  
¡la vida!,  
herramienta inútil,

---

<sup>826</sup> Gerardo Diego, *Obras completas*, I, p. 194.

<sup>827</sup> Luis Álvarez Piñer, *En resumen, op. cit.*, p. 28.

abandonada al borde del camino.

Observamos en este pasaje el zeugma de los dos versos iniciales —que, al omitir el verbo principal, «sentimos», en la segunda cláusula, acelera la expresión— y muchos de los rasgos estilísticos de Basilio que hacen patente su desgarró emocional: la fórmula sinestésica del primer verso, que acredita la interiorización doliente de los estímulos mundanos; la oxidación, por supuesto, metáfora del envejecimiento y la corrupción; la anadiplosis del segundo y tercer versos, subrayada por la exclamación de este, que recalca la importancia del sintagma y que, a su vez, lo cercena, lo interrumpe, como cercenada e interrumpida siente el poeta su existencia; y las imprecaciones finales contra la vida, que Basilio considera inútil, un despojo que el *homo viator* arroja a la cuneta del ser.

La metáfora de la oxidación caracteriza el conflicto con el tiempo en la poesía de Basilio. Este permanente debate cronológico se acentúa en su producción final, cuando fluctúa entre la reivindicación de lo ido, donde se cobija frente a la intemperie del mundo, y la aceptación de un hoy derrotado, que solo requiere una entrega pasiva a la nada que lo reconcilie con todo. Así, en «Han pasado eminencias con regalos prácticos...», escribe: «Hay que destejer lo ya vivido/ ante un espejo de ralo azogue/ quizá oxidado por niebla de otra época». Reclama, pues, destejer lo vivido ante la propia imagen, desdibujada en un espejo fatigado y turbio de recuerdos, o, dicho de otro modo, deshacer la malla que nos sostiene, para aceptar el único yo posible, el yo de este día angosto y embarrado. Basilio afirma a continuación que es preferible acogerse al silencio —aunque esté «desportillado»— que «huir a la aventura/ de los pasos ajenos», llenos de vanidad y desorden. Por lo tanto, hay que refrenar las ansias de escapar de la realidad presente para hallar otros mundos; hay que abandonar toda esperanza, como en el infierno dantiano, y someterse a lo que somos: seres desencantados, que solo así podrán sobreponerse al dolor de seguir hechizados por el amor.

Sin embargo, esta aceptación estoica de la ruina a que nos conduce el tiempo ha de luchar con la supervivencia tenaz del recuerdo y la adoración de la amada. En «Dafne presa en laurel», llama a esta, mediante un apóstrofe, «clara luz que los siglos no oxidan». También en «Junto a la azucena inoxidable» se expresa el resurgir de una pasión antigua en un mundo donde «se oxida la blancura», y en «Los remedos empalidecidos», el renacimiento del olvido «de oxidados despojos». Este mismo sintagma, «oxidados despojos», se repite en «Atrapado en el mundo de las habladurías...». Es esta una composición que abunda en las imágenes de la oxidación y la desaparición, en contraste con la persistencia del recuerdo, con su renacer azaroso e indomeñable. En los primeros versos, Basilio se describe atrapado por la laxitud, compuesta, a partes iguales, de

cháchara sin sustancia, pereza, desamor y abulia. Se trata, empero, de una vida como cualquier otra, aunque de su pasado rescata «despojos de días idos/ [y] promesas incumplidas» que llegan, de repente, «entre las vislumbres de un viejo amor». Y, a continuación, escribe:

Cuando los vacíos armarios de mi vida  
se abren para ventilar unos rastros inciertos  
surgen las esperanzas, prolongados  
restos de amistades marchitas  
en el maelstrom corroído  
donde se subsume la memoria.  
Entonces  
tú sola vives sobre la repisa del tiempo,  
evadida de los retratos evaporados...

La reiteración de los términos que aluden a la degradación y la rotura es palmaria. A los «oxidados despojos de días idos» ya citados, se suman ahora los «restos de amistades marchitas», «el maelstrom corroído» y «los retratos evaporados». Pero estos fragmentos de otra existencia se asocian con la esperanza, una esperanza que brota cuando el poeta abre, para orearlos, «dos vacíos armarios» de su vida, esto es, cuando contrapone a su existir actual el soterrado bullir de la memoria. Como en el *armario lleno de sombra* de Antonio Gamoneda<sup>828</sup>, donde narra el renacer de sus recuerdos de infancia, muchos de los cuales creía olvidados, al abrir las puertas de un armario que su madre, recién muerta, había mantenido siempre cerrado, Basilio describe una extraña resurrección de imágenes e ilusiones al abrir sus alacenas presentes, aunque también, con poliptoton nominal en el verso que concluye el poema, un «vacío de inusitado desencanto». A esa vaciedad de los armarios quizá llegue por el empuje repetitivo de la aliteración iniciada en el verso anterior, «entre las vislumbres de un viejo amor»: el oclusivo /b/ se proyecta en «vacíos», «vida» y «ventilar». Y acaso la marcial duplicación fonética de «armarios» condicione la aparición de términos ecoicos: «armarios», «ventilar», «marchitas». Más adelante, es el fonema nasal /m/ el que se repite: «amistades marchitas/ en el maelstrom corroído/ donde se subsume la memoria». El metacismo se engarza con una nueva aliteración, otra vez de /r/: «restos», «corroído», «repisa», «retratos». Llama la atención ese sintagma central, «maelstrom corroído», en el que alienta, una vez más, el viejo espíritu creacionista<sup>829</sup>.

---

<sup>828</sup> Antonio Gamoneda, *Un armario lleno de sombra*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, 2009.

<sup>829</sup> El maelstrom es un gran torbellino que se produce, a lo largo de 18 kilómetros, en las costas meridionales del archipiélago noruego de las Lofoten, por la conjunción de las fuertes corrientes que atraviesan el estrecho entre las islas de Sorland y Væroy, y la amplitud de las mareas. Antaño muy peligroso para la navegación, había recibido explicaciones

Directamente relacionada con el óxido y la corrosión, encontramos, en la poesía de Basilio, la herrumbre, que, además, excita su sentido sonoro y favorece el uso de la aliteración. En la fase inicial de su obra, este orín se pega al cuerpo, se vuelve metáfora del cuerpo, de su corruptibilidad y finitud: en «Hombre erguido», «nuestra herrumbre nos colma»; en «Clima nuevo», hay «herrumbre establecida como piel a tu alrededor». En «Esa opacidad de noviembre...», II, el cuerpo herrumbroso es el del planeta. Basilio sigue uniendo lo cósmico y lo individual, en un sostenido proceso de transferencia: «Es inútil que perseveres,/ la tierra no ha perdido su herrumbre/ y llueve sobre las polvorientas guitarras». El mensaje es de pesimismo: nada se puede hacer para renovar la vida, para que la realidad sea otra y mejor. El polvo —que aparece después, al principio de la tercera parte del poema: «los muebles se maquillan de polvo»— se añade a la herrumbre, para certificar la descomposición de las cosas, la injuria del tiempo. Es obvio que la ya mencionada dureza sonora de «herrumbre», cifrada en su fonema vibrante múltiple, que reverbera en el simple de la última sílaba, atrae a otros sonidos iguales, como «guitarras». Pero en este pasaje, además, esa vibración se prolonga en una larga recurrencia del grupo /er/, que se inicia en el verso anterior: «se acerca a la ternura de los dioses», «perseveres», «tierra», «perdido», «herrumbre». El conjunto dibuja una pedregosa sinusoide musical, acorde con la propia aspereza que suponen la perseverancia inútil y el mundo oxidado y lluvioso. En «All the world will smile again», el mensaje es de esperanza, y el ahondamiento en la forma, que conduce a un ahondamiento en el fondo, se consigue, no por medio de la redundancia sonora, sino léxica: Basilio insiste en lo metálico, símbolo de la violencia de la vida, y en su corrupción, para transmitir su convicción de que nos espera un futuro mejor: «tal vez las armaduras, los fusiles que fulgen,/ se oxidarán en los desvanes de la aurora/ con sequedad de latones o sacos de herrumbre. Basilio acrece su contenido léxico —«armaduras», «fusiles», «oxidarán»— con nuevos términos que abundan en lo árido y metálico —«sequedad», «herrumbre»—, dispuestos en un binomio de estructura igual, y amparados por un delicado juego aliterativo que potencia los fonemas fricativos —«sequedad de latones o sacos...»— y oclusivos —«sequedad de latones o sacos...»—.

Por último, ya hemos visto cómo Basilio hace en algunos poemas que las flores, o sus colores, se oxiden. En «No es de esperar que traigas nuevas flores...», II, acude de nuevo a esta imagen, aunque la noción de corrupción no se encuentre ahora en el verbo, sino en el adjetivo: «este abril incipiente/ (...) da su realidad a las lilas herrumbrosas».

---

míticas ya en las Eddas escandinavas. Posteriormente, Edgar Allan Poe y Julio Verne, entre otros, lo describirán como un gigantesco vórtice circular que llega al fondo del océano.

Hemos señalado, al principio de este apartado, el amplio campo léxico en el que se despliega la noción basiliana de la consunción. Se han indicado ya los términos más frecuentes y, en nuestra opinión, también más importantes, pero cabe desarrollar también, en alguna medida, las voces secundarias que apuntalan esa idea. Consumirse es un verbo que menudea en los poemas de Basilio, asociado con frecuencia a la destrucción causada por el fuego: en «Levantaos», el poeta insta a abandonar el cuerpo y elevarse a la claridad divina «como humo que se consume»; en «O. G. S.», esas casas, probablemente de citas, que arden a fuego lento, están «consumidas de deseos»; en «Prosérpina», el recuerdo de la amada es «un fuego que ya nos ha consumido». Alejada de connotaciones ígneas, en «Alto Torío», II, es la niñez lo que se ha consumido «entre líquenes»: el poeta, ya viejo, la reconoce en los antiguos paisajes de su pueblo, pero sabe que ha desaparecido, o, mejor dicho, que solo subsiste en su memoria, en sus visiones interiores. En «Ese celado impulso», I, es de nuevo el tiempo lo que se ha volatilizado: «desvaídos palacios donde se consumieron los días».

El humo sigue siendo un motivo predilecto de Basilio para representar la volatilidad de todo. En «Habitantes de una naranja», se asocia con la evaporación, una nueva forma de designar la desaparición. Es una de las habituales insistencias léxicas del poeta, que incluye también el infinitivo final, cuyo peso significativo se refuerza por medio de la también habitual aliteración de /r/:

...nos vemos desaparecer  
como humo evaporado  
para nunca volver, inciertos personajes  
nacidos al error para borrarse.

El sino del hombre es, pues, según este pasaje, nacer, experimentar la incertidumbre y la equivocación de la vida, y morir; y ser consciente, además —«nos vemos...»—, de que nos disipamos, y de que todo es irreplicable e irrecuperable. La aliteración del último verso ya señalada —«error para borrarse»— no es la única: encontramos otra, del grupo /er/, en los cuatro versos: «desaparecer», «volver», «inciertos personajes», «error».

Los «humos evaporados» se repiten en «Alto Torío», II, en la estrofa anterior a la que acabamos de citar sobre la niñez desaparecida del poeta:

¿Qué queda ya, sino tranquilas ramas,  
prados de flores amarillas, humos



evaporados, sueños  
prendidos a las zarzas  
de remotos Valcayos?

Y también lo hacen en «Vida inducida en rosa»: «...prado de flores amarillas. Humos/  
evaporados. Sueños perdidos en las zarzas/ de remotos Valcayos».

Una nueva redundancia léxica se advierte en «Careo en la soledad», donde lo que se evapora es otro elemento gaseoso, las nubes: «tanto muro blanco, desconchado, silente,/ evaporados como nubes sobre el río de la historia». También la niebla, a la que se identifica hiperbólicamente con la amada —«eras toda de niebla...»—, se evapora y vuelve en «Canción cuarta». Todavía en lo alto, en «Tu cabello dormido...», la luna se evapora, pero, paradójicamente, esa desaparición, ese paulatino difuminarse, es lo que subsiste de la amada: un destello espectral, un residuo, pálido y huidizo, de su presencia nocturna. El amanecer solo alumbra una «existencia/ que lisonjea mi mundo para enmascararme», es decir, el día —lo visible y consciente— únicamente concita halago y falsedad, encubrimiento bajo los oropeles de la realidad material. Es importante la noción de máscara: Basilio se oculta tras el antifaz de su existencia acomodaticia; oculta sus sentimientos, aquello que verdaderamente mueve a su espíritu. Se subvierte así la antítesis clásica, según la cual la luz se asociaba con el bien —siendo la aurora, por lo tanto, un saludo al vitalismo— y la noche encubría el mal. En realidad, la subversión no es tal, porque la percepción de la noche por parte de Basilio tiene un carácter fabulador y quimérico: su evocación de la amada es un ideal irrealizable, un embeleco.

En los poemas finales de Basilio, la evaporación se convierte en sinónimo de muerte y desaparición, con escasos arabescos metafóricos. Así, en «Después de tanto invierno...», las dinastías se evaporan, y en «Junto a la azucena inoxidable», lo hacen las «vidas intrusas». En «Atrapado en el mundo de las habladurías...», en fin, como ya hemos visto, lo evaporado, «en un mundo donde circulan nuevos dogmas», son los retratos, sinécdoque de los seres, de las vidas.

La poesía de Basilio, por otro lado, está llena de despojos, escombros, escoria y ruina, como hemos ido comprobando ya. Todo alude al desmoronamiento y la muerte: residuos del vivir y su fragilidad. Como ha escrito Juan-Eduardo Cirlot sobre las ruinas, pero que es, en mi opinión, igualmente aplicable al resto de los motivos enumerados:

Significan destrucciones, vida muerta. Son sentimientos, ideas, lazos vividos que ya no poseen calor vital, pero que todavía existen, desprovistos de utilidad y función, en orden a la

existencia y el pensamiento, pero saturados de pasado y de realidad destruida por el paso del tiempo. Las ruinas son un símbolo equivalente al de las mutilaciones en lo biológico<sup>830</sup>.

En «Este vivir huyendo» se reúnen varios de estos motivos. En la segunda estrofa, leemos:

Quién me dijera,  
ya carbón humeante,  
vana escoria arrojada, despojo del deseo,  
que un día volvería a ese mundo olvidado.

El poeta constata el regreso de las imágenes amadas, y se sorprende de ese retorno de lo vivo lejano, por utilizar el título de uno de los más celebrados poemarios de Rafael Alberti. Frente al estallido silencioso que supone el recuerdo, la reviviscencia de los mundos experimentados y aún vivos en la intimidad, él se sabe carbón, escoria, despojo: un carbón que insiste en uno de los principales símbolos de la volatilidad característicos de su visión existencial, el humo; una escoria inútil, un mero desperdicio; y un «despojo del deseo», cuyos elementos integrantes, material el primero e inmaterial el segundo, se refuerzan mutuamente por su coincidencia sonora y el parómeon consecuente. La «vana escoria» es citada de nuevo en «El 28 de julio de un año sin gloria...»: «he rechazado el clima de esas horas inevitables,/ vana escoria de una imagen desenfocada». Y humo y despojos vuelven a asociarse en «Como deseos», donde el poeta se erige en portavoz anhelante de los hombres, que pugnan por alcanzar a un Dios redentor de sus miserias:

Queremos abrasarnos, ser despojos,  
poder ofrecer nuestra ceniza,  
nuestro humo, nuestro haber sido,  
al silencio inmortal de lo brillante.

Lo ígneo preside la estrofa y sus enumeraciones. Pero no se trata de un fuego presente, que simbolice la luz y el calor de la vida, sino de un fuego que se desea ya extinguido: ceniza, humo, despojos ardidos. Un «haber sido» que, encauzado por la similitud —«ser», «poder ofrecer», «haber»—, desemboca en la sinestesia del endecasílabo final, cuya implícita agrupación de sentidos, reforzada por el landacismo, trasluce la imbricación de todo, la plenitud del ser, más allá de la muerte, en el regazo divino.

---

<sup>830</sup> Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, op. cit., p. 394.

«Todo lo que se expresa...» concluye con una apelación a la ascesis necesaria

para purificar las injurias, los desatinos  
del mártir que lucha sin agobios  
por la gloria, por la miseria de unos despojos que se devalúan,  
dulces trabajos del avariento  
que dice su extraño adiós a la golondrina enamorada.

Llaman aquí la atención las connotaciones religiosas que se desprenden de algunos términos —«ascesis», «purificar», «mártir», «gloria»—, y las económicas de otros —«devalúan», «trabajo», «avariento»—, y que confluyen en el emparejamiento del verso central, «por la gloria, por la miseria». Todo, empero, son injurias y desatinos: el hombre se entrega a las mieles terrenales, como si fueran también ultraterrenales, y se despide del amor, encarnado en esa «golondrina enamorada» que se aleja, a despecho de Bécquer, para no volver. Sacrifica, por lo tanto, la felicidad por «unos despojos que se devalúan», en una nueva aliteración de /d/, que se ha iniciado en «desatinos» y que se prolonga en «dulces». Antes, en este mismo poema, Basilio ya ha avanzado esa misma dedicación del ser humano a unas tareas que solo suponen ruina: «nada resiste el crujido de los años,/ los ecos de una sociedad que vive de limosna,/ del desorden de los escombros». Y obsérvese también la reiteración sonora: «del desorden de los escombros».

Los escombros no abandonan un cierto carácter paradójico: son «luminosos» («Río sin cauce») o «abnegados» («Las balanzas sutiles...»), pero en ambos casos aparecen caracterizados por rasgos que los desmienten: la luz, frente a la tiniebla de la ruina; y la abnegación, fruto del esfuerzo, frente al abandono mineral que supone el desplome. En «Ese celado impulso», I, los escombros representan la vida, lo que, por desgracia, se es: una voz oculta, centelleante, «con su latente clave de columna recóndita/ (...) [lo] levanta de entre los escombros». En «Nada se induce de la realidad», la escoria es metáfora de las viejas ideas, superadas por la historia: del tiempo pasado, en el que habita el olvido. Sin embargo, ese olvido no es total: la escoria contiene «rescaldos devastadores», brasas inmarcesibles que iluminan el camino hacia la muerte: la infancia, la felicidad y el amor.

Finalmente, otros dos motivos constituyen sendas metáforas de la destrucción: la ceniza y el humo. Ambos se enmarcan en otro, más amplio, el fuego, algunas de cuyas manifestaciones acabamos de mencionar. La ceniza señala lo consumido por este, lo que ha irradiado luz y calor, pero ahora yace, yerto y frío, transformado en símbolo de la extinción. Como recuerda Cirlot, «se identifica con la *nigredo* alquímica, con la muerte y la disolución de los cuerpos. Simboliza así el

“instinto de muerte” o cualquier situación en la que el retorno a lo inorgánico surge como amenaza<sup>831</sup>. Junto a algunas formulaciones más traviesas («escancia en litoral de ceniza mis cuellos», escribe Basilio en «Tránsito»), su poesía de juventud ya revela la asociación de ceniza y muerte: «yo también he pasado/ (...) en la ceniza de unos ojos», leemos en «Una tarde de Italia»; o, con una dimensión social e histórica, «esta lluvia de ceniza que cae sobre Francia», en «Té-conferencia». Es, no obstante, a partir del significativamente titulado «Tiempo, ceniza» donde tal asociación queda establecida con un sentido existencial: «Tiempo, ceniza, tierra seca», repite en el primer verso y en la última estrofa del poema. La ceniza es reveladora, en la poesía de Basilio, del paso del tiempo y de su efecto abrasador: «da vida es una chispa efímera,/ un poco de ceniza/ caída en la bandeja de los ojos», escribe en «O. G. S.»; unos versos en los que, además, se reitera la vinculación entre ceniza y ojos que ya hemos observado en «Una tarde de Italia». También en «Canción primera» se relaciona la ceniza con lo ya vivido, con lo ya pasado: «da vida, la ceniza,/ lo que no se recobra...». En «Alto Torío», I, en cambio, se trastoca la asociación metafórica y se identifica a la ceniza con la existencia presente, consumida y gris, frente al ardor de otro tiempo, que aún deja su impronta vehemente en la intimidad del poeta. El pasaje se estructura en una sucinta anáfora de oraciones condicionales:

Si esta ceniza que me ciñe  
es vida,  
si este pasado que me abrasa  
es fuego...

En «Prosérpina», la existencia vuelve a presentarse como una bagatela, y sus deleites, como algo inconsistente y baldío: «Qué vale la vida/ que nos tienta con besos de ceniza». En «Extraño mundo caduco...», el poeta se pregunta: «¿Por qué rumbos de ceniza/ (...) se agitan alas hostiles...?». La ceniza es, siempre, metáfora de lo inútil y acabado, de lo insignificante y sin aliento, por más que sea también el residuo de una intensa llamarada, de un incendio espiritual o erótico. En «A la orilla», la corriente del pasado que invoca el poeta es un «rescoldo entre cenizas del primer amor». En «Ordenar el caos de los objetos usados...», los principios según los cuales los demonios familiares ordenaron la vida, rodeados de «papeles sucios y polvo solitario/ de metales corroídos, donde dormita la polilla», fueron «rescatados de las cenizas». Las connotaciones fatales de la ceniza se multiplican en los últimos poemas de Basilio, coherentemente con la deriva nihilista que se aprecia en ellos. «Te encontraré tal vez...» acaba con una alusión al «peso hondo/ de multitud desangelada/ en el horizonte de la ceniza», con sendas aliteraciones, que aumentan el relieve

---

<sup>831</sup> *Ibid.*, p. 123.

significativo de los versos: de /d/ en los dos primeros y de /θ/ en el último. En «Junto a la azucena inoxidable», «se desnuda la ceniza/ y se cava el abismo en un mosaico sin precisiones», y todo remite a la tierra, a la caída, al sepulcro. En «En el viejo soliloquio de la desventura...», en fin, leemos:

Siempre marcados por la palidez del alma,  
pasan falsos profetas  
teñidos de ceniza y de imprecaciones,  
pero no garantizan la realidad de sus hipóstasis,  
ofrendas agotadas por simple azar.

La ceniza caracteriza a esos «falsos profetas» —la falsedad es una constante en la descripción de lo negativo que rodea al poeta, tanto en la sociedad como en su propio interior—, junto con las imprecaciones: un emparejamiento que aúna lo material y lo inmaterial, como tantas veces sucede en su obra, y como también ocurre con el «la palidez del alma» del primer verso transcrito. La selección léxica acredita el carácter infausto del pasaje: palidez, falsedad, ceniza, denuetos. Los verbos, en cualquiera de sus formas, contribuyen a este condición nefasta: el «siempre marcados» revela un determinismo fatal, un destino inexorable; «pasan» alude a un tránsito permanente, a una fugacidad esencial; «teñidos» denota una manipulación formal, que camufla —o subvierte— la sustancia; «no garantizan» es una cláusula negativa, que transmite incerteza o desconocimiento; y «agotadas» supone fatiga, terminación y, en última instancia, muerte. Las connotaciones religiosas de muchos de estos términos le otorgan, además, un carácter abstracto y casi fantasmal: «alma», «profetas» —esto es, personas que realizan vaticinios enigmáticos y a menudo inverificables, amparados en una interpretación igualmente inaprehensible de las señales del mundo—, «hipóstasis» —sustancia individual, cierta, aplicada especialmente, en el cristianismo, a la Santísima Trinidad—, «ofrendas». Resulta llamativo el cuarto verso: «no garantizan la realidad de sus hipóstasis», en el que Basilio maneja con pertinencia un raro concepto filosófico, inaugurado por el neoplatónico Plotino en el siglo III d. C.: la hipóstasis es, como ya se ha avanzado, el ser, pero con un sentido reforzado, esto es, el ser de un modo verdadero, o el ser de un modo real, o la verdadera realidad. Que los profetas, en el poema de Basilio, no garanticen la realidad de sus hipóstasis supone la más estricta negación de la existencia: no garantizan la realidad que son: se niegan toda autenticidad, toda presencia constatable en el mundo, toda expresión de vida, y devienen, por lo tanto, paradigma del no ser, ausencia o irrealidad por antonomasia. El «simple azar» del último verso remacha la falta de sentido trascendente y de realidad que aqueja a esos profetas y a sus augurios, metáfora de cuantos viven alejados de su verdad íntima: es el puro rodar de la vida, fortuito e impredecible, como el de un dado en un cubilete, el que anula las manifestaciones del ser y su destino prefijado. Finalmente,

subrayamos los efectos sonoros, derivados, como casi siempre, de la aliteración, en este caso de /θ/: «palidez», «ceniza», «imprecaciones», «garantizan», «azar»; una aliteración que se ha iniciado en la estrofa anterior —«tenaz», «tiza»— y que encuentra continuidad en la siguiente —«adelgaza»—.

Del humo hemos hablado en varias ocasiones en este mismo apartado, aunque asociado a otros términos o motivos. Interesa ahora analizarlo específicamente, para comprender su sentido global y su amplio abanico de matices simbólicos. El núcleo significativo de la poesía de Basilio no es otro que la evanescencia y la desaparición: el humo alude a lo ya ardido y ahora diluido en el mundo, ya sea en el espacio o en el tiempo. Su inconsistencia es reflejo de la de todo lo humano; su inaprensibilidad es la propia de las esperanzas y las pasiones del hombre. Su conexión con el aire sugiere también alguna suerte de sublimación o vínculo benéfico entre lo terrenal y lo celeste, es decir, lo trascendente. Por eso, algunos han identificado el humo con el alma humana, que, separada del cuerpo, busca alcanzar un espacio puro y redimirse. Su primera aparición se produce en «Globo», donde configura una anadiplosis: «Genio y figura del aire hasta la invención del humo/ del humo buen carpintero de tus lágrimas». Las frases hechas —«genio y figura»— se mezclan con imágenes que afirman la condición fabril de realidades naturales u orgánicas —la invención del humo, la carpintería del llanto—, como si todo, de acuerdo con la doctrina ultraísta, pudiera ser objeto de la invención humana («Globo» contiene, por otra parte, sutiles alusiones eróticas: «noche», «almohada», «desnudo», y se menciona a Venus, aunque, por ser una composición que recrea temas y voces infantiles —«dos niños amamos...»—, acaso se trate de referencias maternas; si fuese así, se produciría una sugerente confluencia de rasgos de la figura de la madre y de la amada). La proximidad metafórica entre el humo y las lágrimas en la poesía de Basilio se manifiesta en muchos otros poemas. «Emperatriz de los sures» acaba con este dístico: «el humo no tiene raíz/ como las lágrimas desterradas de tu pecho»: ambas realidades, humo y lágrimas, son objetos volátiles, arrojados al mundo, que traslucen dolor. En «Días concretos, fijos...», «el aire encanecido de pronto/ deja una lágrima carmesí/ para hacer más incierta (...) / la indolencia del humo...». El contexto intensamente cromático —«encanecido», «carmesí», «humo»— acentúa los perfiles sensoriales de los referentes y su impacto visual, que otorgan un mayor peso comunicativo a sus contenidos simbólicos. En «Nunca veremos la aurora del error», leemos:

Estamos en la encrucijada del cansancio,  
de las lágrimas sobrentendidas  
y tan diminutas como alhelies pasados de fecha.  
Quisiera rodearte de humo,  
de presentimientos de hastío y de furtivos desdenes,

pero es inútil asirse a la vanagloria.

Los términos negativos se encadenan: «cansancio», «lágrimas», «pasados de fecha», «humo», «hastío», «furtivos desdenes», «es inútil», «vanagloria». La encrucijada remite al camino, de nuevo, al caminante o peregrino que recorre el sendero de la vida, y solo encuentra fatiga y decepción. Las lágrimas son pequeñas como las flores, pero estas flores han caducado: el tiempo ha consumido cuanto de hermoso y vivo pudieran tener. Y la enumeración final vincula al humo con el hastío, el desdén y la vanagloria. Unos versos de Juan Larrea, contenidos en el poema «Sima en funciones», son muy parecidos: en un contexto igualmente opresivo, el bilbaíno escribe: «las siento inválidas [las miradas y las palabras] para regir el encuentro/ con las centellas que espolean los presentimientos de un humo/ vagamente vagabundo...»<sup>832</sup>, con la contundente aliteración de «vagamente vagabundo».

Su principal carga simbólica, como ya se ha señalado, alude a la evanescencia y la destrucción: al paso de todo, arrasado por el tiempo, corroído por la nada. Lo que desaparece, en primer lugar, es la esperanza del amor, la figura de la amada, la promesa de la felicidad compartida. En «All the world will smile again», leemos: «Toda esa frondosa vista deja un pozo de sangre en la memoria,/ sangre al besar los labios de esa mujer/ y ver que son de humo». No hay aquí una anadiplosis en el sentido estricto de la figura, pero sí una reiteración muy cercana: «sangre en la memoria,/ sangre...», lo que refuerza su sentido fatal. También advertimos un tropo elocuente: «labios de humo», es decir, labios intangibles, labios huidos o muertos; y los labios son aquí, obviamente, sinécdoque de la amada. De una forma muy similar construye Basilio otra imagen en «Té-conferencia», cuando Basilio habla del «hombre arrodillado ante su imagen de humo/ cuando (...) el mundo reflejaba pantanos de oro bajo una selva de sauces». «Imagen de humo»: de nuevo, califica algo como evanescente, impalpable y, en cierto modo, irreal, aunque en este caso no se trate de una presencia física, como los labios del poema anterior, sino de algo que comparte la misma naturaleza fugitiva del humo: una imagen. Observamos el conciso polisigma del final: «selva de sauces» y esa interesante imagen, «pantanos de oro», en la que se vincula, como en el folclore y en muchas experiencias psicoanalíticas, lo turbio e infértil, lo casi excremental con lo más valioso, el oro. Así, Basilio no solo comparte el simbolismo expresado por Nietzsche, según el cual lo más alto ha de alcanzar su ápice desde lo más bajo, sino que configura uno más de sus habituales sintagmas positivos y negativos. Por último, no será esta la última vez que utilice la imagen del arrodillamiento ante el humo. En «Caminando entre piedras desposeídas...», nos describe al peregrino, es decir, al

---

<sup>832</sup> Juan Larrea, *Versión celeste*, *op. cit.*, p. 203; traducción de Luis Felipe Vivanco.

hombre, «siempre de rodillas ante el humo del sufrimiento». La metáfora de complemento preposicional que completa la imagen no deja lugar a dudas sobre el contenido nefasto del término.

En «Persevera en tus dalias, claro otoño...», ya no son las partes del cuerpo o unas simples imágenes las que se componen de humo, sino la entera realidad: «las cosas son tan leves/ que están hechas de humo»; «no tienen experiencia», añade Basilio, «y un resplandor las sobrepasa». En consecuencia, su levedad se confirma, no solo por su asociación con el humo —en una suerte de hipérbole inversa—, sino también por su incapacidad para ofrecer fijeza, opacidad, cuerpo: algo que retenga la eclosión fugaz del mundo y su conocimiento devastador. Igual de rotundo se muestra Basilio en «Hay un mayo cualquiera...»: «Todo en la vida es humo,/ belleza ahumada». No resulta extraña esta derivación, ni el uso antitético del adjetivo. El humo constituye un contrapeso simbólico de otros motivos de la poesía de Basilio que tienen un carácter positivo. Configura entonces sintagmas en los que un término incorpora un sentido favorable y otro lo contradice, dotándolo de negatividad o sombra. Así sucede en los versos que acabamos de transcribir, o en «Homenaje a Enrique Gil» [2], cuyo primer alejandrino dice: «En qué paisaje queda una violeta ahumada...».

«Cénit-nadir», en que vuelven a reunirse el humo y la desaparición, empieza con una epanadiplosis:

Espigas, campos de espigas  
extramuros de la zozobra,  
frágil fraude de lo feliz que se disipa en silencio  
como un baño de humo dado a los ojos  
o un mundo de materia viva que desaparece.

Esos campos de espigas representan el bien, la felicidad, frente a la ciudadela de la zozobra desde la que nos habla el poeta. Y cuanto viene a continuación expresa su fracaso, su anulación: el engaño y la disipación de la dicha —inserto en las aliteraciones de /f/ y /θ/: «zozobra,/ frágil fraude de lo feliz»—, el humo que enturbia, sinestésicamente, los ojos y la extinción de la materia, incardinado asimismo en una red de aliteraciones y similitudencias, cuyo origen se sitúa dos versos antes: «extramuros», «como (...) humo», «o un mundo de materia».

En «Nadie me tomó de la mano en el laberinto...», «los ojos del perro/ nos hablan de caminos borrados por la esponja del humo». El humo borra: hace desaparecer. Y lo eliminado son caminos, es decir, posibilidades, puertas, futuros. La aliteración de la fricativa /χ/ —«ojos»,



«esponja»— y de la vibrante /r/ —«perro», «borrados»— endurece los versos, y la metáfora de complemento preposicional —«la esponja del humo»— no permite que el pasaje se extravíe en un bucle abstracto, sino que lo ancla a las cosas, a las realidades afirmadas y también, en este caso, negadas: las hace visibles, pese a ser ya invisibles.

Cabe recordar que, en la poesía de Basilio, que proyecta en la vida de la comunidad sus propias inquietudes existenciales, no son solo las ilusiones individuales las que desaparecen como el humo, sino también las colectivas: los fastos e instituciones sociales. Así, en «Elegía», el humo se inserta en la siguiente enumeración: «vanidades, humaredas, glorias humanas...».

Pero la paradoja —o la subversión de las asociaciones previsibles— es consustancial a la poesía de autor leonés. Por eso, en alguna de sus últimos poemas, el humo se erige en metáfora de la duración, aunque sea de la duración de una fantasmagoría, de una esperanza frustrada. La encontramos en «Blessing», que está precedido por una cita de Ferdinand de Saussure, el lingüista suizo: «La lengua es un sistema de signos que procede como el juego de ajedrez»<sup>833</sup>. En él leemos:

La dejadez, la intemporalidad  
subsiste como el humo,  
inaugura conjuras de silencio,  
de fe sin ficciones,  
como vanas sombras de juventud.

El humo, pues, es un modelo de supervivencia: la dejadez y la intemporalidad subsisten como él. Basilio solapa aquí los sentidos metafóricos: lo que dura es, en realidad, la disolución, el permanente extravío en el tiempo de lo deseado, y la imposibilidad de alcanzarlo: esas «vanas sombras de juventud» que todavía subsisten, dolorosas e inmateriales, bajo una «conjura de silencio» mantenida a lo largo de una vida, y sustentadoras de una «fe sin ficciones», esto es, de un credo sin representación, de una convicción sin fantasía, porque la fantasía solo puede asentarse sobre lo que existe, sobre aquello, real, que ha nutrido nuestra percepción. «Dejadez», «conjuras» y «juventud» llenan de una turbulenta fricatividad velar, intensamente material, este arabesco abstracto. En «El

---

<sup>833</sup> La cita, sin embargo, no es textual. En su célebre *Curso de lingüística general*, publicado en 1916, Saussure establece, en efecto, una larga comparación entre la lengua y el ajedrez, pero no la formula como lo hace Basilio. El símil aparece en varios puntos de su obra, pero donde se expresa con mayor detalle es en el capítulo III, epígrafe 4, al que remito al lector interesado (Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, traducción de Amado Alonso, Buenos Aires, Losada, 1976, pp. 158 a 160).

triunfador muestra su vida desmoronada...», encontramos algo parecido, con la una reveladora cercanía entre «inmortalidad» y «el dominio del humo».

#### 4. 4. 3. 4 Los disparos y las armas

Basilio utiliza con frecuencia cierta simbología cinegética o bélica para transmitir una idea de violencia. Así, lo bello, lo puro, lo libre, es abatido por la acción de las armas. La naturaleza existencial de su poesía explica la asociación: el bien resulta vulnerado y muerto por el mal. Las armas a las que alude Basilio son, en su mayoría, de fuego, esto es, propias de la edad moderna, lo que resulta coherente con sus menciones, en diversos poemas, a los conflictos históricos, a las guerras mundiales del siglo XX o, incluso, en sus últimos poemas, a la guerra fría. «Mi vida es un disparo a las flores», escribe en «Insomnio»; en el poema siguiente, «A un abeto», abunda en la imagen: «estás cerca,/ (...) a un disparo de pistola en verdes»; y en el siguiente, «Leñador marido», insiste: la voz de la amada «está perdida en disparos al atardecer del mundo». También Vicente Huidobro construye imágenes con las armas, como en varios poemas de *Tout à coup*, publicado en París en 1925, pero cuyas piezas habían sido escritas entre 1922 y 1923: «Los ojos de circunstancias/ Contemplan el tiempo agujereado/ A golpes de pistola», escribe en el nº 4<sup>834</sup>; y en el 12: «Sabéis que la noche el cielo apunta sus armas/ Contra nosotros»<sup>835</sup>. Gerardo Diego escribe en «Triunfo», de *Imagen*, que «mi pecho no se cansa de disparar»<sup>836</sup>, y Luis Álvarez Piñer prepara, dispara y descansa el arma en «La nieve cae sobre Europa», como hemos visto ya. Larrea habla de los disparos en uno de sus poemas juveniles, «Estanque», publicado en *Cervantes* en junio de 1919: «Todos los disparos/ centran los blancos concéntricos/ en la retina del tambor»<sup>837</sup>. No es la única composición en la que

---

<sup>834</sup> Vicente Huidobro, *Obra poética, op. cit.*, p. 684; la traducción es mía. Cedomil Goic ha hecho un resumen muy persuasivo de las principales características expresivas de los poemas —«de un creacionismo extremado»— de este libro, que son, en conjunto, plenamente aplicables a la obra de Basilio, sobre todo a la inicial. Según Goic, «la desviación semántico-lingüística» se logra por la «contradicción fuerte, o, como querrá el surrealismo, arbitraria: la fusión cósmica de lo dimensionalmente mínimo y lo máximo (...); [la] humanización o personificación de lo no humano (...); [la] materialización o cosificación de lo inmaterial (...); [la] animación de lo inanimado, abstracto concreto o material-inmaterial (...); [y] las variedades de predicación impertinente» Entre los recursos fónicos, el crítico chileno destaca las aliteraciones, paronomasias y rimas, y los juegos reiterativos. También subraya, por último, «las comparaciones creadas (...); [las] frases coloquiales o sus deslexicalizaciones (...); [los] apóstrofes (sic) (...); [las] frases consecuenciales gratuitas o absurdas (...); [y] la coordinación inconsecuente», todo lo cual crea «un poema distanciado de toda representación ordinaria» («Introducción» a *Tout à coup*, en *ibid.*, pp. 677-679).

<sup>835</sup> Vicente Huidobro, *Obra poética, op. cit.*, p. 692; la traducción es mía.

<sup>836</sup> Gerardo Diego, *Obras completas*, I, p. 120.

<sup>837</sup> Juan Larrea, *Versión celeste, op. cit.*, p. 72.

utiliza este motivo: en «Balada de nuestros dientes de oro» menciona «nuestras armas escondidas en nuestra demacración»<sup>838</sup>, y en «Dulce vecino», un poema dado a conocer en octubre de 1926, leemos:

Tome un revólver cargado y como jugando aproxímeselo a la sien, inmediatamente sentirá el anuncio de una nueva primavera y el licuarse de las piernas del mundo que se niegan a sostenerle. Si no dispone de razones en contra, dispare, dé paso a su masa encefálica, distribúyase como el sol al mediodía equitativamente, abandonando su orgullo de verticalidad...<sup>839</sup>

Más allá de las alusiones a las armas y los disparos, y al espíritu lúdico-suicida que anima a este pasaje, cabe reseñar otros puntos de contacto con la poesía de Basilio Fernández: la «nueva primavera», tan propia del autor leonés, cantor constante, aunque circunspecto, de los cambios de estación y el renacimiento de la vida; la licuefacción y caída de un mundo abandonado a su suerte — a su muerte—; la imagen aérea del «sol al mediodía», igualmente representativa de la ascensión y la plenitud; el uso insólito del adverbio en «-mente»; la unión de términos pertenecientes a ámbitos semánticos alejados: «orgullo de verticalidad»; la tendencia creacionista al léxico técnico-científico, con «licuarse», «masa encefálica» y «verticalidad»; el uso de los imperativos, muy abundante en los poemas religiosos y amorosos de Basilio; y hasta la aliterativa repetición de la sílaba «dis»: «dispone», «dispare» y «distribúyase».

También en «Centenario», otro poema de Larrea, hallamos unos versos muy reveladores: «cargados de pólvora de sonrisas ligeras/ ya nuevos astros quieren acusar mis ojeras/ de fusil que ha soñado toda una noche con rosas»<sup>840</sup>. Es llamativa esta asociación de fusil y rosas, dos sustantivos que se mencionan —y se relacionan— con harta frecuencia en la poesía de Basilio. Así, en «Pasto de lo irremediable», leemos la siguiente e ilustrativa antítesis: «hay una flor que nace y una pistola que se dispara». Una estructura muy similar, aunque más sintética, encontramos en «Levantaos»: «Dejad la tierra/ desvelada de flores y de balas»: los dos polos metafóricos alrededor de los cuales se define la vida en el mundo —trabadas por la similitud del endecasílabo: «desvelada», «balas»— son las flores y los proyectiles, es decir, la belleza y la destrucción, y a ambas reclama Basilio, en este poema, que renuncie el hombre, para acceder a Dios. «Pasto de lo irremediable» es una pieza en la que menudean las referencias al combate: batallas que pueden ganarse, banderas que tremolan, un

---

<sup>838</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>839</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>840</sup> *Ibid.*, p. 83. El poema se publicó en *Litoral*, número monográfico 5-6-7, octubre de 1927, y es muy probable que Basilio lo conociera cuando apareció.

cadáver, un gladiador, flechas fugaces y, por dos veces, balas perdidas. En la sexta estrofa, vuelven a contraponerse el disparo y las plantas, es decir, lo oscuro y lo vegetal, la vida y la muerte: «un junco puede detener un fogoso caballo/ o una bala perdida...». En «Alba» se menciona otra vez a la flecha y se habla, ahora, del tiro:

Flecha tendida a un blanco tan lejano  
(...)

Te lleva el viento como de la mano  
y eres tú tiro a tiro que te clavas  
en el fugaz misterio de las rosas.

Lo tiroteado en «Nostalgia loans» no son flores ni plantas, sino pájaros, otro símbolo de la libertad y del bien: «No es posible olvidar las melancólicas palomas/ tiroteadas dulcemente por los buscadores de oro». Es significativo que quienes disparen a las palomas sean «buscadores de oro»: lo enfrentado a la naturaleza, a su hermosura y maravilla, es la codicia o su sinécdoque, el dinero. No es este el único fragmento del poema en el que la violencia de las armas arrumba lo puro. La estrofa anterior al dístico transcrito acaba con esta afirmación: «la vida es una túnica efímera/ que se divide a un solo golpe de cimitarra». Lo delicado es, una vez más, arrasado por un arma sólida y mortal.

En «Sí, hay un ángel junto a tus senos cuando bailas...», la amada es «como una alondra tiroteada en el boscaje». Pero su descripción deriva pronto hacia una fabulación bélica, en la que Basilio recurre a ciertos hechos históricos para construir un retrato imaginado de Mary, la destinataria del poema:

Bien sé que amas las espinas,  
que hubieras sido la enfermera ideal  
en la guerra de los 30 años,  
en esa guerra de pólvora blanca y azucenas  
donde los hospitales fueron charcos con recodos de pluma  
visitados por Wallenstein...<sup>841</sup>

---

<sup>841</sup> La Guerra de los Treinta Años se libró entre 1618 y 1648. Albrecht Wenzel Eusebius von Wallenstein (1583-1634) fue un militar y político bohemio al servicio del emperador Fernando II contra los rebeldes protestantes. Su brillantez como soldado era tanta como su crueldad, por lo que no sorprende que fuera asesinado, de un lanzazo, cuando asistía a un banquete. Larrea, en «Belle Île 10 septiembre (sic)», escribe: «eres más deseable que la guerra de los cien años»

Basilio sigue estableciendo oposiciones en el poema citado: al amor a las espinas del octosílabo inicial siguen la pólvora blanca y las azucenas del cuarto verso, y los charcos y la pluma del penúltimo. También la visita a los hospitales por parte de Wallenstein puede interpretarse como un oxímoron, dada su personalidad luciferina. Vemos, pues, de nuevo, el bien y el mal, lo turbio y lo blanco, el amor y la muerte, en apretado abrazo, o combate, en la poesía basiliense. Pero la guerra sigue estando presente en el poema, algunos versos más adelante, ahora como ominosa premonición, como negra y certera intuición de lo porvenir. No hay que olvidar que «Sí, hay un ángel junto a tus senos cuando bailas...» fue escrito a finales de 1934, cuando toda Europa, que aún no se había recuperado del desastre de la Gran Guerra, bailaba en el alambre de un nuevo y terrible conflicto, azuzado por totalitarismos de todo pelaje. Y, así, escribe Basilio: «goza ahora que estás fumando sobre un polvorín purísimo,/ y toda Europa lucha por decidir tu peinado». La aparente despreocupación, o incluso frivolidad, del poeta obedece todavía al espíritu lúdico del creacionismo, pero no oculta un grave sobrecogimiento, una anticipación fatal del cataclismo que se insinúa ya en el horizonte, y que adopta, retóricamente, la forma de hipérbole. Y ese «polvorín purísimo» constituye otra paradoja, en la misma línea unitiva, restañadora, de las anteriores.

Las armas continúan apareciendo en los poemas de Basilio. En «Hombre erguido», lo hacen en un contexto nítidamente bélico:

De lo profundo surgen viejos huéspedes con semblante de olvido,  
hombres incorporados a la vida por un golpe de hacha,  
que traen en su cabeza un sueño cobarde pagado con monedas  
y en sus ojos un revólver pálido.  
Otra vez vuelven los dioses falsos, falsas promesas,  
caballos de la historia entre el polvo de las batallas;  
se oyen cantos de guerra...

La aparición de estas imágenes violentas ha sido ya prefigurada por otras en las estrofas precedentes: «epitafios», «antorchas», «hollín», «desertores», «arder», «quemar», «hospitales». Los hombres se definen por su condición brutal —el «golpe de hacha», como antes ha habido el «golpe de cimitarra»— y por albergar sueños mercenarios —el dinero, símbolo del mal— y revólveres pálidos en los ojos, esto es, impulsos de muerte, voluntad de herir. Los tres últimos versos del pasaje

---

(*Versión celeste*, *op. cit.*, p. 113). El poema, traducido por Gerardo Diego, se publicó en el n° 6-7 de *Carmen*, de junio de 1927, y luego en sus antologías de poesía española, con el título «Bella Isla 10 de septiembre».

resultan diáfanos: las doctrinas mendaces —cuya falsedad se ve subrayada por la poliptoton adjetival: «dioses falsos, falsas promesas»—, los ídolos del oro y la dominación, que separan al ser humano de su ser trascendente, conducen a la guerra y al dolor.

Las armas son una amenaza: en «Victoria» (1933), donde una pistola apunta a los ojos del hombre; en «Elegía», es un fusil el que apunta a los ojos del poeta; en «Victoria» (1932), los rifles siguen apuntando, pero a laderas soleadas; en «Río sin cauce», el yo lírico se pregunta quién habita a su lado, unido a sus sienes, quién gotea «primitivas pistolas», con claras connotaciones suicidas derivadas de la proximidad de «sienes» y «pistolas». En «Si la pensáis casar con el olvido...», donde el poeta dibuja un cuadro casi prerrafaelita de la amada muerta, la asociación entre ambos referentes es explícita: «Dejadla, sola, sin cuerpo, en la tierra tendida,/ ponedle una pistola en la mano/ y en la sien una cereza en vez de sangre». El emparejamiento de los imperativos, el suave hipébaton con el que concluye el primer verso —«en la tierra tendida»— y el zeugma que componen los dos últimos, labran con delicadeza, pero también con energía, el conjunto. Finalmente, también la munición transmite un sentido amenazador: en «Victoria» (1932) aparece un «plenilunio de balas», y en «Testigo», con una larga aliteración de /a/, «la mano inflama su carga de balas».

La dinamita es otro término vinculado a la violencia en la poesía de Basilio, aunque no suele ser metáfora del mal, como los motivos especificados hasta ahora, sino símbolo de su exaltación emocional, de la intensidad de sus anhelos. En «Why not tonight», esta identificación es patente:

¿Por qué, por qué deseo ahora  
una atmósfera impregnada de dinamita,  
un terremoto tierno dentro de mí  
que derrumbe las flores que me desbordan,  
las inútiles quejas, toda esta pesadumbre?

La geminación de la locución interrogativa en el enesílabo inicial subraya la ignorancia del poeta: el origen de su deseo le es desconocido. Su intensidad, en cambio —explosiva, sísmica, demoledora—, resulta incuestionable. Y, para reflejarla, Basilio dispone en el pasaje un conjunto de mecanismos intensificadores, basados, como de costumbre, en las recurrencias sonoras, y, singularmente, en la aliteración y la similitud: el metacismo que recorre los versos —«atmósfera impregnada», «dinamita», «terremoto», «derrumbe», «pesadumbre»—; el chisporrotear lúgubre de los fonemas oclusivos, algunos arremolinados en grupos consonánticos de especial tensión articulatoria —«por qué, por qué deseo», «atmósfera impregnada de dinamita», «terremoto tierno dentro de»—; la

reiteración aliterativa de determinados conjuntos —«deseo», «de», «dentro de», «derrumbe», «desbordan»— y de algunas asonancias —*e-o*: «deseo», «tierno dentro»; *e-a*: «quejas», «esta pesadumbre»—; y, por último, la rima interna entre «derrumbe» y «pesadumbre», cuya tonicidad comparte «inútiles», situado entre ambos. A idéntico objetivo —plasmear la potencia del sentimiento que inspira su voz— sirven los oxímoros e hipérbolos que se acumulan en los versos: el «terremoto tierno», el derrumbarse de las flores, la atmósfera saturada. Todo lo cual ocurre en su interior —el deseo que siente dentro—, como un altercado brutal de su subjetividad, aunque se sirva de referentes del mundo exterior para expresarlo: «atmósfera», «terremoto», «flores».

Igualmente, en «Río sin cauce» aparecen, tras el embate de los vientos —alisios y sirocos de luz y continentes vírgenes—, «las soledades de la dinamita», una nueva explosión metafórica que ya ha sido comentada, pero que interesa recordar, por su carácter tempestuoso y expresionista.

También conviene mencionar en este punto a Juan Larrea, que escribió el poema «Carrière», cuya traducción, «Cantera», incluyó Gerardo Diego en su antología de poesía española de 1932. Su primera estrofa dice así: «Dinamita florecida/ dinamita de reloj/ carne mi querida dinamita»<sup>842</sup>. Basilio, por su parte, habla en «Ese celado impulso», II, redactado en 1947 y 1949, de «turbulentos jardines/ en donde las orquídeas de la dinamita/ florecían su lava oscura en las profundidades...»<sup>843</sup>.

En «Sin concebir el orden, sin perspectivas propias...», Basilio habla de

...tiempos de un frío pudoroso,  
hecho de barricadas inmutables  
o de burbujas atropelladas  
por el frenesí desacostumbrado del olor a pólvora.

Se trata de una escena de connotaciones bélicas, aunque no la anima un designio de destrucción, sino que parece corresponder a un estado de ebullición interior, un magma de sentimientos excitados, próximos al amor. Basilio caracteriza, paradójicamente, algo apresurado y provisional como las barricadas, como «inmutable»: lo son las ansias por protegerse de la violencia exterior y refugiarse en la propia exaltación, en la propia intimidad. No solo «barricadas» describe esa

---

<sup>842</sup> Juan Larrea, *Versión celeste*, *op. cit.*, p. 99.

<sup>843</sup> No son Larrea y Basilio los únicos poetas de la época que asocian explosivos y flores. Roy Campbell (1901-1957), un poeta y satirista sudafricano, reaccionario y antisemita, uno de los pocos intelectuales occidentales que apoyaron a Franco en la Guerra Civil, publicó *Fusil floreciente* en 1936.

turbulencia: también «burbujas atropelladas», «frenesí desacostumbrado» y «olor a pólvora», con sus entrelazadas homofonías: las aliteraciones de /b/ y /o/, los grupos oclusivos y vibrantes — «atropelladas», «desacostumbrado»—, y la similitud de «barricadas» y «atropelladas», cuyo conjunto remeda tanto el tronar de las explosiones como el alegre chisporroteo del champán.

Por último, las armas arrojadas tienen también un lugar en la poesía de Basilio. Y, si bien la flecha, la más utilizada, suele referirse al transcurso del tiempo, a la urgencia e inevitabilidad con que los seres y las ideas atraviesan los años, el dardo y el venablo siguen aludiendo, inequívocamente, a la violencia y al mal: los poderosos, en «Los poderosos centellean en su oro pálido...», reciben «dardos adventicios/ (...) cuando entrevén el desamparo»; y «premoniciones salpicadas de hierro» lanzan sus venablos en «Te he buscado en el abismo de cualquier fracaso...». No hay que olvidar la importancia que a la figura del arquero otorga Gerardo Diego. Lo encontramos en el poema «Sagitario», de *Imagen*, con la referencia al «bello centauro-atleta»<sup>844</sup>, y en la que él mismo llamó «estética del arquero», por la importancia de su gesto, presente en su «Intencionario»<sup>845</sup>. Y en «Llanura», perteneciente a *Limbo*, leemos: «La línea férrea virgen/ silba/ silba y dispara flechas»<sup>846</sup>.

#### 4. 4. 3. 5 El olvido

El olvido constituye otro de los motivos permanentes de la poesía basiliana, lo que no puede sorprender: en su cosmovisión es la consecuencia irremediable del paso del tiempo y el desmoronamiento de todo. El olvido, u olvidar, supone la anulación, la desaparición, la pérdida de cuanto nos ha constituido: del yo y del mundo; o su alejamiento definitivo. Olvido y tiempo se muestran asociados desde los primeros hasta los últimos poemas de Basilio: en «Tránsito», «una espuma de tiempo se olvida en tu cabello». En «Las plumas reclinadas», «llegará un día vertical por excelencia» y «los lagos serán responsables del olvido». En «Viejo parque», consigna, simplemente: «siglos y olvido». En «Habitantes de una naranja», leemos:

Días y noches, arduos del tiempo para los ojos,  
y, sin embargo, construimos pirámides,

---

<sup>844</sup> Gerardo Diego, *Obras completas*, I, p. 82.

<sup>845</sup> «*El Arquero*: el arte antiguo era un arquero que apuntaba y cobraba la pieza. El arte moderno se contentaba con disparar sin importarle el blanco; los más avanzados en vez de flecha acerada colocaban una vara ingenua y hacían del deporte un simulacro. Nosotros no llegamos a disparar; nos contentamos con la intención, con el ademán. Porque toda la estética del arquero está en el gesto» (*ibid.*, VI, pp. 172-173).

<sup>846</sup> *Ibid.*, I, p. 696.



nos embriagamos de amor  
al lado de otras mejillas  
y hay algo que nos lleva a la olvidada niñez,  
pero eso no basta.

«Todo pasa», ha escrito Basilio al final de la estrofa anterior. Frente a la evidencia incontrovertible del *panta rei*, que ya hemos tratado, el tiempo se reviste de ciclos, de subterfugios — días y noches, meses, estaciones—, para disfrazar su riada fatal. Y el hombre, por su parte, se entrega a la fabricación de objetos y a la consecución de logros que justifiquen su presencia en la tierra, su transitoria victoria sobre la finitud, y se deja embelesar por el amor y la melancolía, para sobreponerse, asimismo, a la devastación temporal y a su propio perecimiento.

A veces, sin embargo, y coherentemente con la ambivalencia de muchos de los motivos utilizados por Basilio, el olvido cobra una dimensión catártica o purificadora. Así sucede, por ejemplo, en «Levantaos», que concluye con esta imperativa anáfora: «olvidad el pasado,/ olvidad esta ruina y esta hermosura». Basilio exige al hombre que abandone las falsas apariencias del mundo y su propio cuerpo mortal, para entregarse a la felicidad absoluta de Dios, y para ello apela al olvido, esto es, a la renuncia al tiempo, a la negación de la vida, aunque —y este es un momento de gran empaque estético— le traiciona su propia percepción de la belleza de las cosas, la hipnosis de la realidad material, y formula una espléndida antítesis: «olvidad esta ruina y esta hermosura». El mundo es, en efecto, una mezcla de dolor y de placer, de elevación y caída, de —en último término— amor y muerte. En «Este vivir huyendo», Basilio constata, una vez más, que nada permanece, que todo se disipa, y aboga por que el hombre abandone el recuerdo de lo vivido, la esperanza de lo pasado y las fútiles vanidades del mundo. El poema concluye así: «no os detengáis,/ no hay metas: “habladle alto al olvido”,/ la vida es un boomerang que a Dios regresa». Repite un verso —el último— que ya había empleado en «Levantaos», para significar su confianza en Dios, tras el decepcionante paso por la vida, y transcribe otro, «habladle alto al olvido», que cifra ese ideal de renuncia y que toma prestado de la estrofa CXLVII del libro I de *San Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús. Poema heroico*, del colombiano Hernando Domínguez Camargo, publicado en Madrid en 1666<sup>847</sup>. Es importante reseñar que este poeta colombiano, nacido en Bogotá en 1606 y

---

<sup>847</sup> Aunque inconclusa, se trata de una obra imponente: escrita en octavas reales, consta de 9.600 versos, organizados en 24 cantos y contenidos en cinco gruesos volúmenes. Está incluida en *Obras*, edición a cargo de Rafael Torres Quintero, con estudios de Alfonso Méndez Plancarte, Joaquín Antonio Peñalosa y Guillermo Hernández de Alba, Bogotá, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 1960. La estrofa concreta en que aparece el verso transcrito por Basilio dice así: «Habladle alto al olvido, porque (sic) crea/ que el soplo de la vida de un soldado,/ si airoso lo exhaló, feliz granjea/ a

muerto en 1659, sacerdote jesuita y discípulo de Góngora, fue objeto de un minucioso estudio por parte de Gerardo Diego, «La poesía de Hernando Domínguez Camargo en Nuevas Vísperas». El autor de *Manual de espumas* sentía un gran interés por su figura y su obra, y hay razones para pensar que se lo transmitiera a Basilio en sus años de formación, como se desprende de los siguientes párrafos del artículo citado:

Quiero empezar recordando autobiográficamente aquel «descubrimiento» (que para mí lo era, como lo fueran igualmente, poco antes o después, los de otros extraordinarios poetas, Pedro de Medina Medinilla, don Gabriel Bocángel, don Pedro Soto de Rojas). Ocurrían estas aventuras pacíficas de mis exploraciones lectoras en horas generalmente veraniegas, por los primeros años juveniles de mi profesión catedrática y con especial intensidad y fruto entre 1924 y 1926, en la sala de lectura de la Biblioteca Menéndez Pelayo. (...) Así una de aquellas mañanas (...), me enfrasqué en el deleitoso piélago del *San Ignacio*, no menos espejeante y reverberante que mi Cantábrico, y, según costumbre, fatigué luego a cualquiera de los amigos que allí trabajaban con mejor método que yo, dándoles parte de mis descubrimientos poéticos, copiados con mi menuda y revesada letra para poder saborearlos en casa a mis anchas<sup>848</sup>.

No parece casual que, de los cuatro poetas del Barroco españoles o americanos que cita Gerardo —Domínguez Camargo, Medinilla, Bocángel y Soto de Rojas—, los tres primeros sean autores de versos transcritos por Basilio, o directamente inspiradores de su poesía, y es muy revelador, también, el periodo en el que aquel afirma haberlos descubierto, coincidente con los años en que ejerció como profesor suyo en el Instituto Jovellanos, y en los que la amistad y la colaboración entre ambos ya estaba consolidada.

Pero el olvido, como tantos otros motivos en la poesía de Basilio, no solo tiene un sentido individual, sino también colectivo. Por eso, el olvido es fruto de la historia, y también lo sufre la humanidad: «el mundo vuelve hacia atrás sus ojos/ y olvida sus cabellos caídos por la historia»,

---

la fama de un clarín de él ocupado:/ la eternidad en estas piedras lea/ con sangre vuestra el nombre vuestro arado:/ que es epitafio eterno gota breve/ A quien el tiempo no su diente atreve» (*ibid.*, p. 77).

<sup>848</sup> Gerardo Diego, «La poesía de Hernando Domínguez Camargo en Nuevas Vísperas», *Obras completas*, VI, pp. 876-906 [1961]. En este trabajo, Gerardo recuerda que, en abril de 1927, había publicado en el número 4 de la revista *Verso y Prosa*, de Murcia, un breve artículo suyo que presentaba unas «estrofas suculentas de Camargo» (*ibid.*, p. 283). Acaso valga la pena recordar que Marcelino Menéndez Pelayo, en cuya biblioteca descubrió al poeta colombiano, opinaba en su *Historia de la poesía hispanoamericana* que el poema de este sobre San Ignacio era «uno de los más tenebrosos abortos del gongorismo, sin ningún rasgo de ingenio que haga tolerables sus aberraciones» (citado por Gerardo Diego, *ibid.*, p. 288).

escribe en «All the world will smile again». Igualmente, en «Té-conferencia», y siguiendo una estructura dialógica, se dirige a la dama que protagoniza el poema, con aparente coloquialidad, pero con señalado irracionalismo, y la interpela así: «Ya que usted ha vivido la antigüedad/ y la caída de Babilonia, y tanta cosa olvidada/ de la que ya nada queda...». Sin embargo, en este mismo poema se hacen patentes los dos planos —el personal y el comunitario— en los que se mueve el olvido. En la estrofa siguiente, leemos:

Sí. Comprendo que usted prefiere hablarme  
de su vida tan próxima y confusa,  
su vida que no solo ha sido  
ir de tiendas por la historia,  
olvidando cartas de amor aquí y allí  
como el que olvida su piel a la intemperie.

El olvido alude ahora a alguien que, además de paradigma o estereotipo —y que va «de tiendas por la historia», en una de las habituales irrupciones del registro coloquial o idiomático en el flujo lírico basiliano—, es un ser concreto; alguien que recibe amor, concitado metonímicamente por esas cartas extraviadas, pero que lo maneja con desidia y acaba perdiéndolo con despreocupación. Sabiendo del gusto de Basilio por mezclar eras, sentimientos y discursos, probablemente haya algo de su propia experiencia personal en esta confluencia de prototipos históricos o metáforas de la vida social y de seres particulares, de amadas desdeñosas o inalcanzables, de misivas efectivamente presentes en sus gavetas, evocadoras de una antigua y periclitada relación, a la que el poeta había entregado su ser. La poliptoton iniciada en «cosa olvidada» prosigue con «olvidando» y «olvida», y se suma a otra, integrada por «ha vivido», la «vida» —que se repite hasta tres veces— y «vidas», y a varios emparejamientos más, como los binomios adjetivales y adverbiales —«próxima y confusa», «aquí y allí»— o el paralelismo que conforman los dos últimos versos, para dibujar un pasaje intensamente significativo, y cuya raíz se hunde en la desmemoria y la derrota que esta supone. Pero el olvido, en este poema, no termina aquí: en una de las estrofas finales, Basilio sostiene que

una mujer es siempre una flor por derecho propio,  
baluarte de seda o inmovilidad  
que nos defiende del pasado, oro tenue.  
Por eso olvidamos un momento este tiempo aterido...

La alegación es positiva: las metáforas iniciales —en la primera de las cuales vuelve a insertarse una locución estereotipada, de origen jurídico: «por derecho propio»— definen a la mujer como un amparo contra el tiempo, pero un amparo en el que se reúnen lo delicado y lo duro, la suavidad y la violencia, hasta el punto de configurar una cadena de oxímoros: flor por derecho, baluarte de seda, oro tenue. Esta fusión de rasgos opuestos queda aquí subrayada por la aliteración de /d/ y su vibración intermedia, serpenteante: «derecho», «de seda», «inmovilidad», «defiende del pasado», «olvidamos», «aterido». El «tiempo aterido» del final de los versos transcritos, este hoy del poema, sitiado por amenazas de guerra, constituye el otro polo del arco cronológico, solo interrumpido por la presencia taumatúrgica de la mujer, que actúa a modo de cesura amable o balsámico olvido.

En «Cénit-nadir», sigue Basilio estableciendo vínculos entre la historia —el tiempo común, el tiempo de todos— y el olvido. Luego de aludir al «que por el agujero de la llave/ adivina el vaivén de la humanidad ciega», cierra el poema señalando que «nuestros huesos/ (...) chirrían por la pendiente de la historia/ (...) de recuerdo a olvido».

La identificación entre olvido y sueño, que obedece a una antiquísima metáfora<sup>849</sup>, también está presente en la poesía de Basilio; y en la de Gerardo Diego, que escribe en «Ángel de Lluvia», de *Ángeles de Compostela*: «Yo soy el alma flotante que efluvia/ sueño y olvido, frescura y consuelo»<sup>850</sup> — donde resulta reseñable, por cierto, esa aliteración del grupo /fl/, parcialmente prolongada en «frescura», del segundo endecasílabo— o en «Sé más feliz que yo», de *Amor solo*: «Duerme, olvida...»<sup>851</sup>. En «Homenaje a Enrique Gil» [1], Basilio habla de «los durmientes fluviales/ los durmientes sin brío», y, en el cuarteto siguiente, escribe: «Se olvidaba la voz/ (...) y la almohada cedía». De forma más explícita, en «Nube a su pesar», Basilio exhorta a no temer por el «sueño que conduce al olvido». En «Canción cuarta», el poeta consigna que «María Luisa duerme, olvida...» y,

---

<sup>849</sup> Sus primeras manifestaciones se encuentran en los lotófagos de la mitología griega, que vivían, supuestamente, en algún lugar del nordeste de África. La *Odisea* homérica los hace protagonistas de uno de sus episodios más célebres, en el canto IX: al volver Ulises y sus compañeros de la guerra de Troya, un temporal los desvió de su ruta hasta la tierra de los lotófagos. Estos les ofrecieron para comer flores de loto, una planta que hacía perder la memoria, y los hambrientos argonautas, tras devorarlas, se olvidaron de quiénes eran, y de su patria. También en el libro IV de *De rerum natura*, de Lucrecio, se identifican sueño y olvido. En la literatura en lengua española, encontramos ejemplos de esta identificación en *La vida es sueño* y *La hija del aire*, de Calderón de la Barca; en San Juan de la Cruz, Fray Luis de León y Miguel de Molinos; en las *Soledades* de Góngora; en *La piedra escrita*, de Emilio Prados; y en poemas de Gabriela Mistral y Octavio Paz, entre otros autores.

<sup>850</sup> Gerardo Diego, *Obras completas*, II, p. 66.

<sup>851</sup> *Ibid.*, I, p. 833.

más adelante, tras exclamar «¡olvidos de María Luisa!», señala, de nuevo, que está dormida. En «Nostalgia loans» volvemos a encontrar el binomio: «si soñamos estas hilituras heladas, o espigas de olvido», aunque aquí la conexión aparezca mediatizada por la habitual metáfora basiliana que concita un término material y otro inmaterial: «si soñamos (...) espigas de olvido». En «Días concretos, fijos...», el vínculo no es inmediato, pero se reconoce fácilmente: «la vida, débil cáñamo, sueña/ por las cárcavas grises...», escribe Basilio; y, cuatro versos después, añade: «Ni sé por quién olvido/ ni en qué estanque me anego de memorias confusas...». En «Nostalgia loans», el olvido es un motivo reiterado, que aparece en otros dos sintagmas: el otoño olvida los ojos de las vacas, en la segunda estrofa, pero «no es posible olvidar las melancólicas palomas», en la quinta. Palomas —símbolo del alma— y olvido vuelven a asociarse en «Si la pensáis casar con el olvido...», un poema escrito poco después que el anterior, en el que este constituye una de las metáforas del alejamiento y, finalmente, la desaparición de la amada. En su última estrofa, leemos: «Las palomas que anidaron en su pecho/ volarán a su secreto ámbito/ donde el olvido extiende su ramaje». Cabe también destacar la cercanía semántica entre las «espigas del olvido» y el ramaje del olvido. En «Careo en la soledad», hallamos un notable ejemplo de la proximidad, semántica y metafórica, entre los tres motivos que estamos manejando: sueño, palomas y olvido. El título certifica, asimismo, otra cercanía significativa en su poesía, entre soledad y olvido, de la que veremos varios ejemplos más en el apartado siguiente. Escribe Basilio:

[soy el hombre] que reclama inversiones en seguros de sueño  
para tí, reina joven, afectada por el olvido.  
Qué lejos aquella mano seducida  
que acarició tanta paloma trémula...

En «No es de esperar que traigas nuevas flores...», II, ya no aparecen las palomas, pero sí un «tropel de caballos de sueño/ hacia tí, reina joven mutilada por el olvido». En esta constante asociación entre sueño y olvido, cabe señalar, por último, el poema «Ya no hay buenas razones...», en el que Basilio escribe: «te salpica el olvido» —vuelto, otra vez, materia, agente físico— y, en los versos finales:

un día tal vez  
despertaré soñándote  
hacia ríos en curva  
que no alcanzan los mares.

Todo este poema es, en realidad, una elegía a la amada perdida: ya no hay razones para que exista; permanece encerrada, prisionera del tiempo, con una «ropa raída» que le cuelga de los hombros, que evidencia su paso devastador; y es invisible: sustraída a la aprehensión sensorial, oculta y desconocida por todos, su imperceptibilidad la vuelve irreal —Basilio dirá, al final del poema: «irreales/ cometas (...) / atraviesan tu cielo»—. Los términos negativos se acumulan en las imágenes que la describen: la «salpica el olvido/ del silbido nocturno» —con similitud intensificativa: «olvido», «silbido», y la impregnación oscura de la noche—, es traicionada, la persiguen corceles de espuma malograda. El bagaje semántico de estas caracterizaciones ahonda en el lamento: la persecución implica huida, aunque esté confinada: se duplica, así, el sentido de la desaparición, por su fuga y su reclusión; la espuma, por su parte, es metáfora de lo transitorio y lo perecedero, y, por estar malograda, también de la muerte; hasta las cárceles —que confirman la noción de encierro ya introducida por las «mamosterías» iniciales— están «marchitas», otro sinónimo de la muerte.

Como puede apreciarse en estos últimos ejemplos, el amor y la amada son, en muchos poemas basilianos, los protagonistas del olvido, aunque nunca unidireccionalmente: a veces, son sus víctimas, y el poeta lamenta entonces su extravío en el tiempo, su volatilización en la nada; en otras ocasiones, su olvido es un estímulo, un objetivo al que dirigirse, o el término de un sufrimiento inacabable. Así se manifiesta, precisamente, en «La brisa maldita», donde, como ya hemos visto, Basilio exhorta al viento —aunque su caracterización recuerde a la amada— a correr hacia el olvido. También en «Lenta es la primavera...», el yo lírico expresa el deseo de olvidar, como metáfora del fin: «Quisiera olvidarte como [a] un vals,/ reflejada en ese río que vuelve del fondo/ y no encuentra música donde morir», aunque el pasaje reúna múltiples motivos melódicos —«vals», «río», «música»— que sugieren una paradójica armonía en ese ansia, un extraño rumor benéfico. En «Esa luz profanada...», lo único que queda de la amada es una luz, un deseo, un «amor apenas olvidado pero imperceptible»: sintagmas cuyos elementos contrapuestos traslucen, como siempre en Basilio, un conflicto íntimo, una pugna nuclear: la luz, profanada y caída; el deseo, acariciado pero nunca apresado; el amor, recordado pero invisible. En «Hay un mayo cualquiera...», el poeta señala que «se mira de reojo al amor», pero los remordimientos lo ahogan, «porque los falsos dioses nunca olvidan»: la busca o, por lo menos, el recuerdo del amor es constante, pero se arrastra una culpa —la de haberlos abandonado— que corroe la conciencia, y «los falsos dioses» no pueden ser otros que todos aquellos bienes, estados o valores a los que se ha sacrificado la vida. En «Nada se induce de la realidad», Elena y Paris «olvidan sus claves/ (...) entre impacencias apenas rozadas por el amor»; un olvido que también afecta al protagonista del poema, a cuyo alrededor se desploman viejas ideas, «frustrada escoria del destino/ (...) rescoldos devastadores». La estrofa final del poema vuelve a los

motivos odiseicos y abunda, por una parte, en la idea de la destrucción subyacente —pero, a la vez, de fragmentada, dolorida permanencia— en los términos «escoria» y «rescaldos», y, por otra, en la relación entre sueño y olvido, de la que acabamos de hablar: «El que vuelve a Ítaca/ es también despojo de un sueño/ arrancado de otros olvidos». El sentido del terceto es nítido y descorazonador: en la vida —ese viaje en el que está embarcado el hombre, como Ulises en el Mediterráneo de los griegos— no se cumplen los sueños, sino que se destruyen: el ser humano es solo lo que queda de un destino ansiado pero fallido, envuelto por otras vidas de las que es arrancado. El peso fatal del olvido se subraya mediante la epífora: «se deshilan tibios olvidos», y el sueño es «arrancado de otros olvidos», una insistencia a la que se suma la derivación de «Elena y Paris olvidan sus claves». Olvido y despojos vuelven a unirse en «Los remedos empalidecidos»: «del olvido nacen oxidados despojos», lo que supone algún modo de supervivencia.

El olvido nutre muchas metáforas de complemento preposicional en la obra de Basilio, como «peñascos de olvido» («En otoño»), «vanas adelfas de olvido» («Las balanzas sutiles...»), «semblante de olvido» («Hombre erguido») o «un hueco de olvido» («El triunfador muestra su vida desmoronada...»), en el que también aparece personificado: «argucias de olvido»), y afecta a innumerables realidades, lo que acredita su omnipresencia y su incontenible poder destructor: «blancura devenida olvido» («Sí, hay un ángel junto a tus senos cuando bailas...»); «noches estrelladas y olvidadas» («Canción tercera»); «estepas olvidadas», que recorren peregrinos («Prosérpina»); «cigarras olvidadas» («Alto Torío», II); «muebles olvidados» («Esa opacidad de noviembre...», III); «maneras olvidadas» («Hay días de felicidad a la medida...»); y «proyectos olvidados» («El 28 de julio de un año sin gloria...»). En «Este vivir huyendo», en fin, el mundo es lo olvidado.

#### 4. 4. 3. 6 La soledad

La soledad es otra consecuencia de la agonía existencial del poeta<sup>852</sup>, aunque también contenga una dimensión positiva, de ensimismamiento regocijado, como el propio Basilio expresa en una de sus notas sobre poesía y poética: «Todo lo que interiormente llevamos de divino aflora en la soledad y en el silencio. Qué hermoso ejercicio una hora de reclusión diaria entre cuatro paredes, ya que no en

---

<sup>852</sup> Para un examen minucioso de este motivo en la tradición literaria hispana, me remito a los clásicos volúmenes de Karl Vossler, *La soledad en la poesía española*, traducción de José Miguel Sacristán, Madrid, Visor, 2000, y Biruté Ciplijauskaitė, *La soledad y la poesía española contemporánea*, Madrid, Ínsula, 1962.

la vacía inmensidad de un páramo»<sup>853</sup>. Sin embargo, en su ejercicio lírico, el placer del recogimiento vital y creador se diluye en la marea del recuerdo y la melancolía. El paso del tiempo, la pérdida de confianza en la realidad y el desdibujarse de todo adelgazan su entorno vital hasta confinarlo en un aislamiento que es preludio de la muerte. Como dice su maestro Larrea, «segregamos soledad como las tapias horizonte»<sup>854</sup>: la soledad nos cerca, limita nuestra visión, nos empareda como un ataúd. Basilio reconoce explícitamente su soledad en dos poemas: «Días concretos, hijos...», donde afirma: «estoy solo», dejando solo al verso, aislándolo visualmente, para que la forma se corresponda con el fondo, para que *sea* el fondo; y «Ese celado impulso», III, que acaba con este epifonema: «Sé que estoy solo, solo/ con mi celado impulso» en el cual se repite el rotundo sintagma anterior, pero amplificado mediante la geminación del adjetivo, y vinculado a ese afán secreto que orienta su vida, a ese escondido impulso de recuperación de lo irrecuperable que determina su nostalgia, su esperanza y su sufrimiento. Resulta también significativo que el título del único proyecto de libro merecedor de tal nombre que proyectase nunca Basilio incluya la palabra *solitude*, como ya hemos visto. Se trata, en efecto, de *Solitude, optional april*. Aunque ya lo había utilizado en la fase más creacionista de su producción («soledad de aluminio», en «Álamo»; «las naranjas se amoldan a la soledad», en «Sollozar uno de abril»; «modelando soledad», en «Pesquisa»), abundan especialmente en este conjunto las referencias a la soledad: «soledad de siglos» («Una tarde de Italia»); «albores de soledad» («Ruth»); «almendro de soledad» («Leñador marido»); «resistencia de símbolos solitario» («Homenaje a Enrique Gil» [2]); «los hombres (...) caen en la soledad» («Ad occidentem versus»); «la noche que flota solitaria» («La mano que pierde»); «arena seca y soledad» («Nostalgia loans»); o «las puertas de la soledad» y «las soledades de la dinamita» («Río sin cauce»). Usa aquí en plural un término abstracto como el que estamos analizando, una técnica frecuente en nuestro poeta y que encuentra los ilustres antecedentes de Góngora y sus *Soledades*, y de Gerardo Diego y las suyas, esparcidas en libros como *Versos humanos*, *Alondra de verdad* —en cuyo «Visita a Medinilla» encontramos «soledades españolas»<sup>855</sup>— o *La luna en el desierto y otros poemas*, donde consta «Soledad: «Solo. Sí. Soledad de soledades/ y todo soledad...»<sup>856</sup>, donde resuena, transformado, el célebre proverbio del Eclesiastés (1, 2) *vanitas vanitatum et omnia vanitas*: vanidad de vanidades, y todo vanidad<sup>857</sup>. Las «soledades de la

<sup>853</sup> Emiliano Fernández, «Gerardo Diego, Luis A. Piñer y Basilio Fernández», art. cit., p. 24. Fernández relaciona esta noción de un individuo oculto que crea —y cree en— su obra con la «interpretación fervorosa de la vanguardia, [con] ese concepto del arte moderno como un proyecto de restauración espiritual» (*ibid.*).

<sup>854</sup> En «Diente por diente», IV, Juan Larrea, *Versión celeste*, *op. cit.*, p. 151.

<sup>855</sup> Gerardo Diego, *Obras completas*, I, p. 465.

<sup>856</sup> *Ibid.*, p. 668.

<sup>857</sup> *Sagrada Biblia*, *op. cit.*, p. 777.



dinamita» de Basilio también encuentran un precedente en estos versos terribles en «Hombre erguido»:

hemos oído un poco en la soledad al blasfemo que canta,  
hemos visto arder las flores del cerebro como embarcaciones  
y quemar la pira de espinas en ese hospital que ronda la calumnia.

De lo profundo surgen viejos huéspedes con semblante de olvido...

La soledad es el estado en que se encuentra el yo lírico. A su alrededor se despliegan los sucesos que percibe, y que conforman una cadena de espantos: canta el blasfemo, se consume el cerebro, arde una pira de espinas en el hospital asediado por la mentira. La acumulación de términos negativos no deja resquicio para el placer ni la esperanza: todo es una brutal escena de injuria y destrucción. La anáfora de los dos primeros versos, aliada con el zeugma del segundo y tercero — «hemos oído», «hemos visto arder», «y [hemos visto] quemar una pira»—, junto con la aliteración del grupo /pi/ también en el tercero —«pira de espinas en ese hospital»—, que dibuja parcialmente una similicadencia, dan sostén retórico y musical al fragmento. No son, desde luego, las únicas correspondencias melódicas: la aliteración señalada encuentra sendos antecedentes en el «oído» y el «visto» de los versos iniciales, y también la «soledad» del primero prefigura la oxitonía que advertimos en «quemar» y «hospital». A su vez, en el segundo verso encontramos dos asonancias internas más, que se entrelazan: «hemos», «cerebro» y «flores», «embarcaciones», en la segunda de las cuales, por cierto, acaso confluyan ecos baudelerianos y otros, visuales, propios de las ceremonias funerarias vikingas, con esos barcos en llamas que significan, con su deriva en el mar, la purificación del finado y su ingreso definitivo en el otro mundo. Por su parte, el verso inicial de la estrofa siguiente, ya comentado en varias ocasiones, acredita la proximidad, semántica y metafórica, entre soledad y olvido, como se aprecia también en «Tiempo, ceniza»: «soledad de tierras inmensas,/ olvidos de ecos dilatados», y en «Nada se induce de la realidad», donde, en la misma estrofa, la soledad extermina al yo lírico y «se deshilan tibios olvidos». En «Hombre erguido», la soledad vuelve a aparecer en la cuarta estrofa, sembrada de remordimiento.

También en «Alto Torío», I, encontramos las soledades y el binomio soledad-olvido: «soledades eternas» e «interiores soledades» asoman en la cuarta estrofa de su primera parte, estableciendo un nítido correlato entre el espacio exterior, la realidad objetiva, y el mundo interior, subjetivo. La segunda parte se inicia así:

Soledad. Otro huésped al olvido,  
otra brizna perdida en el anhelo  
de volar lejos, hacia verdes mares,  
hacia cielos azules...

Tras el pórtico escueto e ineludible de la soledad, que dibuja una poliptoton nominal con las «soledades» anteriores (al igual que muchos otros elementos de este poema: «remotas alturas» y «remotos Valcayos», «leve ardon», «leves siglos» y «leves cielos», «aguas perdidas», «brizna perdida» y «perdido valle», «celajes míos» y «soledad mía»; poliptotos que se repiten, en buena medida, en «Vida inducida en rosa»), los emparejamientos e isomorfismos encauzan los endecasílabos, de cuya estructura se derivan diversas identificaciones: la principal, la del ser humano, cuyo deseo de libertad y plenitud se ve frustrado; soledad, olvido y extravío dibujan el triángulo de dolor en el que habita. El recuerdo del mundo de la niñez, con su felicidad prístina, ha desaparecido, como esas «cigarras olvidadas» de la estrofa siguiente. Y la soledad remata el poema, abrazada a un silencio cuya personificación exalta su viveza y relevancia, y, por extensión, la de lo contemplado:

...Ya el silencio  
habla y me reconoce.  
Templa mi voz de soledad tan mía  
bajo las blancas rocas y los chopos.

Determinadas asociaciones son recurrentes en Basilio. En su poesía, el uso de una palabra conduce, con mucha frecuencia, al de otra, con la que se revela conectada en virtud de similitudes psicológicas o sensoriales, por lo general discernibles. Así, las nociones de soledad y de huésped se trasladan a otro poema, «El aura encaramada se amotina...» —en el que también se alude, como en la pieza anterior, a la voz—, acaso porque el hospedaje supone tránsito, aislamiento y partida, conceptos directamente vinculados con el concepto existencial de la vida como viaje y del ser como espacio habitado por la ausencia: «Un huésped indeciso/ se fatiga en mi voz, y desordena/ la soledad...». Igualmente, ya hemos transcrito los versos de «Hombre erguido» donde aparecen la soledad y los «viejos huéspedes con semblante de olvido». El hecho de que Basilio se dedicara durante muchos años a la representación comercial de su negocio puede haber influido en esta identificación entre el ser de paso que es el viajante, y que se aloja en lugares con los que no tiene ninguna relación personal, sin otra compañía que sí mismo, y la soledad existencial. Por último, «Testigo» contiene también ambos términos, aunque guarden una mayor distancia entre sí. En el cuarto verso aparece un «huésped que se hastía», y en la parte final del poema leemos: «Sí, soy el que

desesperado grita: solitaria manera,/ solitaria vaca del alba...». Soledad, hastío y desesperación se excitan mutuamente, en una urdimbre de sentimientos apesadumbrados. Gritar o cantar, como reflejo de la impotencia y el dolor, y también como constancia de la reelaboración estética a la que aspiran sus poemas, es frecuente en la obra de Basilio. Y la soledad comparece aquí con el peso singular que le otorgan el adjetivo geminado y esa desconcertante imagen creacionista de la «vaca del alba», que conjuga anchura, pasividad y luz, y que culmina la aliteración de /a/ iniciada en «grita»: «grita: solitaria manera,/ solitaria vaca del alba». El prefijo «des» de «desesperación», por su parte, irradia a los versos circundantes, se repite en los posteriores «despidos» y «despedidas», y también resuena en otros vocablos, como «designio» y «delira».

La misma ansia por recobrar el pasado arcádico de la infancia que se ha manifestado en «Alto Torío», II, está presente en el poema siguiente, «A la orilla», donde la soledad envuelve de nuevo al poeta y a sus visiones del tiempo ido:

Las rocas,  
las fechas exhaustas,  
o los arroyuelos del pasado,  
todo perdura en derredor  
de esta soledad  
que apenas se turba  
con una rama ávida y leve.

Luego ordena al viento que lo lleve a los paisajes antiguos, para cuya descripción se sirve de elementos corporales, como si la tierra y el cuerpo de la mujer fuesen uno y lo mismo: se funden, así, el paraíso perdido, vinculado a un tiempo y, sobre todo, a un espacio pasado, y la figura femenina — de la madre, a la que induce a pensar un verso posterior: «Cómo se borra un hijo muy bello...», o de la amada; en cualquier caso, de un personaje arquetípico—, cuyo busto de hierba y piernas brumosas «sirvieron de apoyo a la vida». En ese lugar donde cuerpo y tierra confluyen, besaré el poeta «unos ojos vacíos,/ unos labios de arrepentimiento/ desprendidos de la soledad...». Y en esta breve enumeración se concitan, otra vez, los gestos eróticos, que aspiran al placer, a la unión —«ojos», «labios»—, y la constancia de su imposibilidad: la vaciedad, el arrepentimiento, que supone una culpa, y la soledad, que acaso sea su castigo. Perdura este mismo impulso pasatista en las dos piezas siguientes, «Vida inducida en rosa» y «Ese celado impulso». En el primero asoman también las «soledades remotas de un mundo malherido» y «da carcoma de los siglos [que] mancha la voz» del poeta. Su formulación no puede ser más simple y, por ello, más rotunda: «y me abraza el pasado, la

soledad me asedia/ en esta vastedad de las tierras baldías,/ graníticos bastiones...». En «Ese celado impulso», I, Basilio recurre otra vez a la imagen castrense del bastión, y señala que ha consumido sus días «en vanos zarpazos contra los bastiones de la soledad».

La soledad constituye un estado infausto, tanto para el propio poeta —por cuanto representa su separación de los ideales y esperanzas que habrían transformado su vida en algo digno de vivirse: «la soledad a ráfagas/ me extermina sin odio», dice en «Nada se induce de la realidad»— como para la comunidad humana: califica el deshonor y la indignidad de sus integrantes; tiene, pues, una dimensión social, como también sucede con el olvido y con otros motivos de corte existencial. Así sucede en «Los poderosos centellean en su oro pálido...», donde, tras describir simbólicamente sus conductas deplorables, Basilio señala que «con voz atronadora, claman, chapotean/ en la soledad,/ viven en lo hueco del mundo». Los términos agudos, los fonemas trepidantes, los grupos sembrados de oclusividad y la coincidencia acentual del primer sintagma remedan la violencia significada, en una aliteración retumbante, casi militar, que progresa sinuosamente. Y es interesante observar, en ese permanente intento de Basilio de dotar de carne a los sentimientos, esta nueva transformación de algo abstracto, como la soledad, en algo material: un líquido en el que se puede chapotear. Ambos rasgos, la referencia a los poderosos y la corporeización de lo espiritual, se repiten en «Han pasado eminencias con regalos prácticos...», cuya estrofa final alude a su «forma de desdeñar el orgullo de los poderosos» y al viento del desvarío, que «deja caer sus virutas de soledad». Desdén y soledad reaparecen en «Mira cómo se entristece...», esta vez en el seno de una imagen atormentada, que habla de zonas ocultas y realidades imposibles, y que acredita el gusto de Basilio por acompañar el término «soledad» de participios que prolonguen su terminación abierta e interdental: «las tortugas desdeñan el reverso de una soledad avasallada». Alusiones algo más brumosas y oblicuas, pero que cabe interpretar como dirigidas también contra esos personajes rectores que encarnan los valores contrarios a los que deben informar una vida genuina y plena, hallamos en «¿Qué estela, qué nivel...?»: son «los altos cargos de la mentira» y «los dementes furiosos», que pronuncian «discursos triviales» y cuyos ojos «se sacrifican a la soledad», con aliteración de /o/ —«odio», «ojos», «furiosos», «solos»—, derivación intensificativa —«soledad», «solos»— y un vibrante polisigma.

La mirada alrededor de Basilio, que se entretiene en las escenas urbanas de un tiempo poseído por la acritud y la melancolía, recae en «un perro solitario abandonado por incorruptible», que callejea de madrugada, entre piedras grises, y desaira a los escasos transeúntes, en «Bruscamente es notoria la tristeza de las calles mudas...»; y en «la soledad vacía de los turistas apresurados», que «presenta sus emblemas inmisericordes/ y los contiene en los declives grises/ como una muerte

compensada», en «En el estado natural...». La soledad se asocia aquí con, o resulta en, la muerte, tras una acumulación de términos negativos —vaciedad, prisa, inclemencia, declinación, grisura— y una sucesión no menor de similitudes, que cohesionan plásticamente la imagen: «vacía», «turistas»; «presenta», «emblemas»; «declives grises». Una escena alimentada por motivos parecidos dibuja Luis Álvarez Piñer en dos de sus poemas creacionistas —alejados, por lo tanto, del tiempo en que Basilio escribió este, pero partícipes de unas mismas inclinaciones estéticas y, en buena medida, de idénticas obsesiones—, «Manos de estar dormido...» y «Aborrezco el metal de tu voz...». En el primero nos habla de «turistas enfermos de pesadumbre y remordimiento»<sup>858</sup>, y en el segundo, de «montañas que patinan en pos de los turistas impedidos»<sup>859</sup>.

La soledad de los que transitan sin sentido por la ciudad —y, por sinécdoque, por el mundo— vuelve a subrayarse en «Los remedos empalidecidos», donde

pasan seres inexpresivos  
en un vano tumulto hacia lo inmóvil.  
Como dioses inmarcesibles  
habitan la desolada soledad  
de las esperanzas prolongadas,  
pero de nada sirve  
que busquen el amor en el esqueleto del viento  
o en las manos de niebla...

El primer dístico articula una antítesis: el paso y el tumulto suponen agitación, energía, vida; por su parte, «inexpresivos», «vano» e «inmóvil» describen un estado de quietud e inercia. (No es la única ocasión en que Basilio da forma a esta oposición: en «Después de tanto invierno...», escribe: «Así es el torbellino sin voz de lo inamovible»). Ambos polos significativos están anudados: el primero prelude el segundo, o, interpretado existencialmente, el sentido último, el núcleo motor, de toda actividad y de todo viaje es la muerte. Así se desprende también de otros poemas de su producción final en los que la inmovilidad aparece como sinónimo del fin: «Y se habla en voz baja,/ porque el mundo se llena de inmovilidad», dice los últimos versos de «Viejo parque». En «Los remedos empalidecidos» son seres, como el poeta, que se aferran en su interior a ilusiones destruidas pero indestructibles, cuya prolongación transcriben diversas aliteraciones: la de /d/, incardinada en una, más amplia, de /a/: «habitan la desolada soledad/ de las esperanzas prolongadas,/ pero de nada

---

<sup>858</sup> Luis Álvarez Piñer, *En resumen, op. cit.*, p. 19.

<sup>859</sup> *Ibid.*, p. 23.

sirve...»; y la del grupo /sol/, reiterado en el sintagma central del pasaje, cuyos dos términos insisten en la misma idea: «soledad» proviene del latín *solitas, solitatis*, y «desolado», de *desolare*, que significa devastar, dejar desierto. Pero esos personajes fugaces están solos en su demudado persistir en las antiguas esperanzas; solos y condenados al fracaso: es inútil perseguir el fantasma del amor, definitivamente perdido en un mundo de confusión.

#### 4. 4. 3. 7 Unión y separación

Es este uno de los motivos que reflejan el sentimiento existencial de Basilio más singulares. Presenta una doble significación, de sentido opuesto, pero vinculado por esa raíz común: por una parte, asienta una idea de sumisión, de sojuzgamiento, de atadura ontológica, que, a su vez, comunica la imposibilidad de liberarse de los yugos que oprimen al ser, y su condena a una existencia gregaria, determinada por fuerzas exteriores; y, por otra, supone una apoyatura, un maridaje, que da cuenta de la voluntad de reconciliar realidades antitéticas, para reducir la fractura existencial y hacer soportable la vida. El motivo se plasma en un amplio abanico de vocablos, que adquieren tonos y matices propios. En muchos casos, se atan o reúnen elementos de connotaciones contrarias, positivas y negativas. En «Álamo», por ejemplo, el árbol, caracterizado por sus formas amables y redondeadas, se adhiere a la arista: la imagen tiene aquí un sentido primordialmente descriptivo, pero insinúa la propensión de Basilio al solapamiento de planos contrapuestos, coherente con su temprana adscripción creacionista. En «Bellísima de estío», el poeta implora al ruiseñor, símbolo de vida, que se adhiera a la caída de la hoja, símbolo de muerte. En «O. G. S.», el arrebol —rojo, sangriento, vívido— se une a la sombra, oscura, y en «El 28 de julio de un año sin gloria...» constan «frambuesas anexionadas por un devaneo de otoño», donde, otra vez, lo rojo y fresco se subsume en la grisura y sequedad de la estación otoñal.

Pero hay también sintagmas en los que se produce el característico ahondamiento significativo de Basilio: la atadura vincula elementos próximos, o iguales, para reforzar su impacto semántico y, en consecuencia, emocional. Así, en «Diana», el sino de la amada es «combatir la noche maniatada», donde los dos términos del sintagma nominal sugieren tristeza, amenaza y negrura. Algo parecido ocurre en «Tiempo, ceniza...», donde crepitan «las hojas culpables/ engarzadas al otoño», y ambos términos, la culpa y la estación, abundan en el sufrimiento y la melancolía. Finalmente, en «Te encontraré tal vez...», leemos: «Te encontraré tal vez/ (...) en el aire trivial de una playa nocturna/ donde se ata la sombra...». Noche y sombra, pues —y el mar, también azabachado—, se alían para dibujar una escena de intensa oscuridad, apuntalada por ese no menos oscuro grupo /tr/ que se

repite en «encontraré», «trivial» y, dos versos después, «atracción». Esas sombras vuelven a aparecer al final del poema, en una enumeración donde figuran, asimismo, «cicatrices adheridas». Sombras y cicatrices: tinieblas que lastran el cuerpo, y lo laceran; que apesadumbran el ser.

En otras imágenes, predomina un elemento dinámico, que se refiere a las cosas que pasan — a menudo, aéreas— o al tiempo que transcurre, cercenados súbitamente por la caída, el remansamiento o la parálisis: en «En otoño», las nubes, emblema de un pasado que satura el recuerdo, quedan adheridas a las torres, señal de un presente artificioso y falso; y en «Alba», con vigoroso oxímoron, las nubes son «esclavas» y el amanecer «se clava/ en el fugaz misterio de las rosas». En «Clima nuevo», el tiempo se ha unido a las flores. En «Te he buscado en el abismo de cualquier fracaso...», el aire se encadena a la sombra. En «El aura encaramada se amotina...», un soneto descriptivo, preciosista y barroco, el humo, una mariposa que revolotea en el aire y se eleva hacia la luz, también «se encadena/ a fragmentos de cal y ensueños huecos». En este fragmento resulta especialmente visible la contraposición entre los elementos dinámicos de la imagen, de carácter positivo, y los estáticos, de textura negativa. Así dicen el segundo cuarteto y el primer terceto:

¿Quién mueve el aire en la larga serpentina  
de humo sutil sobre la impetuosa  
crin encendida? Vaga mariposa  
que flota o desfallece y repentina

se evade hacia el hollado paraíso  
de la luz trashumante, o se encadena  
a fragmentos de cal y ensueños huecos.

En los primeros cinco versos —todos endecasílabos, salvo el primero, dodecasílabo— se produce una verdadera acumulación de términos que sugieren actividad o movimiento, casi todos de perfiles aéreas: «mueve», «aire», «serpentina», «humo», «impetuosa», «mariposa», «flota», «desfallece», «repentina», «se evade», «luz», «trashumante». Incluso aquellos que no encajan exactamente en esta caracterización pueden considerarse concomitantes, como «sutil», que sugiere ligereza e ingravidez; «crin», que remite al caballo, a su galopar y a su melena encrespada por el viento; «encendida», que dibuja la elevación de las llamas y el constante quehacer del fuego; y «hollado», que supone caminar. A su vez, varios de estos elementos designan también a animales o presentan connotaciones animales, lo que añade a su dinamismo un elemento de viveza irracional: «mariposa», «crin» y

«trashumante», como el ganado que conoció Basilio en su infancia. En cambio, el último verso y medio introducen un anticlímax terrenal, compuesto por el encadenamiento, los «fragmentos de cal» —que implican, además, una solidez rota— y esas oquedades de los ensueños, que los transforman en otra manifestación arquitectónica. Para subrayar esta naturaleza espesa, casi impenetrable, y terrenal, Basilio embute en el dístico final aliteraciones —«se encadena», «fragmentos», «ensueños»— y similitudes —«fragmentos», «ensueños huecos»—, con las que la traduce a sonido.

«Inútil» es un poema muy representativo de este constante juego entre lo fluyente y lo enclavado, que da cuenta de una permanente lucha entre lo que desea permanecer y lo que ansía liberarse, pero que, en último término, acredita la imposibilidad de escapar, el hundimiento cotidiano en un presente que no permite recuperar *lo otro*. Tras un primer «Qué inútil sembrar trigo incierto...» —que luego establecerá un paralelismo con el último del poema, y contribuirá a cerrarlo: «...aunque las inciertas espigas se desgranen»—, la exclamativa anáfora introduce los siguientes versos:

Qué inútil perder el tiempo  
adherido a una vihuela,  
sintiendo sobre las sienes  
una aureola de neblina,  
un nimbo cansado de lucir,  
en vez de gloria.

Todo es ya inútil,  
hasta el ángel inextinguible  
hecho voz, perro fiel,  
hiedra de gratitud,  
que habita a nuestro lado  
y nos ata al prolongado rocío.

Anaqueles de moribunda faz,  
rejas guarnecidas de deleites,  
cárcel vieja orlada de esperanza:  
nuestra vida es así.

Abundan los elementos que connotan fijeza, engastados con otros transitorios o circulantes. El tiempo, paradigma de lo que pasa y nunca se detiene, se pierde «adherido a una vihuela»: una expresión de la incapacidad de la poesía, representada por el instrumento musical, para recuperar lo



irrecuperable. El poeta siente el peso de algo —de su ser actual, exhausto, o del que ha sido, sobreviviente en su recuerdo y su piel— en esas representaciones de la energía, de connotaciones religiosas, que rodean su cuerpo, que son emitidas por él y que, a la vez, lo aprisionan: la aureola y el nimbo. Ambas, inmateriales —y cuya etereidad se refuerza por lo borroso e inapresable de lo que las constituye: neblina y luz—, se presentan como una losa en las sienas —en el pensamiento, en la conciencia— del protagonista.

En la segunda estrofa, la anáfora que ha dado pie al poema se vuelve hipérbole desesperada: «Todo es ya inútil». Para ilustrarla, considera inútil incluso a ese «ángel inextinguible» —una figura, de nuevo, propia de la fe— que lo acompaña, que perdura en su vida, y que lo mantiene vinculado al «prolongado rocío», una metáfora del tiempo auroral —el rocío se forma por la noche, pero se hace visible con el amanecer—, del espacio de plenitud y felicidad, cuyo regreso le garantizaría la gloria de la que carece. Los elementos dinámicos se acumulan, asociados a esa figura seráfica: los ángeles, alados, vuelan; la voz se difunde por el aire; los perros corren, saltan: se mueven; la hiedra crece; el rocío aparece y desaparece. Sin embargo, subsiste el conflicto con lo quieto: el perro es «fiel» y, por lo tanto, permanece en los mismos lugares, junto a las mismas personas; la hiedra crece, pero lo hace en superficies sólidas, inmóviles; habitar supone asimismo permanecer y continuar; y atar sujeta, reduce, encadena. El chisporrotear de las aliteraciones y similitudines traduce, nuevamente, esta pugna analógica: «inútil», «inextinguible»; «hecho», «perro», «nuestro»; «fiel», «hiedra»; «lado», «prolongado».

Por fin, la última estrofa transcrita se decanta por lo oneroso, por lo que encierra. Se repiten las imágenes de cosas que rodean a cosas: «anaqueles», «guarnecidas», «orlada», pero ahora ya no son manifestaciones de energía, sino signos de lo infranqueable: muros, rejas, cárceles. El poeta vive encarcelado: la vida es su prisión, aunque la festoneen placeres y esperanzas, metáfora de un tiempo recordado e inalcanzable. Y la música, otra vez, acentúa el dolor de la condena, con un amontonamiento de fonemas hostiles, /χ/ y /θ/: «faz», «cárcel», «esperanza»; «rejas», «vieja».

La voluntad de reconciliación antes mencionada se hace explícita en algunas composiciones, y, singularmente, en «Té-conferencia», en cuya antepenúltima estrofa la voz lírica se dirige a su interlocutora, la «señora», con un cauterizante oxímoron: «es necesario avvicinar entre nosotros las antípodas/ y marchar eternamente unidos por los dedos». En «Pasto de lo invisible», Basilio vuelve a subrayar la fusión —y la plenitud— que inspira el amor: «hay amantes sedientos/ que unen sus labios para siempre,/ ¡para siempre!». El poeta remarca la perdurabilidad de esta unión con la

anadiplosis del segundo y tercer versos, un mecanismo intensificativo cuya estructura y disposición se repite en la última estrofa de este mismo poema: «sentimos (...) oxidarse la vida,/ ¡la vida!». Los labios vuelven a aparecer vinculados con el concepto de unión, y en un contexto alusivo a la mujer, en «El soneto que fue a medias»: tras mencionar a una «mujer elaborada en la verbena», especifica que la sonrisa «disciplina el labio y la cadena».

El amor suscita numerosas imágenes que se estructuran alrededor de la idea de conjunción o de su contrario, el desgajamiento. En «El triunfador muestra su vida desmoronada...», «el amor se ensambla al pasado/ en ese momento inexpresable/ que nos esclaviza a la esfinge». Amor y pasado aparecen unidos, pero también el yo se confiesa esclavizado, en el presente intemporal del poema, a algo pétreo e inexpresivo. La sumisión a la esfinge, como metáfora de lo detenido en el tiempo, que sigue escrutando al poeta desde su inmovilidad inerte, se repite en «Dulce presa...», donde el yo lírico se siente víctima de una «fatalidad/ acosada por el misterio/ de esfinges apenas borradas». En «El triunfador muestra su vida desmoronada...», las dualidades aliterativas no dejan de aparecer, en «amor» y «ensambla», y en «ese momento inexpresable/ que nos esclaviza a la esfinge», que se prolonga, en los dos versos siguientes, con «desesperados» y «desnudez». El grupo /es/ parece disparar las asociaciones musicales en Basilio: en «Alba», «esbeltas» introduce «esclavas nubes» y «escabel».

En «No eres tú la cadena endurecida...», el poeta niega que la amada coarte su libertad: no es la cadena, apostrofa, «que ata mis pies, que hiela mi albedrío», acentuando la pesadez del pasaje con un vocabulario que refuerza su condición sólida e inflexible —endurecer, atar, helar y albedrío, un concepto de gravedad teológica—, pero sí establece con el yo lírico un nexo intangible, casi inmaterial: es la estela que le sigue, la espuma que fluye a su paso, «río/ sin cauce por los llanos de mi vida». Esa espuma, por otra parte, expresión de un vínculo inasible con el amor del pasado, reaparecerá en el soneto «Por hábito del alma te he querido...», donde la ausencia de la amada es una «celeste ligadura/ que a un pasado de espuma me encadena». En el segundo cuarteto de «No eres tú la cadena endurecida...», el poeta hilvana una sucesión de interrogaciones acerca del origen de su inmovilidad y su derrota:

¿Quién me sujeta, oh brisa presentida,  
quién maniata mi ser, quién trae el frío  
a estos huesos de tierra, a este mar mío  
donde naufraga el alma desvalida?

De nuevo observamos aquí el engarce de los motivos dinámicos, libérrimos, y de los que inmovilizan: las primeras cláusulas interrogativas, «¿quién me sujeta, (...) / quién maniata mi ser?», no dejan lugar a dudas sobre la opresión existencial que siente el poeta, acentuada por ese frío que estremece sus «huesos de tierra». Estos —en los que reverbera el mito adánico de la creación del hombre a partir del barro— constituyen también un símbolo de su fijeza, de su espesura mineral. Frente a todo ello, galopa la brisa, y el mar se contrapone a la condición terrenal de quien nos habla, con su oleaje, con su respiración infinita y la dolorosa agitación de los naufragios. Ese mar también es el cuerpo, en el que, platónicamente, se contiene el alma, que zozobra de angustia, que se desploma de insatisfacción. El contraste todavía se prolongará en el primer terceto, donde «ascuas como espadas» clavan los ojos del poeta y «do ciegan con lluvia de centellas»: clavar y lluvia, fuego y agua, ceguera y luz, conforman nuevos binomios de movimiento y quietud, de fuerzas encontradas, que trasladan la agonía espiritual del autor, acompañada por la aliteración de los grupos /as/ y /es/: «altas pavesas», «ascuas», «espadas», «centellas». El platonismo de Basilio, por cierto, encuentra otra clara manifestación en «Levantaos», donde se insta a los hombres a que renuncien al cuerpo, «argolla del pensamiento». El propio poeta demuestra conocer y ser consciente de la vigencia de esa filosofía en su obra cuando sostiene, en «Sin concebir el orden, sin perspectivas propias...», que es indiferente ignorar «el fuego platónico en la ternura de los asesinos». Ese «fuego platónico» contiene, probablemente, un eco del mito de la caverna del pensador griego, expuesto en el libro VII de *La República*, según el cual el hombre puede captar la existencia de dos mundos: el sensible, a través de los sentidos, y el inteligible, mediante la razón. Según esta alegoría, el hombre está encadenado a una realidad física en la que solo se proyectan las sombras de las ideas. Estas, en cambio, configuran un orbe completo y superior, causa y fundamento de nuestro ser, situado más allá de lo perceptible.

Pero la noción de que estamos sujetos a un mundo extraño, desdichado, y a un yo gobernado por obsesiones insuperables, es invasiva y se extiende a los diversos ámbitos del ser. En «Sobre la insidia cómodamente extrema...», leemos estos versos:

Cuando sobrenadamos viejas melancolías  
de los domadores de pulgas  
creemos en otros muertos menos ceremoniosos  
que nos vinculan a ligeros dolores de cabeza  
y nos unen con acicalados sustantivos  
a los dominios de lo enrevesado.

La voz lírica se afirma aquí vinculada a jaquecas y unido a lo enrevesado —y, en la siguiente estrofa, abundando en la idea de sujeción, dirá que «ni los oscuros designios/ nos atornillan a los baños de sol»—. Lo que suscita esa adhesión es la melancolía —pocos versos después se apelará también a la nostalgia—, una melancolía que parece referida al mundo infantil, simbolizado por la imagen circense de los domadores de pulgas. Recordar a los muertos de ese espacio immaculado causa dolor, aunque sea una leve cefalea —cuya levedad es producto de la erosión del tiempo, resultado del palidecer de todo—, e impulsa a la escritura: a esos sustantivos difíciles, muy elaborados, que simbolizan, o tras los que se oculta —como tras otras referencias que ya hemos indicado a lo largo de este trabajo: grafismos, ideogramas, tinta—, la reparadora, testimonial poesía de Basilio. Recorre la primera mitad del fragmento el calambre nasal de un metacismo que se exaspera en el tercer verso, y se diluye en una catarata de vocales intermedias que, a su vez, se disponen en varias similitudes, *o-o* y *e-o*: «sobrenadamos, «melancolías, «domadores, «creemos en otros muertos menos ceremoniosos». No es la única: algo más esponjada, encontramos también «domadores», «dolores» y, en el tercer verso de la estrofa siguiente, «colores».

Es relevante, como un subapartado del motivo que estamos considerando, la noción de reclinarse, apoyarse o sostenerse, que menudea asimismo en la poesía de Basilio. El poeta incide en la necesidad de sostén para sobreponerse a la declinación o envejecimiento de las cosas, y, en definitiva, a la presión que la derrota y la muerte ejercen sobre el ser. En algunos poemas, y sobre todo en los de corte creacionista, ese sostén no supone todavía una metáfora ontológica, esto es, no presenta aún flancos existenciales, sino que tiene un sentido básicamente pictórico, como en «Descendimiento», donde el aire sostiene a la luna. En «Nostalgia loans», en cambio, adquiere ya una significación trascendente, y se impregna de cicatrices, sangre, sueños y amor: «os hemos ayudado a sostener esta arena sedienta,/ (...) os hemos anunciado las cosechas de amor...». En «Pasto de lo invisible», se describe a un hombre inocente, extraviado en el tiempo, pronto a morir —símbolo de todos los hombres, pero, a la vez, radicalmente individual—, «apoyado en las muletas que le presta el amor». En «Canción cuarta», la individualización se acendra, al referirse el poeta a la amada por su nombre: primero María Luisa está «tendida en la primavera»; después señala el cantor: «reclinada en mi mejilla,/ mi aliento andaba en tus ojos...». En todos estos poemas, el amor es la apoyatura, incluso física, de la existencia. En otros, lo es el recuerdo del amor. Así sucede en «Río sin cauce», donde hay «yacientes mármoles/ sostenidos por trozos de memoria». Y en «Por hábito del alma te he querido...», donde el poeta se reclina en la ausencia de la amada, que configura una suerte de negativo en el que se imprime toda su vida, con su malestar e insatisfacción. Por su parte, en «A la orilla», y en el contexto de una pieza melancólica, que rememora los paisajes de infancia donde se ha

experimentado la felicidad, el poeta implora que lo lleven adonde «unas piernas brumosas/ (...) sirvieron de apoyo a la vida».

La reclinación o el sostén van estilizándose a lo largo de la obra basiliana; como tantos otros conceptos, se vuelven más abstractos, se alejan de sus orígenes físicos o biográficos, y pasan a surtir efecto, con perfiles crecientemente simbólicos, en un conjunto pesaroso, en un cosmos de náusea y decrepitud. En «Como deseos», nuestras vidas, identificadas con «espantapájaros sin gloria», «oscilan quedamente», ya sea junto a las rosas, esto es, junto a lo visible y encendido, en la superficie amable de las cosas, o «apoyadas en las piedras profundas»: en lo subterráneo y oculto, lo indestructible y gris. En «Ese celado impulso», I, lo pétreo, es más, lo arquitectónico vuelve a ofrecer sostén al yo lírico, en un pasaje en el que vuelven a emparejarse las flores y las piedras, para reflejar la validez general de lo afirmado. Así, clama

por los alrededores del instinto,  
apoyado en la bóveda que sustenta mi vida,  
trémulo, en las arcadas deslumbrantes del riesgo  
o entre las flores ágiles,  
bellos cuerpos sin plinto de cambiantes espumas.

Es reseñable también en este fragmento la contraposición entre los elementos fijos, constructivos, de naturaleza terrenal, y los referentes que sugieren movimiento, de corte aéreo: en los dos primeros versos, con «alrededores» —que implica una concepción espacial— y «apoyado en la bóveda que sustenta...», prevalecen los primeros, pero en el tercero la cuña de «trémulo» abre ya una grieta, introduce una duda, en esa solidez plena, que prosigue con «las arcadas deslumbrantes». A partir de este momento, surgen el riesgo —que connota alteración e inquietud—, «las flores ágiles», el «plinto» —un trampolín que impulsa a los gimnastas— y las «cambiantes espumas», burbujeantes y fugaces.

A Basilio le gusta asociar, o aproximar, sustentación y flores, o sustentación y mundo vegetal, quizás porque, como es imposible que flores y plantas, por su levedad, sustenten nada, puede establecer una paradoja idónea para expresar su propio estado emocional. Ya hemos visto algunos ejemplos de rosa. En «Días concretos, fijos...», leemos que «ni el fuste de la dalia me sustenta». En «Dafne presa en laurel», en un marco de sobrecogimiento y amor terminado, se habla del «brazo que sostuvo las pasivas hortensias». En «O. G. S.», una rama débil sostiene «el bisel del patíbulo». En «He aquí el retorno de lo inasequible...», al poeta le gustaría «apoyar la frente en un hoja de

supuestos fracasos», aunque este verso podría interpretarse también desde una clave metapoética, como una alusión al refugio que supone la página, es decir, la poesía. De hecho, esta composición abunda en alusiones lingüísticas que revelan un cosmos subyacente, escondido, y una actividad que se reconoce sin propósito ni sentido: «me gustaría descifrar el secreto/ (...) de las falsas palabras», «mensajes sin término», «verbos sin meta», «la irrealidad que prevalece/ en los textos», «me gustaría encontrar el símbolo de los arcaísmos». Por último, en «Desenmascarado, sumergido...», la asociación antes mencionada no es tan directa, pero subsiste: el dolor lleva al poeta «a un azar de cielo sostenido por buenos modales/ o por sentimientos a ratos inadvertidos/ como ramas caducas». La reunión de elementos remotos y disímiles, como ese cielo cuyo sostén es la urbanidad, remite a los orígenes ultraicos de Basilio y, a la vez, a la profunda radicalización de su metaforismo, siempre en busca de la expresión violenta que refleje con fidelidad su propia violencia interior.

Finalmente, hay que señalar la presencia en la poesía basiliana de la imagen contraria a la unión, la separación, igualmente plasmada en una constelación de términos —desgajar, desprenderse, mutilar, cercenar, desceñir, dividir, desasirse, arrancar, decapitar, entre otros—, como casi todos sus motivos predilectos. El concepto de separación alude, en cualquiera de sus expresiones, al tajo existencial, a la escisión que el ser humano experimenta por el simple hecho de estar vivo, o a la dialéctica circular del mundo, que alterna, infinitamente, creación y destrucción, triunfo y derrota. No es este un motivo tan abundante como el de la unión, aunque da cuenta igualmente, desde una perspectiva antipódica, de un mismo fenómeno, de un mismo exilio. La última estrofa de «Homenaje a Enrique Gil» [2] recuerda la dificultad de volver al pasado «si nos espera una voz rota» y «un hombre desgajado que sube hasta el cielo», una rotura y un desgajamiento —en el cual reverbera la cosmología cristiana— que condensan la realidad y el dolor de un mundo irrecuperable. En «Habitantes de una naranja», se vuelven a unir los términos del sintagma anterior, aunque en una dirección opuesta —lo que antes era ascensión, ahora es caída—, y esa naranja, la Tierra, se ha «desgajado del cielo». «Desgajar» es un vocablo por el que Basilio siente predilección en la fase inicial de su producción: aparece también, como ya hemos visto, en «Hombre erguido»; en «Nostalgia loans», donde las hojas desgajadas caen en una tierra «mutilada»; y en «Sí, hay un ángel junto a tus senos cuando bailas...», en el que Mary, la destinataria del poema, «[pastoreaba] recentales desgajados de un sueño». En este poema se habla también de la música que se desprende de su cabellera y se incluye una serie de sintagmas alusivos a la desaparición: virtudes que se desploman, nieve que se derrite, damas que se destiñen y licuan, y la destinataria del poema, Mary, que se desvanece. En otra pieza de este periodo, «Victoria» (1933), el poeta proclama una nueva sentencia de aristas existenciales: «La verdad se me desgaja de las sienas». Solo al final de su obra, en

«Sin concebir el orden, sin perspectivas propias...», lo retoma para referirse a «una vida de enigmas desgajados de la soledad». Antes, en «A la orilla», ha citado también «unos labios de arrepentimiento/ desprendidos de la soledad».

#### 4. 4. 3. 8 La falsedad

En la estética basiliana destaca un espacio léxico y metafórico, vasto y ramificado, que podríamos agrupar bajo el marbete de la falsedad, y en el que se incluyen, entre otros motivos más ocasionales o menos significativos, la ilusión, la mentira, lo irreal y lo vano. Todas estas facetas acreditan la convicción de Basilio de habitar una realidad elusiva y falaz, en la que nada tiene consistencia, en la que nada se cumple, poblada únicamente por fantasmas, sueños frustrados y méritos inútiles. Señalaremos solo, a título de ejemplo, algunas de sus principales manifestaciones.

##### a) La ilusión

En «Why not tonight», Basilio se formula una pregunta retórica que contiene, ya muy tempranamente —el poema data del 17 de julio de 1934—, toda su desconfianza respecto a la perdurabilidad, a la entereza de la realidad que lo rodea: «¿Para qué esta ilusión si todo se desvanece?». Todo desaparece, en efecto, y, enfrentado a esa constancia devastadora, todo resulta insostenible y absurdo. Para ilustrarlo, es decir, para revelar que nada cambia, y que las obras y afanes de los hombres se pierden en un mismo magma indiferente y ciego, abismado finalmente en la nada, Basilio recurre en este poema a una constante fusión de tiempos, esto es, a la unión del pasado, el presente y el futuro en un solo fluido fatal, y por ello escribe:

¿quién puede resistir tanta monotonía  
si el caballero que ahora entra en Cannes  
es el Guido de Martini  
evadido de Siena un día nublado del 400?<sup>860</sup>

---

<sup>860</sup> Se trata de otra de las habituales referencias históricas de Basilio, aunque en esta ocasión no resulte fácil identificar al personaje evocado, si es que se trata de alguien que haya existido realmente. Los datos que consigna el poeta parecen remitir, aunque no con seguridad, al pintor Francesco di Giorgio Martini, nacido en Siena en 1439, o quizás a otro pintor, Simone Martini, también nacido en Siena, en 1284, y muerto en Aviñón en 1344.

En «Levantaos», la denuncia de la ilusión que supone vivir se enmarca, como ya sabemos, en la llamada a renunciar a la materia y al mundo, y a experimentar la vivencia verdadera de Dios. Su primera estrofa concluye así:

dejad la vanidad de marfil ilusorio,  
y la consabida veleidad de las hojas,  
las llanuras y mares  
donde galopan sueños  
o caballos soñados.

La selección léxica, con el amontonamiento de términos que denotan falsedad, refleja la hondura de la crítica: «vanidad», «ilusorio», «veleidad», «sueños». Lo duro y aparentemente valioso — el marfil— es solo algo vano, una ilusión; y las hojas, que representan la continuidad infinita de la naturaleza, son únicamente algo cambiante y monótono, sin contenido, sin trascendencia. Ambas afirmaciones encuentran apoyo musical en la recurrencia de la oxitonía, parcialmente coincidente: «dejad», «vanidad», «marfil», «veleidad». Toda la extensión de la realidad física —llanuras y mares— es un espacio sin realidad verdadera, en el que solo transitan nuestras quimeras, tan ruidosas como huera. Esta idea se articula, en los tres heptasílabos finales, mediante un delicado paralelismo, que se ampara en la poliptoton de «sueños» y «soñados», y que comunica la omnipresencia de la ilusión: los sueños, animalizados, ocupan el mundo, corren y piafan, y los caballos se desmaterializan, se convierten en una entelequia más, en una visión inaprehensible. En la última estrofa del poema, Basilio vuelve a recurrir al mismo modo imperativo y al mismo epíteto para remachar su proclama de renuncia y elevación: «abandonad el mundo de confort ilusorio».

#### b) Lo irreal

La irrealidad aparece tarde en la poesía de Basilio. Se menciona por primera vez en «La primavera se encapota en desvaídos grises...», fechado el 29 de mayo de 1977, aunque en lengua inglesa: como ya hemos visto, encabeza el poema una cita de *La tierra baldía*, referida a Londres: *unreal city*... No obstante, a partir de ese momento las alusiones se multiplican. Parece como si el poeta, próximo ya a la muerte, se hubiera dado cuenta de la fuerza de ese concepto y de hasta qué punto impregnaba todo lo circunstante, y hubiese decidido explotar sus posibilidades metafóricas en sus poemas. En «Nunca veremos la aurora del error», del 8 de diciembre de 1982, aparece ya en castellano: habla de «la desconfianza irreal de la paciencia» y, en el poema siguiente, «Esa luz profanada», de 25 de enero de 1983, de «rostros que nunca he visto/ de ojos irreales, como profundidades venidas a menos,/



perdidas por un alba de indecisos», un pasaje en el que todo remite a lo inexistente, a lo imposible, a lo fracasado. En «En la memoria hay una espera...», cuya fecha de redacción no consta, pero que, siguiendo la ordenación dada por Emiliano Fernández, debió de escribirse entre finales de enero y mediados de febrero de 1983, hallamos que esa espera se compone de «otoños irreales».

La irrealidad es también lo que no se ha cumplido, y cuya falta acosa al poeta. Escribe Basilio en «Sin concebir el orden, sin perspectivas propias...»:

...el tiempo desmoronado  
nos golpea como una parábola errabunda  
y nos disuelve en lo gris,  
atraídos sin convicción  
a la vasta conspiración de lo irreal.

La interpretación del pasaje ofrece pocas dudas: el pasado y su recuerdo regresan siempre y nos sumen en el deseo de alcanzar lo inalcanzado. Diferentes movimientos confluyen en los versos, para simular acaso ese regreso, ese dinamismo devastador: el desplome del tiempo; el golpe permanente que nos propina; la parábola, que se desplaza de un punto a otro situado en el mismo plano, con recurrencia elíptica o circular, aunque paradójicamente caracterizada como «errabunda», que conjuga, así, lo pautado y lo imprevisible, el inacabable conflicto entre el orden exterior y el caos interior, al igual que esa «atracción sin convicción» posterior: pulsión lánguida, imantación desolada; la disolución y la atracción. Lo gris acaso sea una metáfora cromática de la cotidianidad, en cuyas aguas turbias naufraga el yo del poeta. Y «la vasta conspiración de lo irreal» no alude sino a ese abrumador asedio de lo ido, al deseo, nuevamente personificado, de recobrar lo no vivido. Y todo ello, al ritmo de la martilleante oxitonía que recorre el pasaje: «gris», «convicción», «conspiración», «irreal». A esta misma zozobra, a esta misma cotidianidad —representada metonímicamente por «las consolas»— y a esta misma persistencia de un deseo irrealizable se refiere Basilio en «El 28 de julio de un año sin gloria...»:

Sálvese el que pueda  
en el cataclismo de la tristeza  
o en las consolas donde naufragan los deseos  
imbricados en lo irreal...

El sufrimiento que supone esta inmersión en lo irreal —en lo ansiado e imposible— se refleja en poemas como «He aquí el retorno de lo inasequible...», cuyo mismo título revela el permanente regreso de lo pasado:

Es muy duro vivir sobre parcelas impensadas  
y, sin embargo, transijo a sabiendas  
con la irrealidad que prevalece  
en los textos, en los arriates de la predestinación.

«La irrealidad que prevalece en los textos» son, probablemente, los recuerdos y los amores que solo existen, que solo pueden existir ya en los poemas, y a cuya presencia el poeta está condenado, como señala la hermosa metáfora de complemento preposicional del último verso: «los arriates de la predestinación». Los términos con prefijos negativos, que indican carencia —«impensadas», «irrealidad» y, antes, «inasequible» e «irreparables»—, o con prefijos temporales, que denotan antelación —«prevalece», «predestinación»—, otorgan al pasaje cierta movilidad desesperada, que contrasta con las apoyaturas espaciales: «parcelas», «arriates»: de nuevo, la oposición, el vuelo segado por el peso, el chirrido de lo quieto y lo fugitivo.

Basilio juega inacabablemente con las múltiples posibilidades metafóricas de un término y de su contrario. Así, en «Pasto de lo irremediable», escribe:

Por cada brisa que desata una cabellera,  
por cada fingido espejismo,  
hay una realidad asesinada  
que sangra y nos persigue toda la vida.

Frente a la evanescencia e intangibilidad de lo sugerido en la anáfora inicial —la «brisa», el «fingido espejismo», un sintagma emparentado con la ilusión de la que hemos hablado al principio de este capítulo, y que será objeto de consideración específica un poco más adelante—, la realidad se personifica, más aún, se vuelve cuerpo: es asesinada, sangra; y, como un cadáver animado, persigue al poeta. Se hace difícil no concebir esta «realidad» como una metáfora de lo experimentado y muerto: de la felicidad cuyo recuerdo nos hostiga sin descanso. La persecución se invierte en «O. G. S.»: en este poema, son los hombres los que «persiguen otra realidad,/ el ardor de nuevos misterios», la «gran fuerza núbil/ hecha de existencias deslumbradoras». La realidad, otra realidad, deviene aquí un objetivo, un destino, en el que subyace la creencia, como formulara Paul Éluard, de que hay otros

mundos, pero están en este, y el viejo propósito del arte: cruzar el río de lo perceptible, de lo común, y descubrir otros espacios espirituales, donde la conciencia crezca fluida y entera. Esa otra realidad es una potencia quemante, que puede poseernos, como indica el revelador «núbil», y cegarnos, acaso de amor. «Careo en la soledad» se inicia con un dístico lleno de ambigüedad: «cómo insiste la realidad sobre mis ojos,/ cómo tiende a mis pies su piel manchada de leopardo...». Tras el redoble aliterativo de la /e/ tónica —«tiende a mis pies su piel»—, el poema se estira en una letanía melancólica por la que desfilan rostros antiguos, figuras de juventud, dioses caídos, contrapuestos a un yo presa de la banalidad y el error. En los versos inaugurales acaso confluyan ambos sentidos de la realidad: la del tiempo evocado que perdura en la conciencia del poeta y la del mundo físico, y sus valores corrompidos, que lo anegan hoy: la demasiada realidad. Como el propio Basilio escribe en «Esa opacidad de noviembre...», I, lo real siempre constituye un enigma, y por eso, quizá, nada se induce de ella, como reza, también, su poema homónimo.

### c) Lo vano

Es este un término muy utilizado por Basilio, y señaladamente polisémico —lo que no contribuye, a veces, a dilucidar el sentido exacto de sus palabras—, aunque, en general, cabe atribuirle el significado, recogido en la primera acepción del *DRAE*, de «falta de realidad, sustancia o entidad». En todo caso, su sentido es siempre negativo: bien porque carece de realidad, es decir, porque es espectral o inexistente; o bien porque, siendo real, le falta solidez, estabilidad o fundamento. En ocasiones, aparece también en forma sustantiva, vanidad, una opción en la que, de nuevo, resuena el «vanidad de vanidades, y todo vanidad» del *Eclesiastés*, y que se asocia con lo fútil y perecedero, con las falsas grandezas que son los logros del hombre, destinados inexorablemente a desaparecer<sup>861</sup>. Así, escribe Basilio en «Elegía»: «Vanides, humaredas, glorias humanas...»; en «En otoño»: «vanidades como arbustos/ que se secan/ y caen...»; y en «Levantaos»: «dejad la vanidad de marfil ilusorio...». Basilio también utiliza, para referirse a esta infatuación despreciable, el sinónimo «vanagloria», esto es, la jactancia de la propia valía, entendida como presunción incomprensible, comparada con nuestra pequeñez existencial, con la enormidad de la soledad en la que moramos o del tiempo que nos consume. Ya hemos visto cómo, en varias ocasiones, dicho término se asocia con el hastío. En «Los degenerados morales...», lo degenerados, los incorruptibles y los usureros visten «el plumaje de la vanagloria». Pero no solo las personas la practican: también las cosas. Así, en «El 28 de julio de un

---

<sup>861</sup> El *Eclesiastés* (1, 3) pregunta, inmediatamente después de su alusión a la vanidad omnipresente: «¿Qué saca el hombre de todo el trabajo con que se afana debajo de la capa del sol?» (*Sagrada Biblia, op. cit.*, p. 777), un tema muy presente en Basilio, siempre crítico con los fugaces logros humanos.

año sin gloria...», la prudencia «cede a la vanagloria de la luz», lo que recuerda vagamente al verso de Antonio Gamoneda: «sea la luz/ un acto humano»<sup>862</sup>. En este poema, Basilio recurre hasta tres veces a términos de la misma familia léxica: en la primera estrofa, las horas son «vana escoria de una imagen desenfocada»; en la tercera, «vanamente [sigue] la porfía»; y en la sexta y penúltima, se menciona la vanagloria.

El ser humano es, en «Canción segunda», una «fruta vana» devorada por el amor, una imagen en la que se advierte el eco de otro mito bíblico, contenido en el *Génesis*: la expulsión del paraíso, causada por que Eva comiera la manzana del árbol del bien y el mal. En «Vida inducida en rosa», el recuerdo del Valverdín de la juventud levanta un «vano oleaje»: es un tiempo irrecuperable, exhausto. En «La primavera se encapota en desvaídos grises...», la primavera «es una vana promesa/ que nos ofrece la vida»: la regeneración que nos ofrece es, pues, solo un engaño, una ilusión, y seguimos condenados, a perpetuidad, a la caída y la muerte. En «Los remedos empalidecidos», el frenesí de la vida cotidiana, la circulación de las personas y las cosas, es algo sin sentido y sin futuro; o, mejor dicho, con un futuro que consiste solamente en la muerte: «Pasan seres inexpresivos/ en un vano tumulto hacia lo inmóvil». A veces, la naturaleza ilusoria del adjetivo se subraya con un sustantivo igualmente fantasmagórico, y hasta con un verbo que subraya su condición maléfica o insignificante: en «La brisa maldita», se establece esta tríada radicalizadora del sentido en estos términos, formulados por el yo lírico: «olvidaré tus vanos espejismos». Observamos también una intensificación semántica parecida en «Las balanzas sutiles...», donde el olvido y lo vano vuelven a reunirse:

...las vanas adelfas del olvido  
sobre la tierra matizada  
de abnegados escombros  
no valen ya.

Lo vano, en efecto, no sirve. Y menos aún si se despliega por esa tierra baldía, con la personificación de la ruina —«matizada/ de abnegados escombros»—, que describe Basilio a lo largo de la estrofa. La noción de inutilidad sustenta todo el poema, como demuestra la repetición del verso «no valen ya», a modo de desesperado estribillo, que cierra cada elemento de la enumeración y, mediante una cláusula adversativa y una poliptoton, que resalta su carácter negativo, la composición

---

<sup>862</sup> «Sublevación», perteneciente a *Sublevación inmóvil*, incluido en Antonio Gamoneda, *Edad (Poesía 1947-1986)*, edición de Miguel Casado, Madrid, Cátedra, 1989, p. 110.

entera: «pero nada valdría». Son inútiles, pues, «las balanzas sutiles/ donde se pesa el ocio» y «las vanas adelfas del olvido» —esto es, tanto el presente, mercantil y cómodo, como un pasado devastado por el transcurso del tiempo—, pero también

las graves consecuencias  
de usar brújulas locas  
o tomar un cuchillo  
aunque imprimen carácter...

es decir, los actos irracionales, como seguir direcciones absurdas o cometer actos de violencia, que podrían volver incandescentes aquellos tiempos exangües y afirmar la personalidad, pero que no conducen a nada. Ni siquiera la reviviscencia del amor, expresada mediante la metáfora de la luz que irradian los ojos de la amada, surtiría efecto alguno: el azul que liberarían supondría una «luz clandestina», una emanación que continuaría estando presa. Todo trasmina derrota y aceptación de la derrota: nada vale ya; y nada valdría.

En el constante combate que mantiene con la memoria, el poeta recurre con frecuencia al adjetivo analizado para calificar su derrota: «vanas inconsistencias cubren de un todo gris el recuerdo de los antepasados», escribe en «Durante el verano...». De nuevo, apreciamos la insistencia significativa —«vanas inconsistencias»—; la cromatosemia tenebrosa, que refleja la disolución del recuerdo, la pérdida de lo vivido en el magma oscuro del tiempo; y la suave paradoja presente en el hecho de que algo inane e inconsistente anegue la memoria del poeta, una contradicción que se repite en los versos siguientes de la estrofa: «bulevares sin sentido moral» (en «Hay días de felicidad a la medida...»), ha hablado de «la sensible mutación de los deberes morales») y «obscenidades apacibles».

Otra forma de reiteración léxica en Basilio, que ahonda en el sentido negativo del término, consiste en calificar al sustantivo con un complemento preposicional que denote privación o carencia, y cuya preposición introductoria casi siempre es «sin». Así, en «Junto a la azucena inoxidable», encontramos «vanidad sin viento», presente en una estrofa en la que abunda el grupo silábico /bi/ —«vida», «viejos tabiques», «bien vistos», «vidas», «lívidas bisagras»— y en la que aparecen también «seres sin rostro», como antes lo han hecho «seres inexpresivos». En «Han pasado eminencias con regalos prácticos...», Basilio escribe «vanidad sin orden» —cuatro versos más tarde encontramos que la música es una «vana enredadera de la memoria»—, y se me antoja remarcable la vinculación entre la vanidad y los espejos, como si la propia imagen, reflejada, diera la medida exacta

de nuestro orgullo, de nuestro inexplicable engrimiento. El poeta sostiene que «hay que destejer lo ya vivido/ ante un espejo de ralo azogue...», y que esa aventura de ensimismamiento es preferible a la alienante búsqueda de la felicidad en los demás, «calados hasta el hueso de vanidad sin orden». También en «Mira cómo se entristece...» leemos que los aniversarios, a los que nadie defrauda —es decir, inversamente, de los que nadie escapa—, son «vanos espejos del ayer sin ángulos rectos». En ambos casos, los espejos dialogan con el tiempo: lo que se ve, el hoy, despojo de los años y la desilusión, frente a lo invisible, a lo inmaterial, pero infinitamente extendido —«sin ángulos»—: lo que hubo. En el último poema citado, la severa guturalidad de esa luna que nos devuelve nuestra imagen derrotada se prolonga aliterativamente en el último verso de la estrofa: «los grandes murientes/ como espantajos de los espejos curvos», y en el primero de la final: «Así desfilan deformadas imágenes...». Y hay que recordar que, como ya hemos señalado, en «El 28 de julio de un año sin gloria...», el poeta ha hablado de las horas como «vana escoria de una imagen desenfocada». Por último, solo en «En el viejo soliloquio de la desventura...», la vanidad ya no aparece rampante, sino vencida: «la vanidad se adelgaza/ como un hilo traicionado por la devanadera», algo que, no obstante, no sabe «el pescador de esponjas/ descendido a lo más profundo del espejo», una imagen en la que se entrelazan diversas insistencias fónicas, argamasa sonora que contrapesa un dinamismo, una fluidez, acaso disgregador: «vanidad», «devanadera»; «adelgaza», «traicionado»; «adelgaza», «devanadera», «de», «descendido», «deb»; «esponjas», «espejo»; y, como hemos visto ya, «pescador», «espejo» y «descendido».

#### d) Lo falso

Se trata de otro concepto importante en la cosmovisión basiliana, que abarca los términos «falso» o «falsear» —los más abundantes— y un ramillete de voces sinónimas, que transmiten la misma noción de inadecuación a la realidad, de ruptura o deformación del orden auténtico de las cosas, como «mentira», «simulacro», «simulación», «tergiversa», «máscara», «antifaz» o «impostura», entre otros. Con ellos, Basilio da cuenta, una vez más, de la escisión de la conciencia entre lo ansiado y lo vivido, entre la superficie y la intimidad; en definitiva, entre la realidad deseada y la existencia inevitable. En su poesía, muchas menciones de lo falso presentan connotaciones religiosas: son falsos los dioses (así se afirma en tres poemas: «Insomnio», «Hombre erguido», junto a «falsas promesas», y «Hay un mayo cualquiera...»), los ídolos («Todo lo que se expresa...», en el que también se consideran falsos «los mundos»), los profetas («En el viejo soliloquio de la desventura...») y los paraísos («Ese celado impulso», II; en «O. G. S.» se apela al «paraíso de la mentira»). Otra alusión con connotaciones propias de la cosmogonía cristiana se contiene en «La

primavera se encapota en desvaídos grises...», donde Basilio alude a los «falsos testimonios». Muchas de estas metáforas se refieren a entidades superiores que no satisfacen los anhelos del hombre, a grandes esperanzas frustradas, a poderes o placeres con pies de barro. Por eso son también falsos los soles, otra representación de esta magnitud insaciable, como se afirma en «Ad occidentem versus»: «veréis caer los soles de la mentira,/ los soles falsos, de un país oxidado apenas...». En el tramo final de la poesía de Basilio, la falsedad se reconduce, desde las grandes imágenes cósmicas o existenciales, a realidades mucho más tangibles, pero que suponen, también, una fractura, un fracaso en la relación con el mundo y con uno mismo. Son falsas, entonces, las confidencias, que conforman un binomio con «fraudes» en los versos iniciales de «O. G. S.»: «las falsas confidencias,/ los dulces fraudes...», y cuyos sintagmas están integrados, antitéticamente, por nombres con sentidos opuestos, positivo y negativo; el candor («La brisa maldita»); las sombras («Te encontraré tal vez...»); las grietas («Desenmascarado, sumergido...»); las imprecisiones («Viejo parque»); y las palabras («He aquí el retorno de lo inasequible...»).

La mentira, como ya he señalado, abunda en esta denuncia de lo roto e inauténtico. Muchos ejemplos llevamos ya mencionados a lo largo de este trabajo: la mentira es fugaz, propicia, brillante, impalpable, edénica, gesticulante y encumbrada, aunque también se desmigaja; hasta la conciencia miente. En consecuencia, señalaremos ahora solo este dístico de «Esa opacidad de noviembre...», II: «Se comprueba el ocaso/ sobre los asfódelos de la mentira». La mendacidad vuelve a aparecer vinculada, ahora indirectamente, con el sol, con los soles de la existencia. Y se configura como antítesis de la verdad, que aparece en la tercera parte del poema: «una verdad larga sin ataduras/ florece en el marasmo de la hospitalidad». Pero en Basilio todo mantiene una constante tensión interior, un entrelazado debate subjetivo, caracterizado por la fusión de los contrarios, o por el intercambio de sus rasgos significativos: así, la virtud de la hospitalidad deviene un marasmo, esto es, una paralización, un enflaquecimiento, una pérdida; y la verdad florece, como la mentira, vuelta, en la metáfora de complemento preposicional precedente, un asfódelo, es decir, una planta.

La falsedad se manifiesta asimismo en las ficciones o imitaciones de algo verdadero, que se nos escapa: así, referidos a uno de los grandes temas de su poesía, Basilio nos habla de «los simulacros del amor» («Elegía») o la pantera amarilla «que simula caricias» («Viento de nobles lunas...»), un sintagma muy parecido a otro que aparece en «Mira cómo se entristece...»: «caricias/ desveladas por simulaciones». Pero estas falsas representaciones no conducen a nada: «nada valen las simulaciones», escribe Basilio en «Nunca veremos la aurora del error», donde también afirma que «es inútil asirse a la vanagloria». Y, además, duelen: son un sacrificio, como afirma en «Una pasión

golpeada». En «Todo lo que se expresa...», tanto lo vivido como lo inventado por la memoria —una afirmación muy moderna, y hasta posmoderna: también el pasado es una construcción, elaborada por una inteligencia y una sensibilidad que satisfacen nuestras necesidades emocionales presentes creando, o recreando, los hechos que han jalonado nuestra vida—

me habla de las coartadas del desamor que tenemos a mano,  
de los roces inexpresivos  
sin dobleces, sin límites,  
pero en un vocabulario avezado a los simulacros  
de días sin pulso...

El desamor, pues, se explica, se justifica, y esta racionalización forma parte de nuestra vida diaria, de nuestra más inmediata cotidianidad: está a nuestra disposición. Además, una coartada es un argumento que esgrime alguien que ha sido acusado de un crimen para eludir la inculpación; también, en un sentido más amplio, es un pretexto, una disculpa: razonamientos —o mentiras— que se urden para escapar de un acto violento, o que nos violenta. Los roces abundan, de nuevo, implícitamente en la cotidianidad: suponen un contacto doméstico, un deambular anodino por los espacios de nuestras horas. Y son inexpresivos e ilimitados: su falta de significación o relevancia no conoce fin. Igualmente, carecen de doblez, es decir, de engaño, y chirría esta naturaleza en apariencia benigna de algo caracterizado por su anodinia. Coherente con ello, Basilio cita los «días sin pulso»: un nuevo modo de referirse a ese tiempo sin contenido, muerto, cuyo simulacro constituye su existencia. Y el vocabulario que da cuenta de esta falsedad es el mismo que antes ha urdido coartadas: palabras que solo ofrecen una pantalla frente a la estricta vaciedad o frente al dolor de la vida, y que se deslizan, con temblor triste, por una aliteración de /θ/, con «roces», «dobleces» y «avezado», que se ha iniciado antes, con «conduce», «pereza» y «ejercicio», y que se prolonga en los versos siguientes con «perfección» y «ascesis».

Por último, cabe mencionar aquí otros dos motivos que dan cuenta del sentimiento de falsedad experimentado por el poeta: el espejismo y el eco. Ambos suponen una representación pasajera o ficticia de la realidad; ambos inducen a error y acaban desvaneciéndose en el aire. Pero lo llenan todo: el mundo está orlado de espejismos, sostiene Basilio en «Como deseos»; y la vigilia —esto es, los días, la vida consciente— es también un espejismo, dice en «Después de tanto invierno...». La fugacidad de los espejismos se subraya en «Nostalgia loans», donde se evaden con alas de ángel: una imagen a cuyo carácter efímero contribuyen tanto el verbo —el motivo de la huida tiene un gran relevancia en la obra de Basilio, como analizaremos en el siguiente epígrafe— como el



sintagma nominal posterior. Y quienes los contemplan son «esos hombres que entre los hielos ven resurgir palmeras/ y que gritan ¡piedad! detrás de cada *deské* o piscina», los mismos hombres incapaces de olvidar a las palomas tiroteadas por los buscadores de oro, como ha escrito el poeta inmediatamente antes. Estos seres sujetos a un trabajo o una servidumbre, al frío circundante, que imploran la remisión de sus castigos, recuerdan el vuelo de los pájaros y ven brotar los árboles, metáforas constantes del ansia de retorno a un pasado mejor. En este caso, el espejismo escapa con alas angélicas, quizá porque él mismo representa a un ángel: la amada, cuya imagen intangible revolotea en el alma del poeta y desaparece, tragada por el tiempo. Palomas y espejismos son otro de los binomios enclavados en el arsenal metafórico y existencial de Basilio. Reaparece en «Bruscamente es notoria la tristeza de las calles mudas...», un poema escrito mucho después. Dice ahí: «unas palomas se desvanecen dentro de nosotros/ y hay espejismos demasiado sutiles/ y así y todo ignoramos las claves del secreto». Además de las contenidas en estos versos, el poema está plagado de referencias a la fatalidad, el engaño y el desconocimiento: «desventura», «amenaza», «imposturas», «misterio», «predestinación», «lisonjeadas». El mundo —que adopta aquí perfiles urbanos, con calles, perros que deambulan y transeúntes— es hostil e incomprensible, y, ante sus ofensas, los hombres solo sienten extravío. Y todo se entraña: el mundo nos inyecta su veneno; sus estímulos, los objetos que lo pueblan, penetran en nosotros y nos vuelven parte de su negrura; el microcosmos humano reproduce el macrocosmos universal, pero no como una correspondencia armónica de fenómenos, como en la filosofía medieval, sino como un intercambio pleno de terror e ininteligibilidad. Por eso los hombres se internan en el laberinto irreparable de los días, y nos envuelven los espejismos, y las «palomas se desvanecen dentro de nosotros». E importan los cambios que se producen en las personas que nos hablan en los últimos versos: «nosotros» e «ignoramos». Hasta ese momento, Basilio ha aludido a un «ellos» distanciador —los viandantes, los transeúntes—, como si los observara desde lejos, como si fuese un notario de la devastación que no se sintiera afectado por ella, pero en estos versos finales cambia de punto de vista, y se integra en lo descrito mediante un «nosotros» que hace recaer también en el yo lírico la tristeza y la desventura advertida en los demás. En «Levantaos», en fin, el poeta quiere que los hombres floten «como islas de espejismos» en el océano de Dios. Se trata, pues, de que renuncien a la materia —asociada en el pensamiento cristiano, impregnado de platonismo, con la vileza— y se espiritualicen: que devengan imágenes puras, pecios horros de sufrimiento en la marejada divina.

Por su parte, el eco —asentado en el mito griego de la oréade homónima, a la que Hera, al descubrirla retozando con su marido, Zeus, castigó privándola de su bellísima voz y obligándola a repetir la última palabra que hubiese dicho la persona con la que estuviera hablando— se erige en

metáfora de lo vivido, extinto ya, pero aún resonante<sup>863</sup>. Así, suena un «eco de ayer» en «Este vivir huyendo», un pasado al que es imposible regresar; el amor es un «eco fugitivo de adioses» en «Esa luz profanada»; voces, gritos, hormigas, ecos, pestañas y párpados emergen de iglesias sumergidas, en «Mira cómo se entristece...»; y, finalmente, en «Los remedos empalidecidos», el yo lírico se abandona a «una sucesión de ecos y lágrimas» cuando evoca «el rostro furtivo de viejos personajes». Y otra vez observamos la asociación o cercanía con las palomas: en «Ese celado impulso», I, escribe Basilio: «Llamo a herrumbrosas puertas/ y no hay un solo revuelo de palomas furtivas./ Ya ni cóncavos ecos, ni alientos, ni rumores...». A la petición de más vida, o de otra vida, que antes causaba el pálido efecto de algún pájaro espantado, o algún ruido breve, o un murmullo —los recuerdos de otro tiempo, la comparecencia de rostros o sensaciones conocidos—, ahora solo responde el silencio. Todo hálito se ha extinguido: no hay aliento ni la «respiración trabajosa del mar», como consigna en el verso siguiente.

#### 4. 4. 3. 9 La huida

La huida tiene un Basilio un doble sentido. Por una parte, encarna la inasibilidad de los lugares y las personas que han nutrido nuestra experiencia de la felicidad, arrumbada en el pasado. Así, la amada huye, los paisajes de la infancia huyen, los placeres no se dejan atrapar. Pero la huida tiene también un sentido curativo: permite escapar al dolor, a la angustia que procura la existencia; es una solución primitiva pero eficaz. Sin embargo, no se trata solo de una huida individual, sino también colectiva, o, mejor, cósmica: las cosas huyen de sí mismas y de las que las rodean; el yo se separa de sí; todo se aleja de cuanto lo amenaza. Como es habitual en Basilio, esta idea no se formula con un único término, sino con un conjunto léxico, en el que encontramos «huir» y «huida», pero también «fuga», «fugitivo» y «evadir», entre otras. El motivo sugiere asimismo, en el idiolecto basiliano, un matiz de rapidez e inaprehensibilidad, de suceso subrepticio o vertiginoso, que conviene sobremanera a su concepción vital, basada en el lamento por lo irrecuperable, en el tránsito y la desaparición, y que se plasma en voces como «fugaz», «fugacidad» o «furtivo». A la idea de huida como metáfora de la existencia obedece su primera mención, en uno de sus poemas tempranos, «Una tarde de Italia», donde Basilio formula la siguiente paradoja: «esta huida [la de durmientes, vírgenes y emperadores, que representan el abigarrado desfile de la humanidad] reclama mi presencia». La identificación resulta patente en otros poemas, como en «Este vivir huyendo», el gerundio de cuyo título, tan elocuente, refuerza el sentido dinámico, de desaparición en curso, que tiene lo descrito, como sucede

---

<sup>863</sup> Gerardo Diego utiliza abundantemente en su obra el motivo del eco y la figura mitológica que lo inspira. Cabe recordar, en especial, el poema así titulado, «Eco», de *Manual de espumas (Obras completas, I, pp. 195-196)*.

también en «cuerpos ya sin perfiles, evadiéndose», de «Vida inducida en rosa»; o en «Canción segunda», donde el poeta se lamenta así: «Ay, vida fugitiva,/ soñolienta burbuja,/ vilano a la deriva». La brevísima enumeración reúne dos elementos ingrátidos, burbujas y vilanos, que vagan, sin rumbo y sin conciencia, hasta su destrucción final; como la vida. Ya sabemos que Basilio gusta de utilizar el vilano, un elemento propio de su infancia rural, como metáfora de la intrascendencia y la levedad, es decir, como metáfora de la existencia. La vida, representada por Diana, escapa asimismo del poeta, como una brisa leve, en «Diana»; y, en el terceto final, se la califica de «fugitiva». También mediante la huida el hombre abandona su abyección y se eleva hacia Dios, como apostrofa Basilio en «Levantaos»: «huid hacia la claridad de las eternas nieves,/ subid, subid...»; o bien la mariposa «se evade hacia el hollado paraíso/ de la luz trashumante», en «El aura encaramada se amotina...», donde es interesante observar la conjunción de evasión y huella, de fugacidad y permanencia. En «Una pasión golpeada», sin embargo, se dice que es inútil huir, una inutilidad que se suma a tantas otras invocadas en la obra de Basilio. El sentido ambivalente de la evasión —como forma de escapar del dolor y como desaparición constante de cuanto existe— se constata en uno de los últimos poemas de Basilio, «Atrapado en el mundo de las habladurías...», ya analizado, por diversos motivos, en otros lugares de este trabajo, pero en el que conviene ahora insistir, desde esta óptica:

tú sola vives sobre la repisa del tiempo,  
evadida de los retratos evaporados  
en un mundo donde circulan nuevos dogmas  
huyendo por equivocados umbrales...

La amada ha escapado de la destrucción a la que el tiempo condena a los seres, representados metonímicamente por sus imágenes, y perdura aún, después de tantos años, en el recuerdo, en la imaginación. Pero ese mismo mundo en el que todavía late su presencia alumbraba ideas opresivas y erróneas, que fluyen —«circulan»— como fluye el tiempo, y que se alejan —«huyendo», otro gerundio— como él.

Y de la huida, como del caminar estupefacto por un mundo en ruinas, incomprendible, quedan huellas: «danos el norte de tus huellas», le pide el poeta a fray Luis de León en «Soneto a fray Luis». La huella es, en efecto, metonimia del paso del hombre por la vida, de su devenir angustiado o exultante: «Espérame entre dientes y torres de avenidas/ para los viajes de ida y vuelta de tus huellas...», implora el poeta a la amada en «Tránsito», mientras que, en «Elegía», se describe empujando «vagonetas cargadas de recuerdos/ (...) [por] los senderos que hollaste». También Gerardo Diego busca las «huellas de la huida» en «Novela», de *Manual de espumas*, un poema de

reconocible urdimbre urbana, en el que aparecen calles y torres cuyos relojes son ojos: «el reloj de la torre dilató su pupila»<sup>864</sup>. Pero el motivo también tiene, como tantos otros en la poesía basiliense, una dimensión cósmica o cronológica: en el aire dejan huella los abetos, con los brazos de sus ramas («A un abeto»), y la luna, a solas con ella («Homenaje a Enrique Gil» [1]); y el recuerdo de algún hecho insignificante o fugaz supone la huella de un instante, como escribe Basilio en «Desterrado». Por último, el impacto de lo sentido, de lo vivido, en el yo encuentra también su expresión en la metáfora de la huella. Así, ramas enamoradas han hollado las mejillas del yo lírico, en «Ese celado impulso», II —en alusión al roce de los antiguos árboles de su infancia en la cara del poeta—, y la última estrofa de «Clima nuevo» dice así:

Arena, arena del azar, arena vivida,  
huella de un gusano en mi pecho que llueve  
proyectos sin luz, soles heridos; Diana,  
tu firmamento es dulce y tus gradas oscuras,  
tu propia sombra naufraga como lealtad de nube  
en este estuario mío, en flor que se serena.

Los tres primeros versos dibujan un estado de postración, cuya intensidad acredita, ya en el primero, la triple geminación de «arena», un término que trasluce sequedad y muerte, subrayada por la aliteración que forma su repetido grupo fónico /ar/ con «azar». Más adelante, en «Río sin cauce», Basilio recuperará esta imagen: «nuestro pecho arde de arena,/ arena viva». En esa tierra, que es la vida —regida, no por la voluntad, sino por las circunstancias—, y en ese pecho individual, que es también la vida, se inscribe el paso de un gusano, símbolo de la corrupción y la muerte: el hombre solo alberga «proyectos sin luz, soles heridos», esto es, oscuridad, que lo anega todo, como la lluvia, multitudinaria y heladora. Los «soles heridos» reiteran la imagen con la que ha empezado el poema: «soles, como venados, caen heridos...», y también, oblicuamente, la empleada en un poema escrito poco antes, «Ad occidentem versus»: «soles falsos». Pero, frente a este panorama desolador, se alzan, articulados por un zeugma, el firmamento dulce y las gradas oscuras de Diana, y también su sombra naufragada, pero naufragada «como lealtad de nube» —es decir, con las connotaciones positivas de elevación y pureza que supone la personificación— en el seno del poeta: en su «estuario», por seguir con la simbología marina. Tanto las metáforas de la navegación como la alusión a la flor que hace Basilio en el alejandrino final —que se contraponen, como símbolo de vida, a la arena del principio, en la que nada crece— contienen ecos de la «Oda a Salinas», de fray Luis de León, cuyos primeros

---

<sup>864</sup> *Ibid.*, I, p. 187.

versos dicen: «El aire se serena/ y viste de hermosura y luz no usada...», y en cuya quinta estrofa «la alma navega/ por un mar de dulzura...»<sup>865</sup>; una pieza, inspirada en el neoplatonismo, que canta a la ascensión del ser como vía de purificación.

#### 4.5 La proyección social del existencialismo de Basilio Fernández

Esta es una de las características más singulares de la poesía de Basilio: su proyección colectiva, que cuenta en la España de posguerra, sobre todo en la década de los 50 y 60, con los ilustres practicantes de la denominada *poesía social*. Sin embargo, Basilio no se suma, ni explícita ni cronológicamente, a esta corriente, que transita, en general, por espacios alejados de la angustia existencial, y cuyas manifestaciones estéticas siguen unos derroteros, figurativos y prosaicos, muy distintos de los recorridos por Basilio<sup>866</sup>. Cuando este escribe sus piezas más reconociblemente críticas, resultan, como casi todo en su obra, a contrapelo, aisladas, extemporáneas. El poeta transforma en malestar social su propio malestar vital, el que siente consigo mismo: con su abandono y su acomodación a un existir alejado de los ideales y la felicidad. De hecho, este es el nexo que une a ambos ámbitos, tan distantes, en principio: la renuncia a los ideales, el destierro de la utopía. Lo que en el individuo es una cercenadura íntima, el sentimiento de quien se siente expulsado de una tierra de promisión atisbada pero nunca poseída, en la comunidad se vuelve entrega a los intereses espurios de quienes gobiernan, de los que establecen las leyes que regulan el funcionamiento de la sociedad. La enajenación es igual, aunque su expresión, como es lógico, adopte rasgos distintos.

El primero es la frecuente remisión a la historia, que supone la traslación al tiempo colectivo del sentimiento individual —y la angustia que le es inherente— del paso del tiempo. Y la percepción de la historia, como la percepción del propio transcurrir vital, refleja la convicción del declinar: la historia es un «definitivo otoño» («Leñador marido»), «el mundo (...) olvida sus cabellos caídos por la historia» («All the world will smile again») y «nuestros huesos/ chirrían por la pendiente de la historia» («Cénit-nadir»). En este poema, la historia ya ha aparecido, con mayúscula, en el primer verso: «Sobre esta cenefa de la Historia,/ donde los cangilones del gozo y del hastío/ ruedan de norte a sur...». La primera alusión revela una comprensión de la irrelevancia y hasta del carácter

---

<sup>865</sup> Fray Luis de León, *Poesías*, *op. cit.*, pp. 15 y 16. Luis Álvarez Piñer escribe en «Te me vas escondiendo, como hace la llama...»: «Siempre que el alma se serena, llueve» (*En resumen*, *op. cit.*, p. 115).

<sup>866</sup> Para un análisis extenso de esta corriente poética, me remito al clásico trabajo de Leopoldo de Luis *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968)*, Madrid, Júcar, 1982, cuya primera edición data de 1965.

primario del mundo en que se vive —«las cenefas» son un ornamento lateral y «dos cangilones» denotan un entorno agrícola—, y el uso del mismo término en mayúscula y en minúscula, si no es una errata, constituye una polisemia deliberada, que en el texto vierte sus dos sentidos: como sucesión de acontecimientos mundiales y, por lo tanto, como devenir colectivo, pero también como transcurso individual y metonimia del desfallecimiento existencial. En esta composición hay otras menciones a lo singular y lo colectivo: «el río de la vida» y la «cerviz de héroes» que el «tapiz lívido» que vamos tejiendo con nuestros sueños —obsérvese la repetición del grupo /iθ/, ya utilizado, cuatro versos antes, en «frágil fraude de lo feliz»— puede llegar a ofrecernos; «el niño perdido en el desierto» y el «vaivén de la humanidad ciega». En el poema anterior, «Té-conferencia», también se menciona a la historia dos veces, la segunda de las cuales en los siguientes términos: «nuestra existencia es eso, señora:/ un poco de historia y de musgo...». En «Careo en la soledad» se produce una nueva identificación entre los motivos del río de la vida y del río de la historia: los muros se evaporan «como nubes sobre el río de la historia». En «La primavera se encapota en desvaídos grises...», historia y río vuelven a acercarse: «Quietud sin historia a la deriva/ en unos sentimientos (...)/ de ríos que giran hacia la libertad».

Los caballos son otra metáfora o motivo asociado a la historia: así se afirma en «Hombre erguido»: «vuelven (...)/ caballos de la historia»; y en «En otoño»: «un galope de caballos/ cruza horizontes de otra época». Este sintagma, «otra época», en el se agrupa tanto la conciencia del pasado propio, ya inalcanzable y extinto, como un sentido comunitario, propio de una sucesión escalonada de estratos cronológicos, se repite en otros poemas: «Claros noches de otra época...», en «Canción cuarta», y «un espejo (...)/ quizá oxidado por niebla de otra época», en «Han pasado eminencias con regalos prácticos...»). También en «Ad occidentem versus» leemos que los hombres se embriagan «buscando a la mujer ciega de otra edad transparente».

En los poemas tempranos de Basilio, y, sobre todo, en los escritos en la década de los 30, antes de la Guerra Civil, se plasma una sensibilidad excitada por la agitación política de la época, tanto en España como en Europa, y los tambores de guerra que ya redoblan con entusiasmo en el continente. A lo largo de este trabajo, ya hemos repasado, al hilo de otras cuestiones, esas premoniciones del conflicto, esa conciencia irritada por la violencia entrevista. El pasaje más elocuente es el contenido en «Hombre erguido», donde, en un contexto de tráfago militar y augurios funestos, «vuelven (...) caballos de la historia entre el polvo de las batallas;/ se oyen cantos de guerra,/ la débil respiración del que estremece los bronces», y el viento trae «cúpulas y banderas». Esos «cantos de guerra» se suman a otros indicios sonoros del desastre en la estrofa anterior: «sobre

el tallo de las yerbas brama lo indefenso,/ hemos oído un poco en la soledad al blasfemo que canta...». La indefensión a la que se enfrenta el poeta, en representación de todos, se magnifica atribuyéndole la estridencia del bramido, y la blasfemia y la guerra se unen en la execración del poema. En una pieza escrita apenas cinco meses después del anterior, «Europa ante el otoño», la guerra ya no inspira cantos, sino que se presenta como una planta: «los amarantos de la guerra». Sin descartar que Basilio haya elegido este término por su impacto sonoro, resulta curioso comprobar que amaranto significa «inmarcesible» en griego, una etimología que dota a la imagen de una insospechada resonancia crítica: la guerra se presenta, así, como algo invencible, como algo que nunca declina. Tras ella, Basilio identifica la existencia humana con «sociedad, mortandad exquisita»: el engranaje colectivo de lo individual queda, de este modo, acreditado, pero también la obligada vinculación con la muerte, más aún, con la masacre, aunque relativizado por el oxímoron: «mortandad exquisita»; una figura retórica que vuelve a aparecer —«dulces espuelas»— en el poema siguiente, «Victoria» (1933), donde constatamos una nueva mención de la guerra:

La verdad se me desgaja de las sienes,  
dulces espuelas de carne que pensaron ese mundo de las praderas,  
ese deseo de águilas o amapolas  
que de nada depende  
más que de este aliento que imprime nuevo rumbo a la guerra.

Todo se mezcla aquí con todo: la verdad es un objeto que se separa de la carne, es decir, que abandona al ser; las espuelas también son carne, pero racional, puesto que piensan un mundo abierto y vegetal; el deseo, incorporal, lo es de animales o flores; y el aliento, corporal pero inasible, es capaz, hiperbólicamente, de dirigir los destinos de una guerra. En todo caso, la violencia subyace en el poema —el desgajamiento, el espolear, las águilas predatoras, la batalla—, pero también una voluntad de expansión y vuelo, de materialidad y color, representada por el verde lato por las praderas, el planear azul de las rapaces y el oscilar rojo de las amapolas, y por el jadear que revela el esfuerzo de vivir, la eclosión de la vida: lo más raigal y, a la vez, espiritual de la existencia. La aliteración de /de/ taracea el pasaje, dándole relieve y fijación, frenando materialmente la dispersión significativa de los referentes: «desgaja de», «espuelas de carne», «de las praderas», «deseo de», «de nada depende», «de este aliento». Después, encontrará eco al principio de la última estrofa: «Dejadme que descubra en cada hombre ese cráter/ rodeado de nieve...».

En este contexto, resulta muy interesante el poema «Victoria» (1932), que abre una suerte de conjunto en *Solitude, optional april*, integrado por «Europa ante el otoño», «Té-conferencia» y

«Victoria» (1933), y que se caracteriza por la premonición de las guerras continentales, la reiteración de los motivos bélicos y las alusiones deportivas, o propias de la vida acomodada de la burguesía europea de la época, como ya hemos visto en otros apartados. Sin embargo, lo que en los demás poemas citados, y en otros que salpican la obra basiliana, parece una deploración del sufrimiento colectivo, en «Victoria» (1932) cobra todo el aspecto de un canto, si no de exaltación, sí de expectación de la guerra, y resulta curioso comprobar que este poema, pese a tener autonomía formal suficiente para ello, es decir, pese a no constituir una variante de ninguno otro de Basilio, aunque algunos de sus sintagmas se repitan o recreen, no ha sido incluido en ninguna de las cuatro ediciones de su poesía existentes hasta la fecha, ni en la muestra virtual de [www.gijoncultura.es](http://www.gijoncultura.es), sino que se ha mantenido rigurosamente inédito. Ya sabemos del talante político conservador de Basilio y de su probable adhesión al bando franquista durante la Guerra Civil, y conocemos también la opinión de su excompañero José Solís, según la cual al principio de la II República se sintió atraído por el fascismo, aunque no tomara parte activa en el movimiento. Por su fecha de composición, 10 de mayo de 1932, «Victoria» (1932) coincide tanto con la eclosión de las reivindicaciones populares en la II República española como con el periodo de mayor esplendor del fascismo italiano, y quizá esté animado por una voluntad de afirmación frente a las perturbaciones sociales y las incertidumbres políticas y existenciales. En todos sus versos parece respirarse un ansia de acción, un canto al sacrificio regenerador del hombre y una visión nietzscheana de la guerra, fuente de grandeza y resurgimiento. Así, tras la alusión inicial a una fe que renace —un sintagma que también aparece en «Té-conferencia»: «nuestra fe que renace...»—, y que es «obelisco, lluvia de la victoria», Basilio introduce ciudades dormidas, acaso representativas de la decadencia contemporánea, donde se golpean yunques y cruzan ráfagas «de guerras por venir»: pocas menciones hay, en la poesía europea de la década de los 30, tan rotundas y clarividentes de las guerras que se cernían sobre España y Europa entera. Las alusiones militares continúan en la siguiente estrofa, con un alba que ilumina los baluartes «de la bóveda que sostiene el destino de la vida» —con una aliteración del grupo /al/, que funde, polémicamente, el lirismo del amanecer con la entereza castrense de las fortificaciones— y una noche que «cae a plomo sobre un plenilunio de balas/ y la sangre asciende hacia ese vértice/ donde tiemblan insólitas banderas». Se prolonga aquí la aliteración anterior —«balas»—, y se amplía con otra que agrupa fonemas oclusivos y líquidos, mezclando, de nuevo, la fluidez y la violencia: «plomo», «plenilunio», «tiemblan». Los proyectiles, la sangre, las aristas, las banderas insólitas y tremolantes —un sintagma, «insólitas banderas», que se repite también en «All the world will smile again»— no dibujan aquí un paisaje de desgarramiento y confrontación, sino, antes bien, un espacio épico, en el que se materializa un impulso ascensional: las balas dibujan una luna llena, es decir, un símbolo de plenitud y perfección, y, frente a la noche, metáfora de la muerte, que cae, la sangre, símbolo de la



vida, sube también, hasta las alturas triunfantes donde flamean las banderas. En este punto, Basilio insiste en el renacer: «nuestra voz renace al alba».

Todo ello, no obstante, aparta al yo lírico de su camino individual, de su tránsito por las alturas libérrimas —«nuestro viaje a las estrellas se desvía»—, y lo sujeta a la contemplación de la muerte y a la transformación de los sueños: ve, pues, «huellas aún tibias de centauros» —criaturas salvajes, sin leyes ni hospitalidad, esclavos de las pasiones animales, que se enfrentaron a los dioses olímpicos y simbolizan desde entonces la barbarie de la guerra— y «rieles de sueño sólido entre madera muerta», en los que el sueño, símbolo también de libertad, ya no es espiritual e intangible, sino que se desplaza por carriles preestablecidos, convertido en algo gelatinoso, maniatado y corruptible. En este contexto, una Dafne juvenil y deportista, imagen acaso de la amada o las ilusiones adolescentes, se ha petrificado —se ha vuelto «estatua de jabón», en lo que quizá reverbera el cruento capítulo bíblico de la transformación de la mujer de Lot en estatua de sal (Génesis, 19, 24-26)<sup>867</sup>, tamizado por el ludismo creacionista—, se ha exiliado de la realidad, para convertirse en «materia de arpa», esto es, inspiradora y destinataria del canto, pero ya no ser de carne y hueso. Lo real se impone y

...ahora el galope desesperado irrumpe en la llanura,  
ahora despiertan hombres en el barro  
con existencia de siemprevivas, fusiles  
que apuntan al oro de esa ladera  
donde día a día se despeñan himnos de gloria,  
ambiciones, restos de maniqués devorados.

¿Qué voluntad de hierro transforma las selvas oscuras,  
los libros, las catedrales que emergen como espadas?  
Por esta nueva vida millones de seres combaten  
entre celestes panteras, sobre las altas esquinas,  
hostigados por látigos de esperanza y verdaderos iris.

---

<sup>867</sup> Lot, su familia y sus bienes huían de la ciudad de Sodoma, avisados por los ángeles de Yahvé de su inminente destrucción. Desobedeciendo el mandato de este, la esposa de Lot se giró a contemplar la aniquilación de la ciudad, y Dios la castigó petrificándola en sal: «Entonces el Señor hizo llover del cielo sobre Sodoma y Gomorra azufre y fuego por virtud del Señor. Y arrasó estas ciudades, y todo el país confinante, los moradores todos de las ciudades, y todas las verdes campiñas de su territorio. La mujer, empero, de Lot, volviéndose a mirar hacia atrás, quedó convertida en estatua de sal» (*Sagrada Biblia, op. cit.*, p. 37).

Es el sueño de la victoria eterna  
frente a los soles falsos, las sombras desplomadas,  
cara a la luz de un mundo que no se desvanece.

Imágenes de caballos enloquecidos y combate en las trincheras —hombres en el fango, empuñando rifles— acuden a un presente subrayado por la repetición del adverbio «ahora» y por el tremolar de las oscuras aliteraciones —«irrumpe», «llanura»; «irrumpe», «despiertan», «barro»—, en el que se entrelaza, de nuevo, lo alzado y lo caído, lo que persigue los espacios ubérrimos del cielo y los que nos sujeta a la espesura material: los fusiles apuntan a las laderas, pero «himnos de gloria», de connotaciones tanto militares como religiosas, se despeñan por ellas, junto a otras realidades humanas, ya inertes: ambiciones y «maniqués devorados». La escena no es enteramente negativa: esos hombres que luchan conservan una «existencia de siemprevivas», es decir, alientan, se aferran a lo vivo, perduran en el lodo; y «despiertan»: devienen conscientes del mundo, perciben la luz. Y en las laderas brilla el oro de un sol declinante pero activo.

A continuación, la «voluntad de hierro», una frase hecha del castellano, pero también llena de connotaciones nietzscheanas —y que trae recuerdos de *El triunfo de la voluntad*, la película propagandística del nazismo, filmada en 1934 por Leni Riefenstahl—, impregna la naturaleza y la cultura, lo ajeno al hombre y lo construido por él: selvas, libros y catedrales se ven arrastradas por este deseo de lucha, por este afán de afirmación, incluso sangrienta, frente al mundo; hasta las iglesias cobran una dimensión militar, como los «himnos de gloria» de la estrofa precedente, aunando, al igual que en la doctrina cristiana clásica, la cruz y la espada. Una nueva vida —y aquí es inevitable pensar en la *Vita Nuova* del Dante, aunque esta renovación no provenga del amor— es el objetivo de la lucha, una lucha que se desarrolla en las alturas, en el ápice de las esperanzas humanas, donde confluyen la energía de un salvajismo puro y la rectitud de la acción civilizatoria —panteras y esquinas—, donde se abrazan el dolor y el amor —«látigos de esperanza»: algo que nos golpea para destruir lo que somos y para que renazcamos—, y resplandece la verdad. Y todo, de nuevo, se levanta: las catedrales emergen, las panteras se desenvuelven en el cielo, las esquinas son altas, los látigos se enarbolan —y luego se abaten—.

El terceto final resume el sueño formulado: «la victoria eterna» frente a los anhelos engañosos, frente a lo falso y evanescente, cuya nociva prolongación encuentra su traducción sonora en una múltiple aliteración: «los soles falsos, las sombras desplomadas». El último verso reivindica el esplendor de ese mundo verdadero, que sobrevive a la decadencia y la mentira, y por el que combate una multitud ingente de personas. Resulta tentador relacionar este verso con el himno de Falange

Española, ese *Cara al sol* que, opuesto a los soles falsos, a la persuasión falaz de otras revoluciones, alumbra un nuevo amanecer, y en el que fulgen la victoria («volverán banderas victoriosas»), las rosas («traerán prendidas cinco rosas») y la primavera («volverá a reír la primavera»). Sin embargo, el canto falangista fue compuesto el 3 de diciembre de 1935 y dado a conocer el 2 de febrero de 1936, varios años después de que Basilio escribiera su poema, según la datación de Emiliano Fernández.

«All the world will smile» ha sido también desmenuzado en varias ocasiones, al analizar diversos motivos de la poesía basiliana, sobre todo los de la ascensión y la caída. Sin embargo, interesa recordar aquí que esta pieza forma parte del núcleo de su obra crítica, y que acaso desprenda un raro optimismo: el de alguien que expresa su deseo de que el mundo vuelva a la paz, tras las amenazas —que después serían sangrías— bélicas. El título es elocuente en este sentido, y el contenido puede interpretarse como una manifestación de esperanza: el mundo olvida lo que ha perdido a lo largo de la historia, todas las amputaciones del devenir humano, y localiza «lagos por descubrir, selvas blanquísimas/ y todo un reino de bondad nativa/ que iguala ante la ley aves y hombres». Esta curiosa apelación a uno de los principios esenciales de las democracias contemporáneas, aunque aplicada a un binomio creacionista —e imposible— como son las aves y los hombres, se ve ratificada en el propio poema, cuando, en la estrofa siguiente, Basilio escribe que el sudor frío que anega la frente de los tiranos cae como lluvia «de democracia, de traición y mano blanca». Sondas aliteraciones de la /i/ tónica vienen a subrayar, en las dos estrofas citadas, la viveza de estos hallazgos, o de la lluvia: en la primera, «descubrir», «blanquísimas», «nativa»; en la segunda, «así», «frío», «coolí dormido». Es esta, no obstante, una enumeración polémica y levemente caótica, por cuanto incorpora nociones opuestas, abrazadas en su combate: la democracia, la traición y la pureza. El poeta aventura esta regeneración desde «un pozo de sangre en la memoria», consciente de las desventuras históricas, e intuyendo el sufrimiento por venir, pero sumergiéndose en su propio destino individual, o, dicho con más precisión, haciendo convergir el destino colectivo y el personal, e incorporando a la historia el amor fracasado por una mujer, que se caracteriza por la misma sangre y el mismo humo —el de la destrucción y también el de la falsedad—, pleno de un deseo que se resuelve en nostalgia, niebla, sueño y desamor. Sin embargo —la cuarta estrofa empieza con la conjunción adversativa «pero»—, la esperanza perdura, aunque quizá cierta ironía desengañada subyazga a las previsiones de felicidad: «el mundo volverá a sonreír», y puede que se renuncie a los beneficios materiales para abrazar a Dios, y que las armas se oxiden. En la última estrofa, esa esperanza bosqueja un mundo indemne, simbolizado por unos cuerpos sin heridas —el recurso utilizado es la metonimia: las mejillas no tendrán cicatrices— y unas banderas izadas que ondean, en un cielo claro, sobre un occidente arrasado.

En «Té-conferencia», se alude al «fracaso de Francia,/ desinflada como un globo caído/ estrangulada por aduanas blanquísimas...». Algunos sintagmas se repiten, como sucede con frecuencia en Basilio: las «selvas blanquísimas» del poema anterior son ahora «aduanas blanquísimas»: en ambos casos, el color blanco caracteriza a algo territorial, fronterizo, con lo que no suele asociarse. En estos versos, el poeta habla de una derrota comercial y, por extensión, política, por aludir a las medidas proteccionistas que cercenaban la libre circulación de las mercancías, pero su descripción posee la extraña virtud de extender sus connotaciones a un futuro inmediato de guerra y desolación:

...olvidamos un momento este tiempo aterido,  
esta lluvia de ceniza que cae sobre Francia,  
sobre sus ingles de lona ladeada,  
sobre sus ciudades donde se discute la guerra  
y se sueña un imperio de dumping...

Hay otras alusiones a la destrucción —la caída de Babilonia— y a los enfrentamientos militares —la batalla de Zama—, así como a soldados y generales, como ya hemos visto; unas alusiones militares que se repiten en «Why not tonight»: «el júbilo de ese general que ahora gana una batalla...». Pero lo más interesante de esta composición, en su conjunto, es que en todos los casos se entremezclan, de modo muy vanguardista, las referencias históricas con las frivolidades contemporáneas y las propias de una dama acomodada actual, como refleja que su vida haya consistido en «ir de tiendas por la historia», o que sus errores sean vanos «como el nácar de una uña», o, en fin, que los cartagineses combatieran a los romanos como si jugaran al rugby; y que esas referencias se trencen, al igual que en «All the world will smile again», con la pulsión amorosa del poeta, cifrado en su diálogo y sus «tatuajes íntimos»; en las cartas de amor con que la dama ha sembrado su paso por la vida, como quien «olvida su piel a la intemperie»; en la espiral de seda y los almendros que brotan de sus ojos; o en el aliterativo emparejamiento, «esos labios y esas lanas» — cuyo grupo /la/ se repite en el verso siguiente: «solamente»— que reúne, sintéticamente, ambos espacios. Tampoco es casual que Basilio llame a la señora «Arminda», al igual que, en otros poemas, se dirige a ella como «Mary», en alusión al «María» de Garcilaso y Góngora. Se trata de otro nombre con el que los autores clásicos enmascaran la personalidad real de la destinataria de sus obras, o

responden a las convenciones apelativas de la literatura de la época<sup>868</sup>. Lope de Vega utiliza ese nombre para designar a algunos de sus personajes en diversas comedias, como *Arminda celosa*, *El hombre por su palabra*, *La campana de Aragón*, *La sortija del olvido*, *Del juez en su causa* o *El tirano castigado*<sup>869</sup>. Vuelve a entrecruzar, de este modo, los tiempos: lo antiguo y lo actual, lo fríamente colectivo y lo ardientemente personal, los hechos objetivos de la historia y las convenciones subjetivas de la literatura. Con ello parece rebajar el patetismo del contenido, y darle un tono más lúdico, irónico y deshumanizado, en el sentido orteguiano del término, es decir, más artístico, más desvinculado de la peripecia sentimental. En la última estrofa se vuelve, de hecho, a esa banalidad de la dama, que exige bombones en un mundo que zozobra. Pero el poema es, globalmente considerado, una invocación al renacimiento: hay que mirar al futuro, no al pasado; hay que rejuvenecer la vida, conciliar lo opuesto y avanzar unidos, para preservar la fe. El caos de occidente del poema anterior es, en este, la noche de occidente.

En «Sí, hay un ángel junto a tus senos cuando bailas...», los incisos históricos y las observaciones sociales se entremezclan con un raro y delicado erotismo. Así, las imágenes amorosas de la segunda estrofa, de perfiles pastoriles, con vihuelas y recentales, se engarzan con una realidad arduamente contemporánea —un baile en un hotel—, tras pasar por «este siglo XVIII del amor hecho silueta», lo cual arroja una síntesis muy vanguardista: mezcla de tradición y modernidad, de figurativismo e irracionalidad: las damas se derriten, descoloridas y otoñales. El elogio de la amada se fundamenta en su caridad, en la compasión que siente por los necesitados:

aplacas el hambre de los pobres  
que pacientemente esperan detrás de cada biombo  
tu corazón repartido como sedal de estío  
o el pan blanco  
en la canastilla de tus brazos tendidos al que sufre.

---

<sup>868</sup> Aunque hay una Arminda histórica: la princesa guanche que vivía en Agaldar (Gáldar) y que pasó a ser Catalina de Guzmán con la llegada de los castellanos y su matrimonio con el así apellidado, a finales del siglo XV.

<sup>869</sup> También lo hace en el soneto «Describe un lindo de este tiempo», de *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*: «Galán Sansón tenéis, señora Arminda,/ toda la fuerza tiene en las guedejas;/ bravas salieron hoy las dos madejas,/ llore Anaxarte, Dafne se le rinda.// ¿Qué manutisa, qué clavel, qué guinda/ en púrpura con él corrió parejas?/ Y más con los bigotes a las cejas,/ que en buena fe, que no sois vos tan linda.// ¡Qué bravo, qué galán, qué airoso viene!/ Pero ya vuestro amor en los luceros/ de la risa dormida se previene.// Mas es forzoso lástima teneros,/ porque sabed que tanto amor se tiene/ que no le ha de sobrar para quereros» (Lope de Vega, *Obras poéticas*, *op. cit.*, p. 218).

La amada, ciertamente, se emplea contra las fuerzas del mal, pero no sin contradicción, como si algo, en su forma de entender esa lucha, fuera frívolo o superficial: «el dolor universal/ no es una bagatela, Mary./ Bien sé que amas las espinas...». Luego la asocia a Wallenstein, un militar caracterizado por su acritud y su ferocidad, que «hubiera festejado tus ojos/ habituados a reflejar las fiebres áridas». La aliteración del fonema /χ/ subraya, con su guturalidad, esa misma aspereza —«festejado», «ojos», «reflejar»—, y la de fricativo /f/, el temblor de la calentura —«festejado», «reflejado», «fiebres»—. Por su parte, el sintagma final, «fiebres áridas», transmite asimismo el ardor y la sequedad del soldado y de la dama bienhechora, cuyo nombre viene a ser una síntesis evocativa suya: Flérida-fiebres áridas. Todo supone una fusión de connotaciones positivas y negativas, que expresan el combate y la dulzura del sentimiento amoroso, y, a la vez, las contradicciones del ser y de la historia. En la penúltima estrofa, Basilio contrapone el momento de plenitud —de juventud y belleza— que vive, en el que están todos rendidos a sus pies, y el futuro de senectud que le espera, aunque los constantes opuestos y las paradojas indican el sentimiento contradictorio ya expresado, de amabilidad y crueldad, de camino ya emprendido hacia la destrucción. De algunas hemos dado cuenta al hablar de las armas y las prefiguraciones bélicas en la poesía de Basilio. Otras se esparcen a lo largo del pasaje: «Mary, marfil sin lumbre/ mansedumbre en camisa trasladada a Europa,/ arca de la blancura devenida olvido...», dice el principio de la estrofa. Y ese marfil apagado con el que metafORIZA el sentimiento ambivalente del amor y la figura igualmente polémica de la amada se subsume en el metacismo: «Mary», «marfil», «lumbre», «mansedumbre», «camisa», algunos de cuyos elementos se expanden en recurrencias más amplias: «mary», «marfil», «mansedumbre», y en una retumbante consonancia interna: «lumbre», «mansedumbre». Por otra parte, el «arca de la blancura», símbolo de preservación y pureza, y en la que probablemente subyacen ecos del arca de la alianza bíblica, se ha sumido en la desmemoria y la nada, y también aparece inserta en una dilatadísima aliteración de /a/, que culmina tres versos después: «llega paralela a tu mirada». Más adelante, las imágenes paradójicas se multiplican: Mary está «fumando sobre un polvorín purísimo», en una imagen un tanto chaplinesca, que combina también el placer experimentado y la muerte yacente o amenazante; «Europa lucha por decidir tu peinado», una nueva conjunción de pugna y banalidad, en la que la geografía, vasta e impersonal, vuelve a mezclarse con lo más íntimo y singular; «los teólogos discuten el peso de tus favores íntimos», otra caricatura de aquellas figuras eclesiásticas que debatían, en la Edad Media, asuntos tan insustanciales como el peso, o el sexo, de los ángeles, pero que ahora se refieren al sexo de la amada, y que de nuevo conjuga elementos dispares: lo antiguo y lo actual, la castidad y el placer, para alcanzar una resolución imposible; y, finalmente, Mary, a la que el poeta exhorta a gozar, se enfría junto a la aurora y se tizna de hollín bajo los almendros, lo que vuelve a avvicinar contrarios: el frío, por una parte, y el calor del amanecer, por otra; la negrura e inandad de

la ceniza, y la vitalidad y blancura de los árboles. La última estrofa es una petición modesta, desengañada: no de la totalidad del ser, no de la mujer ni de su amor, sino solo de partes de su cuerpo —pies, manos, rodillas—, de su hermosa inutilidad, con el lúdico acorde de las aliteraciones de /p/ y /pi/, inducida por la repetición del verbo: «pido», «pido», «pinceles/ para», «pido», «pulsan», «pies», «praderas», y de /al/: «metal», «esmaltan».

Basilio sigue atento a los acontecimientos históricos de la modernidad en «Todo lo que se expresa...», donde alude a

los ecos de una sociedad que vive de limosna,  
del desorden de los escombros,  
guerra fría de los abordajes  
pero bien disciplinada,  
como de una sucesión de historietas  
triviales...

Estos sucesos constituyen, no obstante, símbolos disémicos: realidades subjetivas e intrasubjetivas a la vez. Basilio proyecta su sentimiento de desarraigo en un entorno caótico y derruido, en el que impera la miseria y el conflicto, y que se erige en correlato objetivo de su malestar personal. Los ecos de sociedad del primer verso y las «historietas/ triviales» de los dos últimos enmarcan la escena, desgarrada, en un contexto de futilidad, lo cual dibuja uno de esos cuadros contradictorios, entre irónicos y goyescos, que tanto gustan al poeta. Su contenido, sin embargo, es indudablemente lacerante: el desorden, las ruinas y los motivos bélicos configuran un paisaje de destrucción, tanto anímico como social. Y, entre estos motivos bélicos, encontramos los abordajes, la disciplina y, sobre todo, la guerra fría, un fenómeno internacional muy relevante entre el fin de la Segunda Guerra Mundial y la penúltima década del siglo pasado —recordemos que el poema consta fechado el 22 de agosto de 1982—, que reaparece en «Hay días de felicidad a la medida...», entre otras expresiones ya utilizadas en el poema anterior: los bienaventurados «van a la guerra fría de las imposibles virtudes...». En «Todo lo que se expresa...», estos elementos de enfrentamiento y confusión, de pobreza y cataclismo, aunque vivificados por un matiz de esperanza, han asomado en el tramo inicial del poema, donde «los prosélitos enajenan su libertad», flamean «banderas sin color de venganza», las migraciones son amargas y en los yermos, ostensibles, hay mesnadas que sobreviven, proscritos que se confabulan y «viejos mendigos de la inutilidad». Dos poemas después, en «Como la nube púrpura...», la decadencia del entorno se sugiere mediante una fórmula más sutil, pero igualmente reveladora de un profundo abatimiento: «Como la nube

púrpura/ maquillada sobre una pequeña ciudad/ que va perdiendo su empresa histórica...». De esa ciudad desnortada y sin propósito, como los seres que la habitan, se menciona el «infierno suburbano», sobrevolado por «gaviotas insensibles,/ exiliadas princesas vocingleras», como las gaviotas que sobrevuelan las playas de Gijón.

Aunque varios tópicos y no pocos de sus aspectos formales han sido ya analizados a lo largo de este trabajo, o lo serán con mayor detenimiento en los apartados restantes, como los motivos religiosos, quizá convenga recordar que «Los poderosos centellean en su oro pálido...», uno de los poemas en los que con más claridad se manifiesta la actitud crítica de Basilio, es una invectiva contra quienes rigen la sociedad, contra las «clases pudientes» —todo este verso se inspira la retórica marxista: «las clases pudientes aman su dialéctica...»—, ignominiosas y materialistas, que parecen articular un discurso sustentador de la modernidad, pero que, en realidad, se esfuerzan por preservar sus privilegios en el mundo, basados en el imperio del dinero: «vituperan la edad de oro totémica,/ pero creen en su plenitud», cuyos grupos /tu/, insertos en una sombría sucesión de fonemas oclusivos, que se prolonga en muchos términos de los versos subsiguientes —«titanes que emergen del asfalto,/ esbeltos testimonios de obcecación temporal...»—, refuerzan la sensación de violencia y falsedad, y cuya repetición del término «oro», que aparece ya en el primer verso, subraya asimismo la importancia material del referente, y su ubicuidad destructora. El poema va encabezado por el epígrafe «Los desengaños del Mundo», atribuido erróneamente a Cristela Lozano. Dicho epígrafe corresponde a parte del título de una de las obras más conocidas del humanista y escritor español Cristóbal Lozano (1609-1667): *Soledades de la vida y desengaños del mundo*, publicada en Madrid en 1658<sup>870</sup>, una novela barroca y miscelánea sobre el desengaño, auténtico *best-seller* dieciochesco<sup>871</sup>. Este desengaño al que alude el título forma parte esencial de cierta tradición literaria y moral hispana, desde las *Danzas de la muerte* medievales o las *Coplas* de Manrique —que ya sabemos tuvo una influencia notable en la literatura basiliana—, hasta Tirso de Molina<sup>872</sup>, pasando por otros autores

---

<sup>870</sup> En esta edición figuraba como autor el sobrino de Cristóbal, Gaspar Lozano Montesinos. A la muerte de aquel, Gaspar volvió a publicar las *Soledades de la vida y desengaños del mundo*, y otras obras de su tío, con el verdadero nombre de su autor.

<sup>871</sup> *Soledades de la vida y desengaños del mundo* ejerció, como toda la obra de Lozano, una gran influencia entre los románticos: Espronceda, por ejemplo, tomó el personaje del estudiante Lisandro para su Félix de Montemar, de *El estudiante de Salamanca*.

<sup>872</sup> «¡Oh, desengaños del mundo!/ Cúrenme vuestras verdades,/ pues experimento en mí/ el desengaño más grande», dice uno de los personajes de Tirso en *El mayor desengaño*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes ([www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com)), Alicante, Universidad de Alicante, 2006 [edición digital a partir de *El mayor desengaño*, en Tirso de Molina, *El mayor desengaño. Quien no cae no se levanta (dos comedias hagiográficas)*, ed. L. Escudero, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2004].



barrocos como Gracián, Quevedo o María de Zayas y Sotomayor. Y a esa tradición, con un gran salto vanguardista, se suma Basilio, corrosivo, derrotado y nostálgico. A los poderosos, afirma a continuación, «no los salva el amor, sino el dinero», que extraen de la tierra, de la madre nutricia, y que enfrenta lo caótico y vital de ese seno materno a la muerte representada por la plata, gélida y gris: «de la tierra, del caos, de donde exhuman la plata». Como veremos en el capítulo siguiente, niegan a Dios y la inmortalidad del alma, y buscan paraísos falsos, pero sienten la punzada del dolor —dardos que traspasan su sombra— al percibir su insignificancia y su mortalidad: su desamparo. Sin embargo, se recomponen enseguida y siguen imponiendo su voluntad, aunque estén solos y vacíos: «viven en lo hueco del mundo». La usura, uno de los motivos más característicos de Basilio, cierra el cuadro con una afirmación ambigua, pero que confirma que los poderosos son despreciables, y la usura, una herida.

Una crítica similar a los poderosos se articula en «El triunfador muestra su vida desmoronada...», donde hasta tres veces aparece ese término, «triunfador». En dos ocasiones se relaciona con el fracaso o la pérdida: su vida se ha desmoronado, según el verso inicial, o bien lo gobierna la desesperación: «Desesperados triunfadores convocados a la inmortalidad...», leemos al final de la composición. Se trata de una convocatoria irónica e irrealizada, puesto que están desnudos y viven «en el dominio del humo», y sus inclinaciones se antojan irracionales. En la tercera mención, Basilio habla de «la trascendencia del triunfador». El casi parónimo hace que su aparición se asocie con algo seco, rígido, que crepita: «trascendencia», «triunfador». Y, en cualquier caso, esa trascendencia, como la inmortalidad antes citada, se tiñe de ironía e imposibilidad, emparedada como está entre los «rasgos oscuros de tristeza semántica» y los «bostezos de inmortales/ y argucias de olvido» de los versos inmediatamente anteriores, y los rompecables, «la nostalgia de las repeticiones» y los huecos de olvido de los siguientes. Basilio recurre a la poliptoton y a la derivación para subrayar la intensidad de la presencia de los protagonistas del poema y, al mismo tiempo, su inconsistencia, su falsedad: «triunfador» y «triunfadores», «inmortal» e «inmortalidad»; también habla de «fragmentos impuros» y «retrasada pureza».

También «Como deseos» ha sido estudiado, fragmentariamente, a lo largo de estas páginas, pero trazaremos ahora una síntesis de la composición para ubicarla adecuadamente en este epígrafe. Se trata de otro poema de notorio contenido social, aunque dotado asimismo de una honda dimensión individual, en la que se plasman las preocupaciones existenciales que asedian a un yo zarandeado por los otros, y sumido en su propia ruina. En esta convivencia de planos se refleja la unidad de las dualidades basilianas: lo singular como recipiente de lo colectivo, y lo colectivo como

proyección de lo singular: ambos sometidos a la crueldad de ser, y de extinguirse. La degeneración y la usura vuelven a caracterizar a estos personajes que encarnan un mundo desorientado, y cuyos harapos rojos, símbolo de su pobreza ontológica, aunque aparezcan adornados por altos títulos comerciales y sociales, los destacan, como un brochazo ígneo, en una ciudad lluviosa y gris, y en la sima de su propia conciencia, derruida. De este hondón da cuenta entonces Basilio, abandonado, en una suerte de paréntesis, a la reflexión personal, a la transmisión de sus inquietudes individuales:

Y todo empieza como siempre  
por vagas reflexiones tardías,  
por quintaesencias, por arabescos de otro yo discrepante,  
por violetas abatidas en el claroscuro,  
hasta que los cubre un acorde de nubes bajas  
junto a recuerdos desconchados.

Frente a la turbamulta deprimente de la vida, el yo poético se encierra en sí, y medita. Lo hace sin precisión y, sobre todo, cuando ya es tarde: cuando las rutinas y las estructuras de la existencia pesan definitivamente sobre él. La enumeración, punteada por la anáfora, acoge reflexiones y quintaesencias —esto es, núcleos duraderos, lo más recóndito e inexpugnable—, arabescos y violetas. Estos dos últimos elementos simbolizan lo móvil y sanguíneo, lo que quiebra las superficies inanes con zigzagueos y pigmentos. Pero es muy significativo que los arabescos sean «de otro yo discrepante»: quien se mueve es, rimbaldianamente, otro ser que comparte el cuerpo con el protagonista poemático, y que disiente de él: la partición íntima de Basilio —entre quien participa de la enajenación común y quien esconde una médula de inocencia y pasión— se hace aquí evidente. A lo mismo responden esas «violetas abatidas en el claroscuro»: flores que se marchitan en un espacio iluminado, simultáneamente, por la claridad y la sombra, en un territorio híbrido, donde prevalece la caída, pero sobreviven la delicadeza y la luz. Todo lo cubre —lo sepulta— «un acorde de nubes bajas», una música desplomada, pero transida asimismo de blancura. Y todo eso sucede «junto a recuerdos desconchados», es decir, y tras subrayar de nuevo la íntima disociación que afecta al yo lírico —no *en ni con*, sino *junto a* recuerdos, como si entre estos y la persona que los conserva hubiera una separación, una distancia física—, bajo la presencia de otras realidades, desgastadas por el tiempo; de otros mundos, preservados y evocados, pero también resquebrajados. El poema abandona el ámbito íntimo en este punto, y vuelve a una formulación general, aunque insiste en la noción de desplome: «son los oportunistas de la miseria donde todo decae»; unos oportunistas caracterizados por el orgullo y el «crujido de dientes», dos imágenes que remiten al Juicio Final

anunciado en Lucas, 13, 28<sup>873</sup>, y que traslada a su articulación sonora, plagada de fonemas velares — «agitan», «resurge de sus ojos», «crujido»—, la propia violencia del significado. Unos ecos bíblicos, de resonancias infernales, que se repiten en los versos finales, cuando esos oportunistas «pasan con sus almas enmohecidas/ bajando las escaleras de escalones interminables».

Un último punto merece ser tenido en cuenta en esta consideración de la proyección social del existencialismo de Basilio. En el tranco final de su producción, desde *Hay un mayo cualquiera* y, sobre todo, en *Raudos contornos donde el silencio perservera*, advertimos una mayor presencia de términos abstractos referidos a lo que podemos denominar el *corpus* de pensamiento de la sociedad. Parece como si Basilio se intelectualizara, o, mejor dicho, proyectase su desencanto vital desde el ámbito estrictamente sentimental al ideológico: el descreer del amor y la percepción inequívoca del empaldecimiento y la falsedad de todo se traslada a otras realidades, teóricas o doctrinales, que ordenan el funcionamiento del grupo social, y las empapa de su mismo desencanto, de idéntico escepticismo. En «Esa opacidad de noviembre...», II, por ejemplo, invoca las «viejas verdades vestidas de arena,/ inflexibles como paradigmas,/ ciegas, pero poderosas». La verdad vuelve a aparecer en la tercera parte de este mismo poema: «una verdad larga sin ataduras/ [que] florece en el marasmo de la hospitalidad», resaltada por la similitud que se establece con «velocidad» y «hospitalidad», y lo hará también en «Junto a la azucena inexpugnable», en el que el yo lírico se acerca «a las lindes de la inexactitud», donde nadie la comprueba. «Esa opacidad de noviembre...» contiene otras referencias a conceptos o valores inmateriales, siempre impregnadas de un cierto aire pugnaz, trasunto de conflictos o enfrentamientos, como «motivos humanitarios», «libertad», «rebelión» o «dogmatismos». Con respecto a estos últimos, escribe Basilio este ilustrativo verso: «Todo se cultiva en el erial desolado de donde emergen los dogmatismos», con sendas recurrencias fónicas: el landacismo de «cultiva en el erial desolado» y la aliteración de «desolado de donde...», que incluye un parómeon. La paradoja —y, por lo tanto, el choque semántico— radica en que algo se cultive en un erial: en un terreno yermo. La intolerancia solo puede nacer, según Basilio, en lo baldío, en lo carente de sangre y vida, y su brotar arrastra el de las demás maldades, el del mundo entero. Dos versos antes, ha escrito: «Todo se anega en los baldíos interiores». Entre ambos, gracias a la anáfora —«Todo se...»— y la cercanía semántica de los dos vocablos que denotan infertilidad —«baldíos», «erial»— se establece la correspondencia entre lo individual y lo colectivo, entre lo íntimo y lo común. En muchos poemas, lo nacido del pensamiento, los frutos de la lógica y la razón, se desploman, decaen o desaparecen. En «Nada se induce de la realidad», las ideas —viejas, como antes

---

<sup>873</sup> «Allí serán el llanto y crujir de dientes, cuando veréis a Abraham, y a Isaac, y a Jacob, y a todos los profetas en el reino de Dios, mientras vosotros sois arrojados fuera» (*Sagrada Biblia, op. cit.*, p. 1250).

lo eran las verdades— caen a montones, «frustrada escoria del destino» (ya han estado a punto de hacerlo antes, en «Careo en la soledad», donde han vacilado, mientras las hojas se desdoran en el bolsillo del yo lírico), y en «Una pasión golpeada» están muertas. Los mitos son lo viejo en «Te he buscado en el abismo de cualquier fracaso...», y se pudren como las «manos de arbusto» del protagonista del poema; en «Sobre la insidia cómodamente extrema», han dejado ya de pasar; y en «Los remedos empalidecidos», son hojarasca, como «las escuelas de la sabiduría abiertas a los dogmas». En «Después de tanto invierno...», se desechan las teorías, y en «Sin concebir el orden, sin perspectivas propias...», se vuelca el cubo que las contiene. Por otra parte, la solidaridad aparece mencionada en «Todo lo que se expresa...», y la arbitrariedad, en «Ordenar el caos de los objetos usados...»: «las conmemoraciones de la arbitrariedad amansada por la adormidera», un verso en el concepto se animaliza: el recuerdo, el juicio y la corporalidad de lo que se reduce al sueño por medio de un bebedizo o droga, y cuya permanencia en ese estado hipnótico acaso remede la alteración de /a/ —«arbitrariedad amansada», «adormidera»—, se funden en una sola y perturbadora realidad. Basilio habla también del «caos generalizado», «la injusticia», el «inconformismo» (por dos veces: en «Te he buscado en el abismo de cualquier fracaso...», se lo califica de mueca, «la mueca del inconformismo»), de «viejas instituciones/ bajo el sino terrible de vivir», de «la rebelión de los discriminados de la libertad», de «normas sepultadas/ que nada significan», de «tendencias nihilistas», de «creencias y premoniciones/ en un mundo marchito» y de «ceremonias/ que imploran la piedad de un abreviado desencanto»: expresiones todas de un desasimiento subjetivo que se objetiviza en la decadencia de los valores y las instituciones.

#### **4. 6 Esperanza frente a desesperación: la respuesta a la angustia existencial**

##### **4. 6. 1 Dios y la poesía religiosa**

Basilio Fernández se educó en un ambiente conservador, en el que el catolicismo, como en la gran mayoría de las familias pequeñoburguesas españolas de principios del siglo XX, constituía un pilar ideológico y una obligación social. Pese a ello, no consta que albergara una gran devoción religiosa, ni que fuese un practicante asiduo. De hecho, José Solís no cree que lo fuera en absoluto<sup>874</sup>. Por su parte, Emiliano Fernández subraya que sus creencias religiosas e ideas políticas estaban «tamizadas por el escepticismo y la melancolía»<sup>875</sup>, y después, en su comentario a «¿Por qué al caer la luz de una mirada...?», especifica:

---

<sup>874</sup> «¿Era un hombre religioso? –No lo creo...» (Eduardo Aguirre, «El hombre que vivía en dos mundos», art. cit., p. 25).

<sup>875</sup> Emiliano Fernández, «Presentación», en Basilio Fernández, *Antología poética, op. cit.*, p. 8.

En los años cuarenta y cincuenta aparecen en su poesía algunas invocaciones religiosas que posteriormente ya apenas volvemos a encontrar en algún borrador. Sus creencias y cómo fueron evolucionando permanecen envueltas en la misma discreción de otros aspectos de su vida. Creo que siempre, incluso en esos años, permaneció apartado de cualquier ceremonia religiosa o manifestación exterior de devoción, que, en general, le desagradaban. Lo cual no es contradictorio, sino coincidente, con la presencia a lo largo de toda su obra de una línea interior de reflexión espiritual y religiosa. Seguramente, más que un cambio personal, hay que relacionar esas invocaciones con la influencia de las técnicas literarias de autores de esa época (Dámaso Alonso, Dionisio Ridruejo) que le interesaron<sup>876</sup>.

Sea como fuere, el sentimiento religioso tiñe, con intensidad variable —a veces parece un impulso genuino; otras, solamente la petrificación de ciertas fórmulas litúrgicas o testamentarias—, toda su poesía, y llega incluso a coagularse en algunos poemas, como «Levantaos» y «Como deseos». La angustia existencial encuentra alivio y reparación en la fe. Frente a la corrosión íntima, frente a la pervivencia de lo doloroso en la hondonada de la conciencia, que no tiene visos de desaparecer, el poeta busca consuelo en la creencia. Dios y sus promesas de felicidad eterna se convierten, así, en un bálsamo. Basilio no es el único escritor vanguardista que cultivó, en algún momento de su vida, la poesía religiosa. También lo hicieron Gerardo Diego, que publicó *Viacrucis*, un poemario con el que pretendía «rezar en verso»<sup>877</sup>, en 1931, y otros revolucionarios de las formas como Francisco Pino —hijo, al igual que Basilio, de una familia de comerciantes, y empresario él mismo—, el postista Antonio Fernández Molina o el neobarroco Pablo García Baena. Hay que tener en cuenta que, en la posguerra española, una corriente específica de la poesía nacional era la religiosa y, en particular, la «pseudo-existencialista cristiana», como la ha llamado Rodríguez Puértolas<sup>878</sup>, arremolinada en torno a revistas como *Escorial* y *Garcilaso*, y practicada por destacados autores como Luis Felipe Vivanco, Luis Rosales y Leopoldo Panero. Es un fenómeno digno de estudio la deriva conservadora de muchos poetas españoles que se caracterizaron en su juventud por una aproximación iconoclasta a las convenciones literarias y una militancia feroz en las escuelas estéticas más revolucionarias, pero que después, desligados de la voluntad de ruptura, abrazaron el fascismo —o su expresión peninsular, el falangismo—, encontraron protección en el régimen franquista y se entregaron a la

---

<sup>876</sup> Emiliano Fernández, «Notas a los poemas», en Basilio Fernández, *Antología. 1927-1987, op. cit.*, p. 115.

<sup>877</sup> Gerardo Diego, «*Versos escogidos*: prólogo y prologuillos», *Obras completas*, VI, p. 375. Basilio emplea el término «viacrucis» en «Soneto a Fray Luis» y en «Poema a Carmen por dentro».

<sup>878</sup> Julio Rodríguez Puértolas, «Fascismo y poesía en España», en *AIH. Actas VII* (1980), p. 889. El ensayista la considera «de escaso contenido real y siempre escapista» (*ibid.*).

práctica de una literatura costumbrista y acomodada, que no aportó ya nada a la poesía española contemporánea<sup>879</sup>. Vale la pena señalar que también Luis Álvarez Piñer, ideológicamente distante de Basilio, tiene a Dios por una de sus preocupaciones, y lo incorpora a su poesía: «el mar de Dios ha de ocuparlo todo. Porque en la ola viene Dios», escribe en «Rima»<sup>880</sup>; en «Acercas tus labios»: «el alma está arriba, tendida, en espera de Dios»<sup>881</sup>; en «De la misma madera»: «Dios está solo»<sup>882</sup>; y en «Manos de estar dormido...»: «Os lo digo (...) nombrando fuerte a Dios en el desierto»<sup>883</sup>, un verso que evoca el clamar en el desierto, que también incorporará Basilio a algunos de sus poemas.

El impulso religioso en la poesía de Basilio se advierte, sobre todo, en el uso de determinados motivos, tópicos y expresiones que revelan el peso de la fe católica en la cosmovisión del escritor. En ese bagaje léxico y simbólico, destaca la figura del ángel, a la que ya hemos hecho referencia al hablar de la caída en la poesía basiliana, y que supone una encarnación metafórica del ser humano, mezcla de dios y demonio. Así se deriva de su estirpe rilkeana, y así se plasma también en la obra de otros poetas existenciales como Manuel Álvarez Ortega<sup>884</sup>. Esta condición angélica dual —es decir, humana— se aviene a la perfección con la naturaleza igualmente bifronte del conflicto existencial, y se refleja en una doble dinámica que ya sabemos definitoria de la poesía de Basilio: la caída y la ascensión. En este sentido, hay que recordar las palabras de Gilbert Durand:

Los símbolos ascensionales nos parecen marcados por la preocupación de la reconquista de un poder perdido, de un tono degradado por la caída (...). Puede manifestarse esta, por otra parte, en imágenes más fulgurantes, sostenidas por los símbolos del ala y de la flecha, y la

---

<sup>879</sup> Julio Rodríguez Puértolas ha dedicado a este asunto penetrantes análisis y suscritor obras de referencia, como *Historia de la literatura fascista española*, en dos volúmenes (Madrid, Akal, 2008; la primera edición es de 1986). Por ceñirnos exclusivamente al ámbito que estamos estudiando, podemos citar a Eugenio Montes (1900-1982), ultraísta confeso y poeta en castellano y gallego, que dio a conocer a Huidobro a Gerardo Diego, sembrando, así, la semilla de la que nacería el creacionismo español. Montes fue uno de los fundadores de la Falange, en 1933, y luego intelectual orgánico del franquismo y académico. También Adriano del Valle (1895-1957), director de la revista *Grecia*, se convirtió en un vate destacado del primer franquismo y publicó, entre otros volúmenes escasamente memorables, *Lyra sacra*, un florilegio de romances y romancillos marianos, en 1939. Acabada la guerra, se incautó de la biblioteca de la revista republicana *Cruz y Raya*, para venderla después.

<sup>880</sup> Luis Álvarez Piñer, *Acontecer en vano y Siervo del horizonte*, *op. cit.*, p. 171.

<sup>881</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>882</sup> *Ibid.*, p. 219.

<sup>883</sup> Luis Álvarez Piñer, *En resumen*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>884</sup> Manuel Álvarez Ortega ha escrito en *Génesis* «hayas sido ángel o demonio, bajo la inmensa sed de los siglos» (*Obra poética*, *op. cit.*, vol. I, p. 688) y «nadie, ningún ángel o demonio, jamás compartirá contigo la eternidad» (*ibid.*, p. 656).

imaginación se colorea entonces de un matiz ascético que hace del esquema del vuelo rápido el prototipo de una meditación de la pureza. El ángel es el eufemismo extremo<sup>885</sup>.

Gerardo Diego cultiva el motivo del ángel en muchos poemas, y hasta en un libro, *Ángeles de Compostela*, publicado en 1940<sup>886</sup>. También Luis Álvarez Piñer convoca a la figura angélica en «Teatro», de *Acontecer en vano*, donde, con paradojas creacionistas y un aire casi circense, habla de un «ángel loco, de maravillosa demencia», cuya voz «incuba el huevo de la noche»<sup>887</sup>, y en otro de sus poemas creacionistas, «Cuando anclaron los ángeles había ya partido el reloj...»<sup>888</sup>, que los tiene por protagonistas. También ocupan un espacio central en «Ángeles son», donde son descritos como heraldos de la muerte: «hay tantos ángeles perdidos/ entre los muertos de terribles ojos» y tantos, también, «en el predio inhabitable,/ lleno de muerte, sobre el que acampamos»<sup>889</sup>.

La primera referencia a ella que hallamos en la poesía de Basilio se encuentra en «Las plumas reclinadas», donde ya se observa la paradójica conjunción: «Yo sostengo la más angelical concepción del azabache/ para coger tu fruto de bella durmiente paralítica». Lo angélico connota blancura, transparencia, aire; el azabache, en cambio, es un lignito negro, y su espesura, su ardua condición mineral, se opone, no solo a lo aéreo del ángel, sino también a la encumbrada abstracción de la idea. La antítesis se repite en el segundo verso: la bella durmiente —un sintagma de connotaciones infantiles, como tantas otras en los poemas creacionistas de Basilio, al remitir al famoso cuento popular, cuyas versiones más conocidas son las de Charles Perrault y los hermanos Grimm— es «paralítica», lo cual remata el poema con un violento anticlímax, cuyo catalizador es un término científico —y esdrújulo—, tan apreciado por los ultraístas, que subvierte las expectativas del lector y emborrona el sentido tradicional del relato. No conviene olvidar la previa alusión a «coger el fruto», que remite a la Eva bíblica y a su quebrantamiento de la prohibición de comer el fruto del árbol de la

---

<sup>885</sup> Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, op. cit., p. 136. En este sentido, Paul Diel ha dedicado un interesante capítulo de *El simbolismo en la mitología griega* (traducción de A. Díez, Labor, Barcelona, 1985; la primera edición es de 1976) al análisis de los mitos del vuelo y la caída.

<sup>886</sup> La tesis doctoral *La figura del ángel en la generación del 27*, de José Manuel Ureña, dirigida por Francisco Javier Díez de Revenga, que constituye un excelente examen de este motivo literario en la Generación de la República, dedica páginas muy detalladas a su presencia en la poesía de Gerardo Diego (pp. 384-468). A ella me remito para un conocimiento más amplio del tema: <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/10957/MarinUrena.pdf?sequence=1>.

<sup>887</sup> Luis Álvarez Piñer, *Acontecer en vano y Siervo del horizonte*, op. cit., p. 191.

<sup>888</sup> Luis Álvarez Piñer, *En resumen*, op. cit., p. 25.

<sup>889</sup> *Ibid.*, p. 88.

ciencia, y que subraya la contraposición entre lo alto y lo fútil establecida por los restantes elementos del poema.

Los mecanismos metafóricos y el esquema constructivo no varían demasiado en «Viento de nobles lunas...», donde el amor

Pero el pájaro frágil,  
el amor, aletea y se desnuda,  
cava su tumba a ciegas,  
y la trampa del ángel,  
diamantina razón cuajada en noche,  
boca fría a tu paso  
abocada a la perdición.

De nuevo se oponen, uniéndose, lo alto y esclarecido —el pájaro, el amor, las alas, el ángel, el diamante— y lo terrenal y oscuro —cavar la tumba a ciegas, la trampa, la noche, la frialdad, la perdición—: la pasión aprisiona al hombre y lo conduce a la muerte. Y una serie de redundancias sonoras refuerza el carácter unitivo de esta oposición: la tonicidad coincidente del primer verso —«pájaro frágil»—, las similitudines que los recorren todos —«aletea», «ciegas»; «desnuda», «tumba»; «cava», «trampa», «cuajada», «abocada»; «diamantina», «fría»; «razón», «perdición»— y la derivación de los dos últimos: «boca», «abocada». La desnudez, que también sugiere claridad y tersura, y que los dota de cuerpo, de envoltura humana, recae en los ángeles en «Tu cabello dormido...», precedida por una de las acostumbradas sinestesias basilianas: «No sé qué efímera música/ iluminará esos andamios donde se desnudan los ángeles».

La conexión entre lo aéreo y lo terrenal para definir la sustancia de los ángeles se advierte también en «Descendimiento», un título que no deja lugar a dudas sobre el trasfondo cristiano del autor, donde hay «en cada resquicio un ángel/ arador de sus cabellos»: otra vez el ángel, ingrátido y puro, se vincula a la tierra, o a lo sólido —a aquello que puede tener grietas—, ahora mediante una imagen múltiple: los cabellos de la amada son tierra, y el aire es un labrador, que es un ángel. En «Canción tercera», la amada es un «ángel de roca aligerada». Y en «Canción cuarta», dormida, vive «bajo las piedras,/ en el aire», tras cuya paradoja asoma el apóstrofe: «¡Ángeles, bajad despacio!». La dualidad ínsita en la figura del ángel, aunque ya desvinculada de la asociación aire-tierra, se sigue apreciando en «La víctima entre azucenas» [2], donde la guitarra «flagela el talle de un ángel/ la nieve difunta de un pie/ el rielar de una lágrima»: en todos los versos se funden lo fasto y lo nefasto: la



flagelación y el ángel, la nieve y la muerte, la luz y el llanto. En el poema siguiente, «Bellísima de estío», tan lúdico como el anterior, se reproduce, aunque más laxo, ese binomio: tras el apóstrofe para que no se recline un ángel —Basilio vuelve a usar este verbo, «reclinar», como ya ha hecho en «Las plumas reclinadas», que también contiene referencias angélicas—, el poeta enumera una mejilla «mortal como las pompas de jabón», un ruiñón que se adhiere «a la caída de la hoja», un amor talado, un «ciervo descalzo y sin autoridad», y, finalmente, golondrinas traicioneras.

El ángel es, ciertamente, una figura polémica, poliédrica y hasta perecedera. En «A un abeto», los ángeles del poeta son «desconocidos». En «Cénit-nadir», Basilio lo incluye en una relación de cosas que, desmintiendo su idealidad eterna, caen y desaparecen con el tiempo, junto con la belleza, la ciencia y todas las obras humanas. En «Sí, hay un ángel junto a tus senos cuando bailas...», el ángel, inspirado en la creencia cristiana del ángel de la guarda<sup>890</sup>, tradicionalmente preconizada entre los niños, aparece como un desdoblamiento del personaje, algo que Basilio practica con alguna frecuencia. Así se confirma en la tercera estrofa, en la que leemos: «Oh Mary, cuántos ángeles laten a tu lado/ por dulce guardería...», donde el landacismo y la reiterada tonicidad de /a/ subrayan la beatitud del pasaje: «cuántos ángeles laten a tu lado...». Esta estrofa concluye con «te desvaneces en la gavota que se inaugura/ para flotar después en tu propia sangre», una nueva alusión violenta, que se contrapone a la idea de protección que alimentan los ángeles custodios. Los ángeles de la guarda y la técnica del desdoblamiento, que suscita el debate sobre la identidad, devienen visibles en otros dos poemas, próximos en el tiempo al anterior, «Río sin cauce» e «Inútil». En el primero, y tras la anáfora «¿Quién habita a mi lado?/ (...) ¿quién gotea a mi lado?/ (...) ¿Quién habita a mi lado?...», Basilio responde: «Yo te soy fiel, ángel que me guías/ en este subsuelo de inclinaciones quemadas...». En «Inútil», como hemos visto hace poco, leemos:

Todo es ya inútil,  
hasta el ángel inextinguible  
hecho voz, perro fiel,  
hiedra de gratitud,  
que habita a nuestro lado...

---

<sup>890</sup> El ángel custodio también aparece en las obras de Luis Álvarez Piñer y Gerardo Diego. El primero dice: «Está mi corazón —tic tac— como un ángel guardián, contando los soldados que vienen desde dentro sobre mi propia sangre —tic tac— a libertarme (Luis Álvarez Piñer, *Acontecer en vano y Siervo del horizonte*, op. cit., p. 184); el segundo habla del ángel protector en «Gesta», de *Imagen*: «Y los ángeles de la guarda/ en el pico traían las estampas» (Gerardo Diego, *Obras completas*, I, p. 106); y en «Perdón es el olvido», de *La rama*: «Yo nací para amar y a nadie odio./ Apíadate de mí, mi ángel custodio» (*ibid.*, p. 953).

Y hay que subrayar ese concepto de fidelidad, que opera, una vez más, a modo de bisagra entre las dos hojas del espejo: el ángel y el yo lírico.

Sin embargo, esa convicción problemática, pero convicción al fin y al cabo, de que los ángeles protectores acompañan al hombre en su paso por el mundo, y, fundiéndose con él, o separándose de él, comparten sus anhelos y sus miserias, queda cancelada cuando la desesperanza crece y anega toda previsión de bienestar. «No hay ángeles custodios», escribe Basilio en «No es de esperar que traigas nuevas flores...», II, «nadie escucha la metálica voz del viento/ en las mangas vacías del espantapájaros». Tras esta rotunda afirmación de la soledad humana, Basilio solo citará al ángel en un poema más, «Mira cómo se entristece...», uno de los últimos, y lo hará en un contexto declinante, devastado: «Siempre habrá ángeles tibios,/ miembros tergiversados,/ remiendo indecibles...».

Dios está presente, como es lógico, en los poemas de Basilio, bien en su forma unipersonal, absoluta, en mayúsculas, o bien en plural, como expresión de un politeísmo, mitológico unas veces y civil otras, que amplía el abanico analógico del poeta y da cauce a ciertas pulsiones emocionales, o a ciertas reflexiones, que divergen de la doctrina establecida. Me remito a las menciones hechas por Basilio y ya consignadas, a lo largo de este trabajo, en el comentario de los diversos poemas. A las reiteradas manifestaciones sobre el poder omnímodo de Dios, cabe sumar las que hace el poeta también sobre su conocimiento absoluto. Así, en «Extraño mundo caduco...», y después de referirse al declive del tiempo, al rumbo de ceniza que sigue el hombre y a los «boscajes austeros» que atraviesa, Basilio sostiene que «solo Dios tiene conciencia/ de este altísimo silencio...». A ese Dios omnipotente, con una fórmula que recuerda al Padrenuestro, parece invocar Basilio al principio de «Arista». Sin embargo, en un escorzo nítidamente creacionista, el complemento preposicional del verbo, referido a una realidad inesperada y trivial, desmiente esa supuesta devoción: «Señor/ Líbranos de estas pompas de jabón boreal...». De hecho, todo este poema está trufado de un vocabulario de raigambre cristiana, que permite al poeta urdir una burbujeante malla de bromas de vanguardia, de oxímoros que reúnen lo sagrado y lo baladí: «nieva el aire (...)/ en indulgencias de amor», «silencio perpendicular al alma», «es una realidad el suplicio de la llama/ y la noche necesita de tu abnegación aparente». La exhortación divina continúa en el poema siguiente, «Las plumas reclinadas», donde Basilio emboza parte del *Kyrie eleison*, el canto que sigue en la misa católica al Rito Penitencial —«Señor, ten piedad»—, en el segundo verso: «ten piedad de las orillas...». En «El soneto que fue a medias», el poeta menciona «la oración mensual de arena» y exhorta en el último

endecasílabo: «abre el cilicio en ascensión de harina». Finalmente, en «Días concretos, hijos...», el yo lírico apela a otra plegaria fundamental de la doctrina católica y se tiende «como un saco vacío/ a la hora del Ángelus». Frente a la grandeza de la encarnación de Cristo, el hombre no es nada: algo caído en tierra, ocre y desmadejado; un continente sin contenido.

Resulta significativo que, como los ángeles, las menciones al Dios de los cristianos, en mayúsculas, menudeen hasta el tramo central de la producción de Basilio, y prácticamente desaparezcan después. Más aún: las dos últimas citas que hace de él no son ortodoxas ni halagüeñas. Parece como si Basilio hubiera perdido también la confianza en un ser supremo que ya no insufla esperanza, o que se ha visto derrotado, como él, por los avatares de la existencia. En «No es de esperar que traigas nuevas flores...», I, anterior a 1964, Dios abandona a la primavera «en lo baldío,/ real como una tela remendada». Y en el último en que aparece mencionado, «Los degenerados morales...», de 31 de marzo de 1983, asoma un ser justiciero, vengador, dotado de los rasgos veterotestamentarios del Jehová que fulmina a las ciudades sojuzgadas por el vicio y masacra a los ejércitos enemigos: los degenerados morales

un día se marchitan de pronto.  
Entonces cae la lluvia sobre la ciudad gris  
y Dios no se arrepiente.  
Deja que se extravíen en el eclipse de sus conciencias  
y de sus harapos remendados de rojo.

Dios, pues, y los remiendos vuelven a estar cerca, y estos, bermejos, encalabrinados por los grupos consonánticos que obligan a una mayor tensión articulatoria —«extravíen», «eclipse»— y por la aliteración de /r/ —«arrepiente», «remendados», «rojo»—, recuerdan a explosiones de sangre en la negrura del mundo. La pérdida, la caída, el apagón, la fractura definen a un universo en el que Dios se limita a castigar, y se abstiene de cualquier acto creador.

Los dioses, en cambio, privados de su sentido trascendente y salvífico, representan fuerzas espirituales tumultuosas, o bien agentes exteriores, arraigados en la sociedad o el entorno personal, que pugnan por manifestarse o imperar en la conciencia del sujeto, a menudo mediante el engaño; de ahí la mención, como hemos visto, a los «dioses falsos». La frecuencia con la que estos dioses en minúscula aparecen en la poesía de Basilio puede explicarse por su amplio conocimiento de la poesía clásica, en la que los mitos de la antigüedad grecorromana, filtrados —esto es, racionalizados, cristianizados— por los autores barrocos, constituyen una fuente constante de argumentos, y una

forma de canalizar las pulsiones y el pensamiento heterodoxos. En «Té-conferencia», Basilio señala el error de la «señora» destinataria del poema:

También me explico su error, vano como el nácar de una uña,  
su confusión de alondra al margen de ese arroyo  
que no se decide a cruzar con solo un pie  
por temor a internarse en esa época póstuma  
donde los dioses propinan el castigo a los desmemoriados.

La alusión al río Leteo, como otras que figuran en su poesía, es evidente: la «época póstuma» es la muerte, y «los desmemoriados» son los difuntos cuyas almas descienden al Hades y olvidan el mundo al cruzarlo. En el contexto del poema, con abundantes referencias amorosas y contemporáneas, una mención como esta constituye un agudo contraste. Y la aliteración de /r/, prolongada en el grupo /ar/, da sostén fónico a ese momento de incertidumbre y equivocación: «error», «nácar», «margen», «arroyo», «cruzar», «temor», «internarse». Encontramos sutiles ecos —o prefiguraciones— de este poema en «Nube a su pesar», donde se repiten algunos términos —«pie», «nácar», «error»— y encontramos esta nueva alusión al Leteo: «[No] temáis por su sueño que conduce al olvido».

Los dioses de «Té-conferencia» son, como vemos, punitivos: castigan a quienes olvidan. En «Días concretos, fijos...», pierden toda singularidad y toda grandeza, y se convierten en una pulpa confusa: están «hacinados», amontonados como desechos, «abandonados de los hombres». En «Los remedos empalidecidos», son «inmarcesibles», pero en una «soledad desolada»: viven en un vacío sin esperanza, aferrados a un pasado sin presente ni futuro; suscitan una adoración infructuosa. En tres poemas ya citados, «Insomnio», «Hombre erguido» y «Hay un mayo cualquiera...», los dioses son falsos, y se asocian con el destierro, la mentira y el extravío, con lo contrario a la verdad última de ser quien se es, de entregarse a lo que se ama. Complementariamente, en «Todo lo que se expresa...», lo falso son los ídolos:

Ahora flota la inconsecuencia  
y se sacrifican falsos ídolos  
confinados entre deseos de la primera infancia  
flameando como banderas sin color de venganza  
como de amargas migraciones  
hacia un incierto paraíso.

Es un pasaje difícil, en un poema difícil, cuya dificultad aumenta a causa de las imprecisiones en la puntuación, las ambigüedades sintácticas y algunas erratas. En cualquier caso, el pasaje parece reivindicar la deposición de lo inconsistente, de lo falso, y el retorno necesario —aunque imposible— al espacio edénico, al territorio immaculado de la niñez.

En «Careo en la soledad», los dioses presentan perfiles báquicos, aunque designan realidades extrañas al recuerdo, al mundo aún superviviente en la rememoración entrañada del poeta:

[hay] otros dioses que nacen, inexorables, bromeando en el vino,  
ajenos a lo que aún se besa  
en esa penumbra de la vida  
donde la lágrima es noticia fresca,  
topacio invertido como una norma pálida.

Y, así como en esta pieza se ha hablado de «bellezas ebrias» inmediatamente antes de referirse a los dioses nacies, en «No es de esperar que traigas nuevas flores...», I, se invoca a «pequeños dioses ebrios» que culminan un nuevo fracaso y lloran «flores desteñidas».

Otra alusión a las deidades agrícolas, de naturaleza dionisiaca, para referirse a un pasado restallante de vida, se contiene en «Tu cabello dormido...», donde

...el dios de los frutos  
despliega sus banderas diáfanas  
hasta sembrar cerezas de verdad  
en tu falda de musgo rosa.

En estos versos, con la aliteración de /d/ de los primeros versos se entrecruza la de /a/, aguzada tónicamente —la contienen palabras agudas, llanas y esdrújulas—, y la similitud *e-a*: «despliega sus banderas diáfanas/ hasta sembrar cerezas de verdad/ en tu falda...». En este mismo poema, la rosa —y, por extensión analógica, la amada: todo cuanto es puro y verdadero— es una «diosa cansada».

Los dioses son enigmáticos en «Esa opacidad de noviembre...», II, en el que asistimos a una desgarrada descripción de la vida, que concluye —o más bien se interrumpe— con una antitética

referencia a «la ternura de los dioses». Conocido el afán paradójico de Basilio, quizá algo más pueda explicar esta súbita contraposición, y acaso esos dioses a los que se aproxima el yo lírico sean los dioses de la muerte, la encarnación de otro mundo, hacia el cual se dirige inexorablemente el poeta:

Nadie sospecha el trasfondo de la mente  
ni extravía el rayado cauce de las lágrimas  
por los vestigios grises del barro  
hecho de mejillas, de angustia,  
de pautas borrosas, como la vida,  
cuando se acerca a la ternura de los dioses.

El primer verso puede constituir, como se ha sugerido ya, una especie de confesión personal de Basilio, como hay otras, esparcidas en sus versos, que dan razón explícita de su realidad psicológica y de su disposición anímica. En este caso, supone el reconocimiento de un espacio íntimo, escondido, en el que, frente al pensamiento inmediatamente inteligible, alienta lo insospechado —y, por lo tanto, incomprensible—. La continuación del pasaje supone una nueva acumulación de términos negativos, que califican una realidad turbulenta, doliente, «como la vida», en la que confluyen, en una caótica amalgama encauzada por la enumeración, lo líquido y lo sólido, lo recto y lo sinuoso, lo accesible y lo perdido, lo corporal y lo incorporeal, lo construido y lo arruinado, lo humano y lo sobrehumano.

El paraíso es otro de los motivos frecuentemente visitados por Basilio. En la mitología cristiana, es el vergel en el que Dios situó a Adán después de crearlo, según el Génesis (2, 8-17)<sup>891</sup>, pero también el «tercer cielo» al que San Pablo es conducido en éxtasis (2 Corintios, 12, 2-4)<sup>892</sup> y la morada eterna donde habitarán los justos (Lucas, 23, 43)<sup>893</sup>. Este Jardín del Edén reúne, pues, como en otras cosmologías, la doble condición de lugar ideal en la Tierra —que en la tradición literaria occidental se asocia comúnmente con el *locus amoenus*, y a menudo deriva en metáfora de la utopía— y lugar ideal en el Cielo, donde se constituye en recompensa eterna para los justos, los que se arrepienten o los elegidos. Ya hemos analizado el peso específico del paraíso perdido en su poesía,

---

<sup>891</sup> «Había plantado Dios en Edén, a oriente, un jardín delicioso, en que colocó al hombre que había formado. (...) Tomó, pues, el Señor Dios al hombre, y púsolo en el paraíso de delicias, para que lo cultivase y guardase» (*Sagrada Biblia*, *op. cit.*, p. 21).

<sup>892</sup> «Un hombre en Cristo (...) fue arrebatado hasta el tercer cielo. (...) Y sé que el mismo hombre fue arrebatado al paraíso, donde oyó palabras inefables, que no es dado a un hombre el proferirlas» (*ibid.*, p. 1390).

<sup>893</sup> «Y Jesús le dijo: en verdad te digo que hoy estarás conmigo en el paraíso» (*ibid.*, p. 1265).

en conexión con la tradición literaria que lo recoge en nuestro país y con algunos antecedentes poéticos inmediatos. Pero el motivo del edén ofrece más ramificaciones en la lírica basiliana. En «Pasto de lo invisible», se identifica con la felicidad, aunque sembrado de matices contradictorios: «Hay quien dice felicidad,/ paraísos de níquel,/ porvenir de nieves eternas...». En «No es de esperar que traigas nuevas flores...», I, Basilio dibuja, mediante las preguntas retóricas dirigidas a la primavera, un paraíso trufado de claridades y brevedad, que se identifica con el empuje juvenil, con la refulgencia de un tiempo pasado, y cuyo brillo se acentúa con la reiteración del grupo /or/, raíz léxica del término «oro»:

¿Hacia qué paraíso sorprendido  
bordas de oro tus efímeros triunfos?  
¿Por qué a tu lenta fuga  
das un fluir dorado de juventud?

En «El aura encaramada se amotina...», en fin, Basilio insiste en este vínculo de lo áureo y lo edénico con la caracterización de la luz como un «hollado paraíso».

Sin embargo, en estos últimos poemas, ácidos y desengañados, en los que suelen subvertirse los motivos elaborados de acuerdo con la tradición simbólica, el paraíso también se muestra como el refugio de los malvados. En «Los poderosos centellean en su oro pálido...», se observa que el oro ya no representa el fulgor de la edad temprana y de las bienaventuranzas que contiene, sino la codicia y la pérdida. En el centro del poema, Basilio urde un tapiz de referencias a los dioses de las diversas tradiciones:

Como titanes que emergen del asfalto,  
esbeltos testimonios de obcecación temporal,  
no los salva el amor, sino el dinero,  
de la tierra, del caos, de donde exhuman la plata.  
Niegan la resurrección de la carne.  
Buscan sus paraísos en estado amorfo,  
sus huríes descamisadas,  
y encuentran su némesis, su noche ebria,  
sus dardos adventicios...

En la mitología griega, como acredita la *Teogonía* de Hesíodo, los titanes eran unas poderosas deidades que gobernaban el universo en la edad dorada, y que libraron varias guerras para garantizarse el poder, hasta que fueron depuestas y confinadas en el Tártaro, el estrato más remoto del inframundo. En el poema de Basilio, esos titanes no nacen de Gea —la Tierra—, su madre, sino del asfalto, una construcción humana, hedionda y negra, que simboliza a la ciudad y, por extensión, el espacio de los hombres. Son los poderosos, los avarientos, los adoradores del oro y la plata: su religión es el beneficio, la materia, lo contrario al amor. Y, acudiendo ahora a la doctrina cristiana, «niegan la resurrección de la carne», esto es, la perduración eterna de los cuerpos morales, según el precepto 990 del Catecismo de la Iglesia Católica<sup>894</sup>. Están condenados, pues, a diluirse en un edén informe —en un «falso paraíso», como dice Basilio en «Ese celado impulso», II— y a no sobrevivir. La acumulación de rasgos y definiciones que se oponen al paraíso canónico, de acuerdo con lo establecido por el cristianismo, prosigue con las «huríes descamisadas», una alusión, no exenta de ironía, al paraíso de los musulmanes: las huríes son las jóvenes perpetuamente vírgenes que esperan a los buenos creyentes en el cielo del Islam, vestidas con ropas tan diáfanas que se les transparenta hasta la médula de los huesos; y con «némesis», diosa de la venganza, como ya hemos señalado, inicio de una enumeración de sintagmas nominales que sugieren desorden, oscuridad y violencia, enraizados en lo exterior, en lo ajeno a la intimidad del hombre, como revela ese «adventicios» que urde una aliteración de /d/ con «dardos», para fortalecer la sensación de velocidad que comunica el referente, la flecha. El apilamiento de todos estos elementos en un solo poema revela la intensidad con la que Basilio pretende transmitir la idea de que los poderosos, que niegan el espíritu y se apartan de la trascendencia, nunca alcanzarán la justicia ultraterrena: el premio eterno les está vedado.

En los antípodas del paraíso —y del cielo, que ya ha sido analizado en el epígrafe dedicado al concepto de elevación en la poesía basiliana— encontramos también algunas referencias al infierno o los demonios, aunque más escasas. En «Cénit-nadío», la antítesis es explícita: nuestros huesos «chirrían por la pendiente de la historia,/ de cielo a infierno...». Y en «Desenmascarado, sumergido...», se encuentran también muy cerca: el dolor lleva al poeta a «un azar del cielo», mientras sobrevive en un «infierno suburbano». En «La brisa maldita», el viento es «aliento del infierno». En «Ordenar el caos de los objetos usados...», en fin, los demonios son «familiares». Curiosamente, el limbo —en la escatología cristiana, esa región situada entre el cielo y el infierno en

---

<sup>894</sup> Que se inspira en la Biblia: «Y si el Espíritu de aquel que resucitó a Jesús de la muerte habita en vosotros, el que ha resucitado a Jesucristo de la muerte dará vida también a vuestros cuerpos mortales, en virtud de su Espíritu que habita en vosotros» (Romanos, 8, 11) (*ibid.*, p. 1352).



la que residen eternamente las almas de los justos anteriores a la redención en la cruz y las de quienes, no habiendo cometido ningún pecado por sí mismos, cargan con la culpa del pecado original, como los niños no bautizados<sup>895</sup>— solo aparece en los primerísimos poemas de Basilio, acaso por ser un concepto íntimamente relacionado con la infancia, que da al poeta muchos de los motivos y características de su obra más temprana. En «Aura», de hecho, así se menciona: «el limbo de los niños/ (...) restituye los valles». En este mismo grupo de poemas iniciales, Basilio firma otro titulado «Limbo». O quizá esta presencia se explique por su directa relación con alguna de las obras más destacadas de los maestros creacionistas de Basilio, y especialmente Gerardo Diego, que titula *Limbo* uno de sus poemarios, en el que se incluye un poema con ese mismo título, dedicado a «todos los ultraístas de *Grecia*»<sup>896</sup>, y que contiene alusiones al limbo, al maná y a «un ángel gigantesco/ con una gran trompeta/ [que] volaba sobre la morada de los profetas»<sup>897</sup>.

El léxico de inspiración sacra incluye también vocablos como fe, martirio o profanar, entre otros, menos representados, como blasfemo, reliquia, impía, milagro, iglesia o bendecir. En «Té-conferencia», hay una alusión expresa, aunque irónica, al sostén y la expansión del cristianismo en Europa. El yo lírico se propone «marchar eternamente unidos» con la mujer a la que dirige el poema, «cuidando de que nuestra fe que renace como junco/ no se hunda en esta noche de Occidente». Más lacerante y crítico se muestra Basilio en «Why not tonight», donde afirma: «el mundo está habitado de cobardes,/ de hombres sin fe...». La falta de fe —otro símbolo de la laxitud del yo, del desasimiento existencial— comparece también en «Nunca veremos la aurora del error», en el que se proyecta cósmicamente, y se habla de «la lluvia sin fe»; y en «Blessing», donde la dejadez y la intemporalidad inauguran «conjuras de silencio/ de fe sin ficciones/ como vanas sombras de juventud». El título del poema tiene evidentes connotaciones cristianas: *blessing*, como ya sabemos, significa «bendición» en inglés, y, en los versos inmediatamente siguientes a los citados, Basilio escribe:

Hay claves indecibles de secuencias,  
textos de libros gnósticos,  
ocres perdidos en la creación incesante del albaricoque.  
A veces un ruiñeñor se extingue en el aire...

---

<sup>895</sup> Una proposición teológica que se remonta al siglo XIII, que, aunque abolida por el papa Juan Pablo II, tenía plena vigencia en los años en que escribía Basilio.

<sup>896</sup> Gerardo Diego, *Obras completas*, I, p. 683.

<sup>897</sup> *Ibid.*, p. 684.

Las referencias textuales —«claves indecibles de secuencias», «libros gnósticos» y, algunos versos después, «palíndromo del canto»— son coherentes con otras, a lo largo de la obra de Basilio, que aluden a ideogramas o sinécdoques, esto es, a representaciones simbólicas de la escritura, en la que, embozada o crípticamente, se refugia la intimidad del poeta, su genuino ser. A esta doble ocultación —la de su labor poética y la de sus sentimientos verdaderos— pueden responder esas alusiones, junto con otras posteriores, lingüísticas («conjuras») o matemáticas («ecuación»), que revelan una suerte de misterio subyacente, en clave, que se niega a ser descifrado —la amada es ese enigma: «Nadie sabe de ti/ ni de tu nombre en cifra», reconoce, mediante el zeugma, en «Ya no hay buenas razones...», aunque, en «Dafne presa en el laurel», afirme que lo ha desvelado: «yo amé tu cuerpo sin ambición,/ descifrado el misterio/ de tus ojos...». El «inexorable palíndromo del canto», en particular, acaso se refiera a la permanencia de la poesía —partícipe de la «intemporalidad» del primer verso—, que canta en todas direcciones —también desde la vejez a la juventud— y que pervive siempre, empujada por el tiempo, aunque no conduzca a nada. Los libros gnósticos, por su parte, no son solo una metáfora del quehacer poético y la interioridad más recóndita de Basilio, sino también un hecho religioso: se trata del conjunto de los escritos sagrados, surgidos en el seno de la tradición judeo-cristiana, que no se han integrado en la versión canónica de la Biblia, entre los que figuran los libros que recogen las doctrinas ocultas del Maestro, como el Evangelio de Tomás, el de Judas o el de los Hebreos, entre otros. En su línea paradójica habitual, Basilio contrapone súbitamente a estos versos casi metapoéticos otro que también alude a la creación, pero de la naturaleza, como una reminiscencia del tiempo naciente y una afirmación de la pureza primigenia, vinculada al campo, sus frutos, colores y animales, representados por ese ruisenior de filiación mística. En todo caso, los versos mantienen un ritmo tropicado, que contribuyen a esculpir los grupos consonánticos en los que al menos uno de sus componentes es un fonema oclusivo, con la tensión que ello supone en la dicción: «claves», «textos», «libros gnósticos», «ocres», «creación», «extingue». Singularmente musical, pero con una música cobriza, como la que se desprende de sus referentes, es el tercer verso, en el que los grupos mencionados se encabalgan con otros fonemas oclusivos —cuya presencia resulta percutiente en el primer y último término, emparejados, además, por la similitud— y fricativos: «ocres perdidos en la creación incesante del albaricoque».

El martirio, al igual que el limbo, hace acto de presencia en los poemas inaugurales de Basilio, como «Pepita de fruta»: «luz absorta del martirio», pero también en el último que escribió, más aún, es la palabra que cierra toda su obra: el endecasílabo final del soneto «Vivo fluir bajo reiteraciones...» habla de «la tortura lenta del martirio», para expresar el sufrimiento asociado a la

pasión. El antepenúltimo de esta misma composición, hiperbólico, reza: «pones el alba donde tú deseas», y la cercanía entre alba y martirio, como si el advenimiento de un nuevo día fuese siempre un sacrificio, se repite en «Homenaje a Enrique Gil» [1]: «mártires hacia el alba», escribe Basilio.

La profanación, por su parte, vulnera lo aéreo, lo luminoso: desmiente la grandeza de lo alto y la voluntad de purificación que subyace en él. En «Soneto a fray Luis», el poeta insta a «que no profane el pájaro en su vuelo/ la cúspide nevada del esquema». En «Esa luz profanada», es la luz — el deseo, el amor— lo roto, lo que se derrumba. «En el estado natural...», donde también se habla del enclaustramiento y la epifanía, concluye con la «equivoca pesadilla/ (...) del que quiso profanar la aurora». Y en «La brisa maldita», lo que se desea herir es el viento: «Quiero humillar tu falso candor débil,/ pisotear tu tumba, profanarla,/ (...) desmentirte en plomo». En estos dos últimos poemas, Basilio practica la homeoptoton, posiblemente para subrayar la importancia presente del acto, su fuerza obrante inmediata. Y en el último, también la poliptoton, para dar relevancia a la pugna entre la verdad y la mentira, que es otra forma de profanación: «desmentirte en plomo», «desmentida madeja».

En el vocabulario de Basilio abundan los términos litúrgicos, bíblicos e incluso teológicos. En su fase creacionista, constituyen un venero léxico, como otros lenguajes específicos, para elaborar las sorprendentes combinaciones verbales que constituyen su fin más visible. Más adelante, con su ahondamiento existencial, ese vocabulario conforma una suerte de cañamazo ideológico, una caja de resonancia constante, en la cual las expresiones de exaltación o angustia encuentran correspondencia y encarnación.

En el «Soneto a fray Luis», el terceto final dice: «tu voz será el cantar de los cantares/ tu viacrucis la vía láctea de los mares». El primer endecasílabo se refiere, claro está, a la traducción del libro bíblico por el autor de *De los nombres de Cristo*, y el «viacrucis» del segundo, posiblemente, a su denuncia y encarcelamiento, durante un lustro, por preferir el texto hebreo del Antiguo Testamento a la Vulgata de San Jerónimo, adoptada oficialmente por la Iglesia en el Concilio de Trento, y por verter partes del libro sagrado, como el Cantar, al castellano, contraviniendo la prohibición de hacerlo a las lenguas vulgares establecida asimismo por el Concilio. El *viacrucis* o «camino de la cruz», en cualquier caso, se refiere a las diferentes etapas o momentos vividos por Jesús desde el instante en que fue aprehendido hasta su crucifixión y sepultura, y que ha devenido, en el rito cristiano, un acto de oración y piedad con el que los fieles reviven celebratoriamente ese sufrimiento. Basilio, sin embargo, no se limita a la mención de esa vía dolorosa, de ese camino del calvario —tan coherente

con su convicción de que la existencia es solo un tránsito oscuro, un perpetuo alejamiento de lo amado y un progresar hacia la nada—, sino que lo conecta, imprevisible, con otra vía, la láctea, un camino celeste, inabarcable, que contrapone lo terrenal y vinculado a la muerte a lo cósmico, a la estructura del firmamento. Y con la repetición del término «vía» remata una serie de binomios intensificativos —poliptotos y derivaciones— en este mismo terceto, enhebrados por el zeugma: «cantar-cantares», «viacrucis-vía láctea» y «frío-fría» del último verso: «tu raíz, chorro frío, vena fría».

Las alusiones bíblicas incluyen también el maná, la crucifixión, el descendimiento, Eva, Ruth, Jericó, Babel, el *de profundis*, los bienaventurados, los profetas, los diez mandamientos, los pecados capitales y Palestina, todas ellas explicitadas ya en este trabajo. Pero Basilio también habla de la tierra prometida, de clamar en el desierto y del camino de Damasco. La primera, contenida en el último verso de «Mira cómo se entristece...», conforma una metáfora de complemento preposicional y, al mismo tiempo, un oxímoron: desde la conciencia se divisa «la tierra prometida de la trivialidad». Así, lo que garantiza la salvación —la tierra prometida por Dios a los descendientes de Abraham— y lo que acredita la perdición, como la vida misma, abrazo del dolor y la esperanza, quedan fundidos en el epifonema. Con ser revelador este verso, otro, inmediatamente anterior, aún lo es más. Sospecho que Basilio da cuenta con él una de sus convicciones personales, que informan e iluminan su poesía: «Nadie desnuda totalmente la conciencia/ desde donde se divisa/ la tierra prometida de la trivialidad». La contención característica de la dicción basiliana, su reticencia a desvelarse o amplificarse, ajustada siempre a unos patrones elocutivos que, aunque metafóricos, persiguen la austeridad, encuentra aquí su formulación más exacta: «Nadie desnuda totalmente la conciencia...»<sup>898</sup>, aunque, para ser coherente con su forma, sensorial y cadenciosa, de entender la contención, practica en esta estrofa final dos de sus técnicas iterativas preferidas: por una parte, una de sus aliteraciones: «nadie desnuda», «desde donde se divisa», «prometida de la trivialidad»; y, por otra, la anáfora de «nadie», aunque con la característica singular, constatable en muchos otros

---

<sup>898</sup> Emiliano Fernández subraya que la poesía de Basilio, escrita con elegancia, «no es oscura ni difícil, y que su entidad literaria y emotiva no es deudora de ninguna aclaración» («Introducción», en Basilio Fernández, *Antología. 1927-1987*, *op. cit.*, p. 27), y nos recuerda también algunos de los principios estéticos, formulados por el propio poeta, que revelan esa construcción pausada y austera. De uno ya hemos tratado en otro punto de este estudio: «Habla poco, despacio, en voz baja. Es una fórmula suprema para la conservación de la energía, de la autoridad, de la elegancia» («Presentación», en Basilio Fernández, *Antología poética*, *op. cit.*, p. 11). Otros son: «“No descubras tu corazón indistintamente a cualquiera”, dice el Kempis. Efectivamente, tus sentimientos íntimos no deben traslucirse. Procura no airear lo que te afecta. Una actitud enigmática y serena no impide una sinceridad condicionada...» (*ibid.*, p. 18); y también: «Orienta tu vida hacia la belleza por el camino de la sobriedad y de la elegancia» («Gerardo Diego, Luis A. Piñer y Basilio Fernández», *art. cit.*, p. 24).

poemas del Basilio, de que el término se ha repetido en el poema a una cierta distancia y reaparece para concluirlo: «Nadie soporta un exceso de amor/ ni el abanderado se adapta a las veleidades del humo./ Nadie defrauda los aniversarios...», ha escrito el poeta al principio de la tercera estrofa; y en la quinta y última leemos que «nadie desnuda totalmente la conciencia».

En dos poemas Basilio parafrasea el célebre «yo soy (...) la voz del que clama en el desierto: enderezad el camino del Señor», de Juan el Bautista (Juan, 1, 23)<sup>899</sup>. El primero es «Ese celado impulso», III, donde construye esta hipérbole: «Gritaré en el desierto de las constelaciones,/ por las inmensas cárcavas donde anida la aurora/ y nadie sabrá darme razón de tu hermosura», con la que dibuja un espacio infinitamente vacío —que subraya el hecho de que lo evocado ya no existe y, por lo tanto, que es imposible hallarlo— y pondera hasta lo inconcebible la belleza de ese mundo perdido. Por otro lado, en «He aquí el retorno de lo inasequible...», «nuevas voces claman en el desierto de la felicidad/ cuando los desheredados abrazan emociones raídas». Este poema ha citado ya el paraíso y la predestinación, lo que es muy revelador de su sustrato religioso. El dístico transcrito supone un nuevo reconocimiento de lo inalcanzable, de lo imposible de la dicha, alimentada por viejos sentimientos, y de la prevalencia del infortunio: los desheredados son los que no tienen nada, aquellos que han sido despojados de todo bien y toda esperanza; y el desierto es también el lugar sin nadie.

El camino de Damasco cierra «Dafne presa en laurel», como el hecho bíblico cerró la primera etapa de la vida de Pablo, dedicada a la persecución de los cristianos. Según los Hechos de los Apóstoles (1, 9), a Pablo de Tarso se le apareció Dios cuando estaba camino de la ciudad siria, lo que hizo que se convirtiera y permitió que después alcanzara la santidad<sup>900</sup>. La última estrofa del poema citado dice así:

---

<sup>899</sup> *Sagrada Biblia, op. cit.*, p. 1269.

<sup>900</sup> Así relata la Biblia el episodio: «Mas Saulo, que todavía respiraba amenazas y muerte contra los discípulos del Señor, se presentó al príncipe de los sacerdotes. Y le pidió cartas para Damasco dirigidas a las sinagogas, para traer atados a Jerusalén a cuantos hallase pertenecientes a la nueva fe, hombres y mujeres. Caminando, pues, a Damasco, ya se acercaba a esta ciudad, cuando de repente le cercó de resplandor una luz del cielo. Y, cayendo en tierra, oyó una voz que le decía: Saulo, Saulo, ¿por qué me persigues? Y él respondió: ¿Quién eres tú, Señor? Y el Señor le dijo: Yo soy Jesús, a quien tú persigues. Pero levántate y entra en la ciudad, y allí se te dirá qué has de hacer. Los hombres que le acompañaban se habían detenido, mudos de estupor, puesto que oían la voz, pero no veían a nadie. Levantose Saulo de tierra, y aunque tenía abiertos los ojos, nada veía. Por lo cual, llevándole de la mano, le introdujeron en Damasco. Aquí se mantuvo tres días privado de la vista, y sin comer ni beber (*ibid.*, p. 1311).

Ahora el miedo brota junto al quemado amor  
de los desdenes sigilosos  
y resurgen repentinamente  
los presagios del pie herido,  
del brazo que sostuvo las pasivas hortensias  
en el camino de Damasco.

El fragmento está repleto de emparejamientos antitéticos —«miedo» y «amor», «sostuvo» y «pasivas»— y alusiones al transcurso del tiempo: hay acciones súbitas, instantáneas, como brotar o resurgir, la segunda de las cuales se refuerza con el adverbio de modo encabezado por la misma sílaba que aquella —«re»—; pero también hay anticipaciones pretéritas —«presagios»— y recuerdos del pasado —«sostuvo»—. El conjunto entero supone una solidificación del flujo temporal, como esas formaciones pétreas que cincela, con sus sales, el agua que fluye. Las acciones funestas las agujerean como un taladro oscuro: temer, quemar, desdeñar, silenciar, decapitar, arañar, herir. alguna de ellas, como «quemado amor», aparece prefigurada ya en imágenes anteriores: así, en la estrofa precedente, Basilio ha escrito «sombra enamorada», la personificación de una sola realidad, compuesta por sendos polos, positivo y negativo, por sendos impulsos de luz y oscuridad. Toda la composición supone, en realidad, el relato de un amor, desarrollado en el tiempo: el poeta amó, pero ese amor físico —«yo amé tu cuerpo...»— no ha sobrevivido; lo que sí ha perdurado ha sido su recuerdo, su presencia hipnótica, su vuelo espectral, que inspira, a la vez, deseo y miedo: Dafne es una luz inoxidable, una «sombra enamorada de insistencia», una estirpe que se enraíza. Y una ebullición aliterativa apuntala, como casi siempre, esa construcción y esa destrucción: «miedo», «quemado amor»; «de los desdenes»; «resurgen repentinamente»; «presagios», «pie», «pasivas»; «camino», «Damasco».

La terminología religiosa se exagera en algunos poemas, en los que adquiere un protagonismo singular. Así sucede en «Todo lo que se expresa...» y «En el viejo soliloquio de la desventura...», aunque no abarque todo el poema, sino que se concentre en algunas de sus fases, o en versos concretos. En el primero, hallamos una «babélica algarabía», causada por el tiempo, por el hervor y la destrucción del tiempo, que augura el cautiverio, metáfora de la opresión existencial: «el laberinto/ en el que los prosélitos enajenan la libertad». Luego —ya lo hemos visto— «se sacrifican falsos ídolos» y se camina «hacia un incierto paraíso». El prójimo causa terror, y los bienaventurados se dispersan, igual que se dispersaron las tribus del mundo después del derrumbamiento de Babel, «como almas en pena». En «En el viejo soliloquio de la desventura...», «se afirma el largo invierno

de los epígonos/ (...) [que] finaliza en una apoteosis de rosas esparcidas» y pasan esos «falsos profetas», a cuya descripción ya hemos dedicado varios párrafos en este trabajo.

Doctrinalmente, es muy importante en la poesía de Basilio el dualismo platónico, incorporado al *corpus* del pensamiento cristiano por los Padres de la Iglesia, según el cual el alma y el cuerpo constituyen dos entidades separadas, aunque íntimamente unidas: la primera, inmortal, se aloja en el segundo, corruptible y perecedero, y, cuando este se extingue, queda liberada para ser juzgada por Dios, que la recompensará con el cielo, en caso de haber cumplido sus mandamientos, o la castigará con las llamas del infierno, para expiar eternamente sus culpas. Este dualismo ontológico y escatológico se corresponde con el dualismo epistemológico que informa el mito de la caverna, ya examinado, sucintamente, al analizar algunos trechos de «No eres tú la cadena endurecida...», una pieza en la que resulta patente la división entre cuerpo y espíritu, entre alma y tierra. En muchos poemas de Basilio se constata la existencia propia del alma, en la que se concentran los impulsos más puros del ser: el anhelo amoroso, la persecución del bien y el ansia de verdad. En «Ruth», la división es tajante: el yo lírico sale al mundo para encontrar consuelo, «oasis para [su] pecho», y, en ese momento de melancólico ensimismamiento, advierte la disociación: «yo estaré en la tierra/ pero mi alma muy lejos». Otras veces, la separación es implícita: en «Bellísima de estío», Basilio prevé el rescate del alma, gracias a los sortilegios eróticos, «de las traidoras golondrinas»; y en «Insomnio», el poeta teme un destierro en el que nadie abra «las ventanas/ del alma a una brisa de tierra». La idea de renacimiento del espíritu encuentra una significativa correspondencia en el renacimiento de la naturaleza, encarnado por la primavera. El mejor ejemplo de esta expansión panteísta del pensamiento platónico y de su proyección cristiana, de este encaje entre intimidad y universalidad, se encuentra en un poema ya citado a cuenta de la invocación al Dios omnisciente, «Extraño mundo caduco...»:

Ya el alma desenterrada,  
y la levedad, y el viento  
de esta anacrónica nieve  
sin memoria de tu cuerpo,  
redime vanas raíces  
(...)

...¿Dónde habitas,  
resucitado misterio?

Se trata de un poema que canta el renacimiento de las cosas: la naturaleza prosigue su trabajo de renovación, y el mundo se desmerece, encarna en la luz primaveral, en el brotar de las flores, y el perfume de la vida lo invade todo. Sin embargo, admite también una lectura trascendente o metafísica. El «alma desenterrada» sugiere la resurrección de los muertos: la liberación de la cárcel mortal, ya derruida, y el ascenso a los cielos. La ingravidez implícita en esa subida se concierta entonces con otras: la levedad, el viento, la nieve, unidas, a su vez, sonoramente, por la aliteración de fonemas leves y vibrantes: «levedad», «viento», «nieve». El tiempo queda anulado: la nieve es «anacrónica», y no hay pasado, puesto que tampoco hay memoria. La redención culmina ese ciclo purificador, pero su origen, pese al júbilo palingenésico, es desconocido: la resurrección es un misterio.

El alma, en tanto que depositaria del numen primordial, se ve asediada por la materia enemiga, por la realidad enemiga, aunque para expresarlo Basilio haya de dotarla de cuerpo, de atributos materiales, es decir, de personificarla o cosificarla. Así, está «desfigurada» en «En otoño» y «enmohecida» en «Los degenerados morales...»; se quema, impura, en «Diana»; naufraga, desvalida, en «No eres tú la cadena endurecida...»; la cubren rastros y le castañetean los dientes, en «Ese celado impulso», III; la fatigan los días y es «huérfana de lo frágil», en «Días concretos, hijos...»; y es pálida en «En el viejo soliloquio de la desventura...».

Pero, en la poesía de Basilio, el sentimiento religioso no solo es una influencia que favorezca el uso de un lenguaje específico o la elaboración de ciertas alegorías. Es, también, y sobre todo, el asunto de algunas composiciones, más aún, la tesis a la que se subordina el artefacto verbal que es el poema. El catolicismo de Basilio se arremolina, se solidifica, podríamos decir, en dos piezas, ideológicas y performativas, que quieren impeler al lector a asentir a una doctrina, abrazar una causa o realizar una acción. Se trata de «Levantaos» y «Como deseos», que tienen un tono y una extensión parecidos, y que, aunque no estén agrupados en un mismo libro —el primero pertenece a *Solitude, optional april*, y el segundo forma parte *Ese celado impulso y otros poemas*—, probablemente fueron escritos en momentos cercanos: «Levantaos» data de noviembre de 1935 y «Como deseos» no tiene fecha, pero, por su ordenación entre los manuscritos de Basilio, parece compuesto antes de 1943. No creo casual esta agrupación temporal, coincidente con las inmediaciones de la Guerra Civil y con la primera posguerra, la más sórdida y feroz, en la que cobijarse en una concepción tridentina de lo religioso, promovida por el Régimen, daba a muchos poetas tregua espiritual y les permitía cicatrizar los desgarros personales causados por el conflicto.



Al igual que sucede con los poemas de contenido social, muchos elementos de «Levantaos» han sido ya analizados en distintos apartados de este ensayo. Así pues, recordaremos solamente que este poema es una exhortación al hombre para que se eleve hacia la claridad de lo eterno, más allá de lo corruptible y mortal. Basilio llama, mediante constantes imperativos, a abandonar una vida enferma de hermosura y de ruina, en la que prevalecen las vanidades, las ilusiones y los sueños vacuos. Es menester, según él, recuperar la inocencia y desprenderse del cuerpo —«dejad el cuerpo», repite hasta tres veces, en una prolongada anáfora que incluye también «dejad la tierra» y «dejad la vanidad»— para alcanzar la eternidad y, en consecuencia, la inmutabilidad del amor divino, no sometido a las oscilaciones mundanas. El alma ofrece amparo —es cúpula y lumbré fija—, en tanto que el cuerpo encarcela al pensamiento: hemos de liberarnos de la carne para que podamos sumergirnos en la beatitud, o flotar en el trono del Dios perdurable. La última estrofa reclama, una vez más, la dejación de las comodidades y espejismos, de los fastos y fugacidades, de las obras perecederas y la crueldad. La llamada a Dios, en la que abundan los ecos místicos, se reviste en todo momento de un vocabulario ascensional y luminoso, plagado de eufónicas claridades. Para alcanzar la gloria, hay que olvidar el tiempo y esa enfermiza conjunción de belleza y destrucción que es el mundo.

También «Como deseos» ha sido estudiado desde diversos ángulos, pero conviene asimismo esbozar una síntesis de la composición para ubicarla adecuadamente en este epígrafe. El título, de entrada, constituye un sintagma que se repite en «Ad occidentem versus», donde leemos: «lo que permanece son las sombras/ frágiles como deseos hundidos», y en «Caminando entre piedras desposeídas...», en el que Basilio habla de flores «tendidas (...)/ como deseos en la red». El destinatario de este poema ya no son sus semejantes, como en «Levantaos», sino el propio Dios. Pero su principio es descriptivo: nuestras vidas, inertes y vacías, son «espantapájaros sin gloria»; aunque creamos ser libres —en el endecasílabo que inicia la segunda estrofa, «vida en torno a la dulce libertad», se vislumbra el principio dogmático del libre albedrío, como en «No eres tú la cadena endurecida...»: «que ata mis pies, que hiela mi albedrío...»—, la vida se consume lentamente, anclada en el recuerdo —«datido de un corazón pretérito»—, y, al final, se apaga; dormimos, con la tradicional metáfora que equipara el sueño y la inconsciencia, contemplamos cómo se derrumba lo que creíamos duradero y, envueltos en espejismos y falsedades, morimos. Ante este panorama, el poeta reclama a Dios —luz y dador de vida— que le asigne un propósito trascendente, algo a lo que encaramarse —con metáfora nuevamente ascendente— y con lo que alcanzar el todo: «abarcas nubes, mares,/ de una sola mirada a lo imposible». El yo lírico se hace portavoz de la comunidad y expresa el deseo de diluirse en la inmensidad de la gloria divina. Para ello pide a Dios, con urgente

apóstrofe, que lo hunda en sus abismos, es decir, que le permita renunciar esta vida inútil y le abra el camino para arder en sus hogueras, eterno —rodeado por una «inextinguible claridad»— y partícipe de su omnipotencia, simbolizada por un «supremo alarido». Esa imploración del rescate divino se dibuja, paradójicamente, como un engaño, pero es un engaño que conduce a la verdad, porque el engaño de quien vive en la oscuridad supone su restitución a la luz: el hombre se define como un «caballo ciego» —y la ceguera es uno de los motivos clásicos de la poesía religiosa, que simboliza la ignorancia del hombre, su incapacidad para acceder a Dios— y como una «mariposa estéril», hermosa pero frágil e infecunda, como arcilla atormentada, en la que subyace el mito de la creación del hombre por Dios a partir del barro contenido en el Génesis.

#### 4. 6. 2 Venus y la poesía amorosa

El amor constituye el motor de la poesía basiliana, pero por oposición, por contraste, esto es, como realidad ausente, cuya falta despierta una aguda conciencia de pérdida: de la vida que podría haberse vivido y de los sentimientos que podrían haberse experimentado. Ese amor, que en muchos puntos de su poesía tiene nombre —aunque sea un nombre convencional o ficticio— y supone un canto concreto a un personaje dotado de cuerpo e identidad, en otros es el paradigma del deseo insatisfecho, de la voluntad incumplida, del pasado huido, de la felicidad frustrada. El amor se erige en el sol de una existencia derrotada, al que el yo lírico tiende, en un permanente esfuerzo por desprenderse de su vaciedad, por sobreponerse a las tinieblas de un mundo de polvo, sin corazón y sin verdad. Sabemos que Basilio permaneció siempre soltero, pero también, por los testimonios de algunos amigos, que en su juventud no desdeñó la compañía femenina:

Fue un mujeriego, de señoras fáciles. Recuerdo que una noche, allá por los años 60, habíamos quedado en cenar y apareció con una chica de Villamañán que debía [de] estar trabajando en alguna casa de prostitución. Era muy natural en esto, no le avergonzaba. —¿Su timidez no fue un obstáculo? —Sí, por eso posiblemente iba con esas mujeres y no con otras; no le conocí ninguna novia ni ningún amor estudiantil<sup>901</sup>.

---

<sup>901</sup> Esto cuenta José Solís en Eduardo Aguirre, «El hombre que vivía en dos mundos», art. cit., p. 25. Solís también recuerda una anécdota sobre la atracción que sentía Basilio por las mujeres: «Una vez, cerca de Génova, iba paseando por la calle y vio un escaparate donde había corbatas, [y] entró a comprar una que le había gustado. La chica del comercio era tan guapa que para estar más rato viéndola compró ¡once corbatas!» (*ibid.*, pp. 24-25).

Emiliano Fernández, siempre más moderado, apunta, por su parte, que Basilio «no fue ni un mujeriego ni tampoco un solitario»<sup>902</sup>. Sea como fuere, no tiene por qué proyectarse, directa u objetivamente, en su obra literaria —como ningún otro aspecto de su biografía—, sobre todo cuando observamos que, entre los apóstrofes que dirige a diversas mujeres, el nombre cambia, y se inspira, en muchas ocasiones, en los relatos mitológicos o en las convenciones de la poesía amorosa clásica española: Inés, María Luisa, Flérida, Dafne, Diana, Eurídice, Mary. Sin embargo, sí es remarcable esta insistencia nominal, esta investigación en las relaciones y los sentimientos, esta evocación permanente de la figura de la amada, y de su desaparición, solo mitigada por un recuerdo que salva y corroe a la vez. Esta ansia amorosa de Basilio cuaja, específicamente, en uno de sus conjuntos, *Canciones a María Luisa*, fechado en 1940, que constituye un breve poemario erótico, compuesto por tres sonetos y cuatro canciones, y cuyo nombre corresponde, según Emiliano Fernández, «a una mujer con la que mantiene una relación amorosa en Barcelona en esos años»<sup>903</sup>, aunque resulte llamativo que, en «Canción tercera», se dirija en todo momento a «Inés»:

Si quisierais amar  
la que se llama Inés,  
(...)  
No he venido por ti,  
(...)  
muestra confusa del amor, Inés.  
(...)  
No he venido por tu corazón,  
Inés...

Estos siete poemas, de forma y estructura clásicas, incluso arcaizantes, deudores del garcilasismo imperante en buena parte de la poesía española de la primera posguerra, son meritorios por su coherencia y su delicadeza, y acreditan, según Nemesio Fernández Lerroux, «unos sentimientos muy elaborados y (...) en consonancia con su posición personal de refrenar, contener, reelaborar; (...) algo que está dentro de su estética y de su comportamiento vital»<sup>904</sup>, aunque también han merecido críticas reprobatorias, como la ya consignada de Juan Carlos Suñén, o la de José

---

<sup>902</sup> Emiliano Fernández, «Introducción», en Basilio Fernández, *Antología. 1927-1987*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>903</sup> Emiliano Fernández, «Notas a los poemas», en *ibid.*, p. 113.

<sup>904</sup> José Enrique Martínez, «Nemesio Fernández Lerroux. La literatura como profesión personal y como afición familiar», *art. cit.*

Enrique Martínez, para quien *Canciones a María Luisa* participa «de la tendencia del momento hacia al soneto bien hecho, pero frío. Es un poemario de transición...»<sup>905</sup>.

Basilio se dirige a «Diana» en el primer soneto, así titulado, un apelativo disémico que designa tanto a la diosa itálica de los bosques, correspondiente a la griega Artemisa, como a la mujer a la que consta dedicado el poema, Diana Voderichonova<sup>906</sup>. La composición se acoge, pues, a una nueva figura mitológica, representada tradicionalmente como una joven cazadora, con un animal —a menudo, una cierva— junto a ella, aunque Basilio la mezcle con las realidades del presente, en un nuevo ejemplo de fusión cronológica. El recurso al mito no es la única técnica culterana del soneto, sino también otras tan características de Góngora como la bimetración y el hipérbaton, presente en el epifonema: «de inexistentes aves cazadora!». Hay que recordar que la figura de Diana aparece con frecuencia en la tradición literaria española y, singularmente, en el Barroco, donde encarna una paradoja muy de este tiempo, consistente en que una cazadora candorosa someta de improviso al animal más indomable, símbolo de la pasión masculina. Así, fray Hortensio Félix Paravicino, por ejemplo, pudo escribir el soneto «A una dama, que mató un ciervo con arcabuz». El poema de Basilio supone también una contraposición entre la amada fría —sobria, fugitiva, aérea— y el arder insatisfecho del amante, llama que persigue su estela, pero de la que aquella huye. «Diana» abunda en la semejanza entre la mañana y la amada, y en las nociones de tránsito y huida que ya sabemos asociadas a esa identificación. Basilio describe a una amada, dotada de las virtudes de la diosa, que se confunde con las horas del día:

Combatir a la noche maniatada  
y vencerla, es tu sino, Diana fría.  
Y el mío arder como la llama impía  
detrás de ti, con luz atormentada.

Corza invisible, por la madrugada  
vuelas veloz hacia ese mediodía  
donde se quema impura el alma mía  
persiguiendo tu estela, desvelada.

---

<sup>905</sup> José Enrique Martínez, «Un leonés fallecido y desconocido, Premio Nacional de Poesía», art. cit., p. 22.

<sup>906</sup> Aunque sospecho que el apellido correcto es «Voderichanova». No he podido encontrar ninguna referencia a ella en la literatura ni en Internet.

El amanecer es el momento de renacimiento en el que la amada —desdoblada en el animal, una corza, que la acompaña— vence a la noche de la desposesión y el olvido, e ilumina el cielo del mundo. En ese instante, se dirige, veloz, al ápice de plenitud —el mediodía— en el que el poeta ansía habitar, aunque nunca lo consiga: su destino es perseguirla sin descanso, sin alcanzarla jamás. El paso de la amada es célere, como corresponde a una corza o a un pájaro, y también a una nave o a un pez, como sugiere la «estela» del endecasílabo que cierra el segundo cuarteto. Basilio recurre una vez más al landacismo, y en particular a la repetición del grupo /el/, de sonoridad abierta y líquida, para reproducir la fluencia e inaprehensibilidad de lo descrito: «vuelas veloz», «el alma», «estela, desvelada». La idea de fuga se reitera en los dos tercetos. En el primero, tras una austera pincelada erótica, la amada, convertida en luz —una luz que ha anegado la vida del yo poético—, se escapa, incontenible, como el viento de «Alba» y «Vivo fluir...»: «Pierna desnuda, sobrio seno, vida/ cegada por la luz deslumbradora,/ que huye de mí como la brisa leve».

Las alusiones aéreas y cronológicas se acumulan en el terceto final. La amada se define como «primaveral», coherentemente con la concepción palingenésica de la estación. También está «tendida al aire», horizontal, proyectada, impulsándose hacia un fin inalcanzable para el poeta, como la flecha de «Alba». La amada huye asimismo de la nieve: del frío, de la inmovilidad, de la muerte; pero esa huida la aleja, al mismo tiempo, del poeta. El endecasílabo final cierra el círculo abierto por el título del poema, remitiéndose de nuevo a la figura de Diana, así apodada: «cazadora», y para ello alude a las «inexistentes aves» a las que pretende dar alcance, esto es, a otros habitantes del cielo, del tiempo, como ella misma. Y todo aparece delicadamente hilvanado por las consabidas pautas musicales, centradas ahora en la aliteración de /al/ —«primaveral», «al»— y la similitud *e-e*: «eres», «nieve», «inexistentes»: «Así eres tú, primaveral, tendida/ al aire, fugitiva de la nieve, ¡de inexistentes aves cazadora!».

«Alba», el segundo soneto de *Canciones a María Luisa*, comparte muchos rasgos con el primero: el aire clásico y barroquizante; la mezcolanza temporal, que funde antigüedad y modernidad —casi cotidianidad—, como se desprende del primer endecasílabo: «Alba, si vas de tiendas o de tenis...»; el uso del mito, que aquí representan Venus y el Ave Fénix; y las imágenes de elevación, obvias en este caso, por ser el amanecer el objeto del poema. La mañana, en efecto, se llena de alabanzas e hipérboles, y se personifica: adopta un perfil de mujer, en el que, como ya hemos señalado, se alían los trallazos contemporáneos, de coloración creacionista, y los velos mitológicos. La personificación identifica a la amada con lo aéreo e infinito, con lo bello y perpetuamente renovado:

Alba, si vas de tiendas o de tenis,  
eres al aire liana trepadora,  
eres linaje de la misma aurora,  
flor renacida, de ti propia fénix.

La elevación o ingravidez del alba —de la amada— se refuerza mediante la acumulación de vocales abiertas o entrebiertas —solo hay una /u/ en todo el primer cuarteto, y se encuentra en la posición descendiente de un diptongo—; la abundancia de fonemas líquidos, vibrantes y sibilantes, que aliteran el rumor del viento; y la profusión de monosílabos y bisílabos, que aceleran el ritmo del pasaje, como los impulsos de una ráfaga de viento. La aliteración señalada se repite, con mayor intensidad todavía, en el primer terceto, donde dos grupos fónicos, /es/ y /el/, se entrelazan con sinuosa acuidad, para subrayar el sentido ascensional y la naturaleza ingrátida atribuidos a quien se apostrofa: «tu vida vuela, esbelta, a las esclavas/ nubes, escabel tuyo, perezosas». Enclavada entre ambos instantes de ligereza y tránsito, aparece la alusión a Venus, la diosa romana del amor, reina del presente, inmóvil y eterna en su desconcertada plenitud: «Venus recién creada, que detienes / tu porvenir aunque andes a deshora...». Venus, por cierto, visita también las obras de Gerardo Diego y Luis Álvarez Piñer. Entre otros poemas, en «Cuadro», de *Manual de espumas*, Gerardo habla de la «venus del siglo o madona sin infante»<sup>907</sup>; y en «Idilio», de *Poemas adrede*, menciona «el martirio de Venus por la brisa» y a «Venus esponja intacta/ que se exprime y se hincha en su carroza»<sup>908</sup>, con un curioso juego de repeticiones, que se ha iniciado al principio de la estrofa: «Ven a ver...». Y Piñer, en un torbellino de alusiones mitológicas, apela en «Mares nocturnos» a una «Venus soñolienta, nereida castigada, voluptuosa sirena sometida a castidad...»<sup>909</sup>. En «Alba», Basilio aspira, mediante la belleza y el amor, a un instante eterno: a esa realidad siempre acabada de nacer, cuyo futuro, permanentemente detenido, es ahora. Pero el tiempo es demasiado fuerte y su paso, irrefrenable. En los tercetos, para concluir el poema, prevalece de nuevo la noción de fugacidad y tránsito, y la apelación al alba/mujer se articula en torno a la imagen del disparo, tan cara a Basilio, aunque no para significar la caída o la destrucción, como suele suceder, sino para vincularse con el tópico exultante de la rosa, esto es, con el placer y la vida:

Flecha tendida a un blanco tan lejano (...)

---

<sup>907</sup> Gerardo Diego, *Obras completas*, I, p. 191.

<sup>908</sup> *Ibid.*, p. 373.

<sup>909</sup> Luis Álvarez Piñer, *Acontecer en vano y Siervo del horizonte*, *op. cit.*, p. 189.

Te lleva el viento como de la mano  
y eres tú tiro a tiro que te clavas  
en el fugaz misterio de las rosas.

«No eres tú la cadena endurecida...» es el tercer y último soneto del conjunto, que, como hemos visto en los apartados correspondientes de este estudio, aparece plagado de motivos basilianos: el río, la torre, el alma. Clasicista, como sus dos compañeros y como casi toda la poesía de la época, «No eres tú la cadena endurecida...» reclama la elevación, el alzamiento: no es el tú —la amada— el lastre del yo, ni lo que hace zozobrar al alma, sino, por el contrario, algo alto y encendido, frente a lo que solo cabe una rotunda afirmación existencial, contenida en el terceto final: «alzaré mi existencia entre despojos,/ elevaré mi vida a las estrellas».

Entre otros rasgos de estos poemas, interesa ahora destacar uno, que cabe predicar de toda la poesía basiliana: la abundancia de elementos corporales, vegetales, animales y líquidos. Esta exuberancia natural no ha de extrañar en un poeta de la pérdida como Basilio: casi todos los grandes místicos han sido también grandes materialistas, y los poetas sombríos, como él, lo son porque irradian luz. La materialidad amarra la poesía al mundo: la vuelve tangible y carnal, objeto del tacto y la mirada. Y ese amarre hace más verosímil y comunicable la dimensión espiritual, y hasta metafísica, de las preocupaciones basilianas. El cuerpo, es evidente, tiene que ver con el amor: le da su sustento físico; hace que deje de ser una elucubración y lo transforma en una experiencia. No solo estas composiciones —«pierna», «seno», «mano», «pies», «ojos»—, sino toda la poesía de Basilio alberga una enorme profusión de términos orgánicos, entre los que destacan los relativos a la cabeza, el elemento más elevado —y complejo— del cuerpo: el cabello, las sienes, las mejillas, los labios y, sobre todo, los ojos, con un vasto conjunto de motivos relacionados —desde los párpados hasta las patas de gallo, desde el iris hasta la mirada, desde las lágrimas hasta la ceguera—, se diseminan por los poemas de Basilio, irradiando una suave transparencia escrutadora y la convicción de que la poesía es visual, de que lo dicho es lo visto, o lo entrevisto, y de que ha de serlo también para el lector. Sin embargo, estos órganos no son los únicos: la voz tiene una gran relevancia en su obra, como sustancia del canto, al igual que las manos, fabriles y acariciadoras, los pies, herramienta del peregrinaje, y la sangre, símbolo de vida y de muerte, fluido de la herida y la existencia. También el pecho concita la atracción del poeta y, en sus composiciones eróticas, en particular, el pecho femenino, que asoma en «Sí, hay un ángel junto a tus senos cuando bailas...», donde también se menciona «el otoño de los escotes»; «Diana», en el que se alude a un «sobrio seno...»; y «A la orilla», donde habla de «bustos de hierbecillas» —y luego de «piernas brumosas».

Pero el cuerpo no es solo el humano, sino también el animal. Infinidad de criaturas recorren la poesía basiliana, provenientes tanto del acervo mitológico y las metáforas místicas —y, en un sentido extenso, de un amplio conocimiento del aparato simbólico de Occidente—, como de su propia infancia rural, conocedora de la ganadería y el cultivo de los campos. Muchos, como los pájaros, han sido relacionados ya en capítulos anteriores. Entre los restantes, el caballo es el más citado, con frecuencia mediante la metonimia del galope, quizá porque simboliza el movimiento cíclico de la vida, al que tan sensible es el poeta, o porque, como apuntan otras interpretaciones, encarna los deseos exaltados, las intuiciones inconscientes y los instintos violentos, que subyacen a su palabra, y que la impulsan: «el amor es un caballo desbocado», escribe en «Lenta es la primavera...»; y los sueños galopan, en «Levantaos». Entre los animales domésticos, el perro es mencionado con frecuencia —galgos, *bassets* y mastines lo son incluso individualmente—, y también los que podríamos denominar animales de cabaña: corderos, recentales, vacas, terneros —en su forma más familiar y afectiva de «terneruelos», como se dice en «Prisa de primavera»—, ovejas y rebaños. Entre los animales salvajes, reciben especial atención los más relevantes en las tradiciones pastoril y mística europeas, aunque algunos también sean bestias propias del entorno en el que se criara Basilio, como el ciervo, la corza y la gacela. El leopardo, la pantera y el tigre asimismo aparecen, con su bagaje de inocencia y fiereza, al igual que los propios de los bosques y campos de la juventud del poeta: la liebre, la serpiente, el lince y la ardilla. Finalmente, los insectos son representados, sobre todo, por las hormigas, ominosas, fúnebres, por su negrura, su multiplicidad y su carácter rastrero. En este contexto, María Luisa es, a la vez, corza en «Diana», pantera en «Canción tercera» y «hormiga» en «Canción cuarta»: reúne, pues, las características de la fugacidad, la pasión y la muerte.

Un tercer aspecto de esta materialidad corporal que atraviesa toda la poesía de Basilio Fernández es el referido a los árboles, plantas, frutos y flores: a lo vegetal, hijo de la tierra y símbolo de su permanente y cíclica respiración. Aquí, de nuevo, es menester subrayar la cercanía e importancia de ese mundo vegetal, vinculado a la infancia y a la primera juventud, en la configuración de la visión del mundo por parte de Basilio. Así lo ha recordado Ángel Ferro en una breve reseña, no exenta de espíritu poético:

Basilio recordaba, memorizaba, procesaba claves de olores, resplandor de retamas, procesiones de chopos junto al río. Atento a los bocoyes en la trastienda oscura de su almacén, había dejado el alma en los ribazos verdes de Valverdín, entre los arcos pensativos



de los marayos. Paseando El Musel se trasponía al sigiloso pie de las praderas que llegaban al bosque acarreado la lluvia. Esta vida interior lo redimió de toda carga ética...<sup>910</sup>

Pero ese mundo vegetal tiene también una dimensión existencial, emparentada con el sentido que esos motivos habían cobrado en el Barroco. Si la vida transcurre vertiginosamente, y todo desaparece con presteza en el cruel fluir del tiempo, y antes de que nos demos cuenta ya estamos asomándonos al sepulcro, será necesario aprovechar el escaso deleite que esa vida nos ofrezca; o, dicho con palabras de Góngora, habrá que gozar «el color, la luz, el oro», como señala en su soneto, sobradamente conocido por Basilio, «Ilustre y hermosísima María»<sup>911</sup>. Según Ramón Andrés,

ello influirá en que el arte barroco sea extremadamente sensorial y busque la forma más eficaz de exaltar los sentidos, de deleitar, rico en volúmenes, color y contraste de luz. Al cabo, la Naturaleza ofrece suficiente *materia delectable*: no es casual, dentro de la literatura y pintura barrocas, la abundancia de frutas y flores, de piezas cobradas en cacerías y de reconfortantes vinos<sup>912</sup>.

La presencia de elementos vegetales es abrumadora en Basilio. Entre ellos predominan los propios de la agricultura, como el trigo —y sus espigas y rastrojos— o sus derivados —la harina, el pan—, a los que se suman elementos vinculados a los trabajos que requiere la cosecha, como el arado, la yunta y la siembra; la figura del sembrador aparece, asimismo, en varios poemas como metáfora del hombre. Sin embargo, son igualmente frecuentes los relativos a las superficies vegetales, a los pastos y arboledas de Asturias o León, pero en los que también alientan los paisajes convencionales, las escenas interiorizadas del *locus amoenus* y de la tradición mística: prados y praderas, bosques y boscajes, espesuras, frondas y florestas. Urbanos y humanizados son los jardines, los parques, los arriates y los huertos; y exóticos, las selvas, las sabanas y las estepas. Entre las plantas y arbustos que menciona, muchos son también útiles al ser humano: el girasol, la zarzamora, el tomillo, el laurel, la adormidera, el cáñamo y la menta; otros, en cambio, son solo silvestres, y aparecen en su poesía como representación de una naturaleza hirviente, como marco de un espacio insumiso e intacto: la hierba —o «yerba»—, los juncos, los amarantos, el heliotropo y los asfódelos, aunque entre ellos tienen una especial relevancia todos cuantos denotan o se asocian con la ruina y el

---

<sup>910</sup> Ángel Fierro, «Tate quieto Basilio», suplemento «Dominical», *La Crónica 16 de León*, 21 de junio, 1992, p. VII.

<sup>911</sup> «Antes que de la edad Febo eclipsado,/ y el claro día vuelto en noche oscura/ huya la aurora del mortal nublado;/ antes que lo que hoy es rudo tesoro/ venza a la blanca nieve su blancura,/ goza, goza el color, la luz, el oro» (Luis de Góngora, *Sonetos completos*, *op. cit.*, p. 231).

<sup>912</sup> Ramón Andrés, «Introducción» a VV. AA., *Tiempo y caída*, *op. cit.*, vol. I, pp. 45-46.

paso del tiempo: la hiedra y las enredaderas, la maleza, el mohó, el musgo y los líquenes. Los árboles, signo de perduración y constancia, tienen asimismo una presencia destacada, sobre todo, el almendro, el roble, el álamo, el sauce, el chopo, el abeto, el abedul, el ciprés y la palmera. Y las frutas están representadas por la naranja, la cereza, la manzana, el albaricoque y la frambuesa. Basilio no solo se refiere a ellos en su integridad, sino también en sus partes: la hoja, y su proceso de formación o muerte, tiene una relevancia singular, como hemos visto ya al analizar el tópicó de la hoja caída, pero también aparecen la rama y el ramaje, las raíces, la brizna, la corola, el tallo, la leña —y el leñador—, el tronco, la madera, la resina, la semilla, la cáscara, los brotes, las palmas y el follaje.

Por fin, las flores son un elemento crucial en la poesía de Basilio, por simbolizar la fugacidad de las cosas, la primavera y la belleza, y ser, a la vez, imagen arquetípica del alma. Como las flores, el espíritu se consume velozmente, y renace; como ellas, está sujeto a la muerte inminente y a un ciclo de perduración, que se prolonga, hacia el pasado, en forma de recuerdo y, hacia el futuro, como esperanza de resurrección. Por eso, probablemente, por su fatal paralelismo con el devenir humano, las flores se personifican con frecuencia, muchas veces para representar el dolor y el desconcierto consustanciales al hombre: gritan, se cruzan de brazos, se desnudan, se desesperan, lloran, son ágiles, se equivocan, se enfurecen. La prosopopeya se extiende a otros elementos vegetales, sujetos igualmente a la caducidad y al ciclo inacabable de la vida: las briznas son impacientes, las raíces alientan, los trigos se ruborizan, las ramas se enamoran, los robles mienten, los árboles se extenuan, la hiedra jadea. En los versos de Basilio encontramos, además de una frecuentísima apelación a las flores o al florecer, menciones de la azucena, la amapola, la dalia, la violeta, el clavel, el lirio, las lilas —geminadas, incluso, en «Arista»: «dame lilas lilas hasta el sueño»—, el tulipán, la adelfa, la hortensia, la orquídea, el alhelí, el jazmín, la camelia, la petunia y el nardo. Varias de ellas, como la dalia, el lirio o la adelfa, tienen connotaciones mortuorias, por ser flores de cementerio o vinculadas a los ritos funerarios en Occidente. En esta misma línea se sitúan las frecuentes menciones a la marcesibilidad o inmarcesibilidad de las cosas. Pero una flor merece una consideración particular: la rosa, que en Basilio adquiere un relieve metafórico singular, como ha advertido Pedro de Silva. Para el estudioso asturiano, se trata de una «referencia positiva, de elevación, de (...) sublimidad (...): rosa, la rosa»<sup>913</sup>, lo cual resulta coherente con su sentido simbólico, que, según aclara Juan-Eduardo Cirlot, es de logro absoluto, de perfección, aunque pueda desglosarse en otras identificaciones que, en muchos casos, guardan relación con la plenitud amorosa: así, representa el jardín de Eros, el signo de Venus —según el mito, la rosa había brotado de una gota de sangre del pie de la diosa, que se había pinchado con una espina— o la mujer amada. En realidad, la tradición de la rosa como motivo

---

<sup>913</sup> Pedro de Silva, «Un territorio inexplorado», art. cit., p. 41.

literario se remonta a la tradición bíblica, con el *Cantar de los cantares*, donde Salomón identifica a su esposa con la flor, y a la Antigüedad clásica, con Safo, Anacreonte, Ausonio, Apuleyo y Catulo, entre muchos otros. En el Barroco se consolida como emblema de la inconstancia, y se emplea hasta la saciedad: en España cantan a la rosa, también entre muchos otros autores, Góngora, Quevedo, Lope de Vega, Francisco de Medrano, Jacinto Polo de Medina, sor Juana Inés de la Cruz y Pedro Calderón de la Barca, que encierra bien su significado en los tercetos del soneto de don Fernando en *El príncipe constante*:

A florecer las rosas madrugaron,  
y para envejecerse florecieron:  
cuna y sepulcro en un botón hallaron.

Tales los hombres sus fortunas vieron:  
en un día nacieron y espiraron;  
que, pasados los siglos, horas fueron<sup>914</sup>.

La rosa vuelve a florecer en el Romanticismo y el Modernismo, con notables aportaciones de Juana de Ibarbourou, Delmira Agustini y Juan Ramón Jiménez. Y en el creacionismo, por supuesto, casi siempre con un sentido de pérdida: Huidobro escribe en «Emigrante a América», de *Poemas árticos*: «Entre el bosque/ Las rosas deshojadas/ iluminan las calles»<sup>915</sup>; Larrea, en «A la caza de la tortura»: «Ah la ceniza al asalto de una rosa vivida»<sup>916</sup>; y Gerardo Diego, en «Rosa mística», de *Imagen*: «Me desmayé en sus manos/ como una hoja muerta»<sup>917</sup>. Pero Diego no solo acude al tópico de la rosa en esta ocasión, sino en otras de *Imagen*, como «Jaculatoria»: «Dame una rosa una rosa/ para pasar las hojas// (...) La luna en el bardal/ para pasar las hojas del rosal...»<sup>918</sup>, y «Aries»: «Aries. La doncella hermosa./ En el rosal la rosa»<sup>919</sup>; también lo hace en «Azucenas en camisa», de *Poemas adrede*:

Venid a oír de rosas y azucenas  
la alborotada esbelta risa

---

<sup>914</sup> Pedro Calderón de la Barca, *Sonetos*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes Saavedra ([www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com)), Alicante, Universidad de Alicante, 2004, p. 12.

<sup>915</sup> Vicente Huidobro, *Obra poética*, *op. cit.*, p. 538.

<sup>916</sup> Juan Larrea, *Versión celeste*, *op. cit.*, p. 297; traducción de Luis Felipe Vivanco.

<sup>917</sup> Gerardo Diego, *Obras completas*, I, p. 112.

<sup>918</sup> *Ibid.*, p. 149

<sup>919</sup> *Ibid.*, p. 74.

Venid a ver las rosas sin cadenas  
las azucenas en camisa<sup>920</sup>

donde, además de la reconocible alusión al célebre soneto XXIII de Garcilaso de la Vega («En tanto que de rosa y d'azucena/ se muestra la color en vuestro gesto...»<sup>921</sup>), impregnada de jocundia creacionista, se enumeran muchas otras flores y plantas, como los girasoles, el jazmín, los claveles y las violetas. Por último, Luis Álvarez Piñer conjuga tres de los motivos más característicamente basilianos en este verso de «Caballo y acrib»: «un simple error de rosas cambia las estaciones»<sup>922</sup>, y sigue hablando de la flor, con sufrimiento, en poemas posteriores, como los que cierran la primera sección de «Desde dentro», de *Siervo del horizonte*: «Yo preciso mi tiempo como las rosas/ y aún más, pues como rosa de piedra soy/ endurecido en el dolor de mis miembros...»<sup>923</sup>, dice en los primeros versos del penúltimo; o bien, ahondando en la paradoja de la rosa y la roca, en el último: «La piedra sabe/ que ha de ser rosa...»<sup>924</sup>. Aunque las composiciones en las que les dedica más atención son «Junto a las rosas» y, sobre todo, «Así es la rosa», que empieza con la juanramoniana apelación: «Así la rosa. No toquéis la rosa»<sup>925</sup>. En ambos poemas identifica simultáneamente a la flor con el nacimiento y la muerte. En el primero, escribe: «Ved aquí (...) algunas rosas./ (...) floreciendo, muriéndose»<sup>926</sup>, y manifiesta el deseo de extinguirse como ellas: «florezcamos, murámonos aquí»<sup>927</sup>. En el segundo, subraya el hecho naciente de la rosa, su pujanza vital, que perdura aun cuando se entrega a la muerte, de nuevo simbolizada por un basiliano deshojarse:

Ya está. Creación. ¿Y es aquí  
en esta viva rosa en que mi sed, narciso  
del ansia viva, ha de entender, lograda,  
presente ya, resuelta ya, la rosa?

Así la rosa. ¿Y cómo el aire, y cómo  
la luz que está en mis ojos y que es ansia

---

<sup>920</sup> *Ibid.*, p. 378.

<sup>921</sup> Garcilaso de la Vega, *Poetas castellanas completas*, *op. cit.*, p. 59.

<sup>922</sup> Luis Álvarez Piñer, *Acontecer en vano y Siervo del horizonte*, *op. cit.*, p. 177.

<sup>923</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>924</sup> *Ibid.*, p. 234.

<sup>925</sup> *Ibid.*, p. 252.

<sup>926</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>927</sup> *Ibid.*

de rosas? (...) ¡Oh tantálca,  
minúscula ansiedad la de la rosa!

Creación, creación. Pero la rosa,  
inesperada, audaz llega a la muerte  
que la deshoja sin poner sus brazos,  
crece desde la muerte y se mantiene,  
solo espíritu ya, cuando no existe...<sup>928</sup>

Basilio menciona la rosa en varios poemas creacionistas, como «Soneto a fray Luis», donde los vientos son, con zumbante aliteración de /r/, «sonámbulos raptos de las rosas», y el ya comentado «Ascensión a la rosa». Tras este, se advierte un paréntesis en su uso hasta los poemas finales de *Solitude, optional april* —en «En otoño», «el sembrador esquivo rosas pálidas»— y *Canciones a María Luisa*, que rebosan de motivos vegetales. En «Alba», las rosas constituyen un «fugaz misterio», y en «Canción segunda» sabemos que la «adhesión a la rosa», sinónimo del amor, nos permite fingir que estamos vivos, que sentimos pasión, aunque sea mentira —«sin notar el fraude»— y caminemos irremediamente hacia la nada. En «Prosérpina», Basilio invoca a una «rosa polvorienta,/ desatinada entre las flores» —como antes ha invocado a una «rosa pálida», es decir, introduciendo adjetivos que rebajan o diluyen el contenido positivo del símbolo: volviéndolo poliédrico y polémico—, para que le devuelva la esperanza y alimente la «ilusión nocturna» en la que vive el yo lírico, «como un alce/ reclinado delante del invierno». En «¿Por qué al caer la luz de una mirada...?», la rosa participa del sentimiento de elevación que inspira en el alma «un mar de amor límpidamente ileso», y cuaja «en flor o nebulosa», y se equilibran sus ejes gracias a la medición de la plomada —un instrumento que se sostiene en lo alto y determina una línea vertical—, y vive en un jardín que trepa. Rosa y amor siguen asociándose en «Viento de nobles lunas...», donde «la rosa de estío» es «cuita sin fin para un canto amoroso», y en «Extraño mundo caduco...», en el que «insólitas rosas» forman pareja con «desesperados besos». Lo afectivo de la rosa se proyecta, no en las personas, sino en el paisaje y el pueblo natal en «Alto Torío», I, que empieza, otra vez, con un sintagma en el que el adjetivo lamina al sustantivo, para transmitir la noción de que el recuerdo nunca puede igualar la intensidad de lo existente, o de que la realidad presente, corroída, tampoco puede competir con la pasada: «Una dispersa rosa/ (...) contra el azul ya muerto»; y lo mismo sucede en «Vida inducida en rosa»: «Una dispersa rosa,/ breve ardor de un dormido paraíso». La rosa se vuelve abiertamente violenta en «Ese celado impulso», II, donde «flores desesperadas abrían allí sus corolas/ a un fulgor de relámpagos./ Los choques de rosa y menta vibraron en mis ojos...». Este carácter negativo,

---

<sup>928</sup> *Ibid.*, p. 252.

doloroso, se prolonga en la parte III del poema, en la que leemos: «fácil garganta mixtificada con rosas/ o ilusoria comezón en el atardecer de la tristeza». Las rosas, esto es, las perturbaciones del amor, ya no estallan, pero mienten, confunden, decaen. Y en «Careo en la soledad», las rosas, «apenas encendidas por una ráfaga de aire», se deshojan bajo una «luz insidiosa». En «Tu cabello dormido...», la rosa vuelve a ser sinédoque del amor, y participa de su exaltación erótica, aunque, en la línea antitética habitual de Basilio, se presente como «fútil». Su significado es más abstracto, aunque positivo, en «No es de esperar que traigas nuevas flores...», I, donde representa lo contrario del miedo y la cólera, que «trepan por las laderas en donde se inhibe la rosa». El sentido simbólico de la flor oscila y se confunde en estos últimos poemas de Basilio. En «Hay un mayo cualquiera...», las rosas carecen de sentido. En «Lenta es la primavera...» aparece «el espectro de la rosa» entre lluvias, olas y brumas: es una imagen fantasmal que, no obstante, transporta una carga positiva, por cuanto se opone a una realidad tempestuosa y gris, y encarna el recuerdo de lo feliz, de lo luminoso. En «La primavera se encapota en desvaídos grises...», «la rosa sube en espiral/ y acaba por colgarse de la indiferencia», conjugando así los dos polos significativos del símbolo: su propósito ascensional y su nulidad trascendente, su elevación y su orfandad. En «Todo lo que se expresa...», alguien negocia «en júbilo de rosas sin horóscopo», lo cual supone unir alegría y carencia, intemporalidad y materia. En «Bruscamente es notoria la tristeza de las calles mudas...», no hay «una rosa envejecida como un suvenir de la bancarrota», una imagen en la que vuelve a comparecer con un sentido disémico, aunque la metáfora resulte diáfana: la rosa es el recuerdo de lo perdido. Las dos últimas menciones del símbolo de la rosa aclaran definitivamente los términos de esta tensión, o contradicción, a la que lo somete Basilio en el tramo final de su obra: en «Sin concebir el orden, sin perspectivas propias...», con una nueva personificación, «nunca se olvidan de renacer las rosas», frente a una túnica —esto es, una obra del hombre— que disfraza una realidad rota y un tiempo helado; en «En el viejo soliloquio de la desventura...», en cambio, «todo finaliza en una apoteosis de rosas esparcidas/ y de ceremonias sin justificar». Como siempre, el nacimiento y el fin, el recuerdo y el sinsentido, el amor y la vida, el amor y la muerte.

Es menester ahora hacer referencia al último aspecto de esta carnalidad pánica, de esta corporeidad universal que caracteriza a la poesía de Basilio Fernández, y que determina una suerte de panteísmo amoroso: los elementos líquidos. De dos, fundamentales, ya se ha hecho un examen detallado: el río, metáfora del curso vital, y las aguas estancadas, expresión de la muerte. Sin embargo, muchos otros están presentes asimismo en su obra, como la lluvia y otras formas de precipitación —la nieve, el hielo y el granizo—, que sirven para ilustrar el sucederse de las estaciones, pero también para dibujar un mundo caedizo y otoñal, sometido a las inclemencias de la

naturaleza y, por extensión, de la existencia; y el mar y su cortejo de motivos subordinados. El mar, que tanto Vicente Huidobro como, sobre todo, Gerardo Diego cultivaron abundantemente en sus obras, tiene en Basilio una significación multiforme, que abarca tanto su condición de fuente de vida como de espacio de la muerte, llanura infinita donde se disuelven los cuerpos naufragados en la existencia. Por eso casi todos los símbolos marinos se asocian, en la poesía de Basilio, con acontecimientos existenciales: la estela o la travesía, por ejemplo, aluden al camino, al paso fugaz del hombre por la vida, y complementa el tópico frecuente del *homo viator*; el naufragio o la zozobra —al igual que ahogarse o anegarse— se refieren al fracaso existencial: al hundimiento en el absurdo y la muerte; las olas y el oleaje reflejan el azote, la recurrencia dolorosa de lo preterido o inalcanzable; la marea —la pleamar, el reflujo— denotan las alteraciones de la conciencia y los vaivenes del mundo, la sumisión de la tierra que somos a la fluctuación de la realidad que nos envuelve; flotar es ser arrastrado por la corriente de la existencia, pero sobrevivir; navegar es vivir; y el nadador es el hombre. Además, el mar y su campo léxico asociado proporcionan imágenes aptas para poetizar el cuerpo femenino, o para identificarse con la mujer, un recurso que Francisco Álvarez Velasco ha bautizado como talasificación<sup>929</sup>. De todos estos motivos, me gustaría resaltar dos: la isla y la espuma. La primera aúna la condición de refugio en el océano amenazador de la existencia y, al mismo tiempo, de metáfora de la soledad. Gerardo Diego dice en «Cauce», perteneciente a *Imagen*, que «alguna ruina antigua/ ahogada en el río/ es una isla sin ancla»<sup>930</sup>, y en «Carnaval», del mismo poemario, que «rodando sobre los meses/ la isla recién parida/ viene en su carroza»<sup>931</sup>, un claro ejemplo de la identificación del motivo de la isla con la mujer. Otros hay en su poesía posterior, como «Quisiera ser escultor», de *Canciones a Violante*, donde afirma, sin más: «Una isla es una mujer»<sup>932</sup>, o «Tú te llamabas isla», también de *Canciones a Violante*, donde la identificación se vuelve paronomásica: «Tú te llamabas isla, Elisa, Elsa»<sup>933</sup>. Por su parte, Luis Álvarez Piñer también recurre a la imagen de la isla con un sentido fuertemente erótico, como acredita su «Balada erótica»: «y te rodeo, eres como una isla descubierta en medio del océano (...)/ Y yo desarbolado, (...) como una isla también, pero rodeada tan solo de peligrosa ausencia»<sup>934</sup>. Sin embargo, en otra pieza, «De cuantos tallos brotan...», la isla aparece asociada con *tanatos*, el reverso de *eros*: supone entonces un descanso, la huida definitiva de un presente agónico e insoportable, cuya metáfora es la espuma del

---

<sup>929</sup> Francisco Álvarez Velasco, «Imágenes del mar en la poesía de Luis Á. Piñer», *Rey Lagarto*, n.º 46-47, 2001, p. 19.

<sup>930</sup> Gerardo Diego, *Obras completas*, I, p. 113.

<sup>931</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>932</sup> *Ibid.*, p. 911.

<sup>933</sup> *Ibid.*, p. 939.

<sup>934</sup> Luis Álvarez Piñer, *Acontecer en vano y Siervo del horizonte*, *op. cit.*, p. 202.

hoy, en la que el tiempo ha depositado su polen negro: «en la muerte misma, isla al fin encontrada entre la espuma fatigosa»<sup>935</sup>.

En la isla, el navegante hace un alto en su travesía y reposa, o se protege de las amenazas de la alta mar, pero en ese cobijio hallado en las aguas del tiempo radica asimismo su condena: el hiato entre su ser y la vida. Esta noción de descanso —en algún caso vinculado a la presencia femenina— ya aparece en «Desterrado», donde Basilio pondera «su cuerpo de isla, (...) / sus reposos de alondra...», y luego en «Cénit-nadir»: «nadie encuentra una isla, una sombra donde permanecer, / ni unas adormideras para ceñirse las sienes». La isla es, asimismo, lo que sobrevive al inacabable fluir de cuanto nos rodea: «Lo permanente es esa lluvia aplastada a nuestros pies, / ese islote de barro / o caricia petrificada», afirma en «Pasto de lo irremediable», aunque esa isla esté desierta, como sucede en «Pasto de lo invisible». En «La mano que pierde», el yo es una «isla de precisión», desde la que solo puede huirse a un «nadir de lluvias», mientras se espera «la noche que espera solitaria».

La isla, por otra parte, encuentra su correlato terrenal en el oasis, donde reposa el caminante o peregrino que es el ser humano. Hay algún uso reseñable de este motivo en Diego y Larrea. El primero lo utiliza en varias ocasiones en *Imagen*: en «Triunfo» escribe que «elefantes atónicos / pastan en los oasis de mis ojos»<sup>936</sup>, y en «Gesta» que «de tienda a tienda / el oasis cuelga sus hamacas»<sup>937</sup>; y también aparece en «Amor», de *Fábula de Equis y Zeda*, donde leemos: «yo te daré un desierto y un oasis»<sup>938</sup>. Larrea lo emplea en «Diluvio», publicado en el n° 29 de *Grecia*, de 12 de octubre de 1919, que empieza con esta larguísima aliteración de /a/: «En la playa del Sáhara / Mañana los oasis de esta noche / arriarán las alas»<sup>939</sup>. Basilio, por su parte, en «Sollozar uno de abril», considera a la amada un oasis, y revela la cercanía metafórica del vergel y el mar: «Eres la ola sin estirpe / el oasis sin verja sepulcro de mis baladas». En «Ruth», el yo lírico sale a «buscar oasis para [su] pecho». En «A un abeto», el árbol, con su entereza y singularidad, se distingue como un oasis en el desierto de la lluvia, estableciendo un nuevo paralelismo con el agua: «oasis de una lluvia sumida / en la cadena de montañas del tiempo». Pero el oasis, como hemos dicho, es también un reducto de soledad, un lugar de aislamiento y, en última instancia, de muerte. Así, en «Leñador marido», se dispara contra el «almendro de soledad que vive en los oasis / y que será tu epitafio...». En esos disparos se pierde «la voz de níquel puro» de la amada; un níquel que también aparece vinculado al oasis en «Espigadora a

---

<sup>935</sup> Luis Álvarez Piñer, *En resumen, op. cit.*, p. 60.

<sup>936</sup> Gerardo Diego, *Obras completas*, I, p. 120.

<sup>937</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>938</sup> *Ibid.*, p. 397.

<sup>939</sup> Juan Larrea, *Versión celeste, op. cit.*, p. 70.



sabiendas», donde «en los oasis el níquel/ le ofrecía [a la nieve] su latido triste». En todos estos casos observamos la intersección de los mundos y las antítesis implícitas: árboles, nieve, arena, cuerpo — voz, latido—, construcciones humanas, realidades humanas. En «Ad occidentem versus», el oasis presenta también connotaciones negativas: la mirada «solicita un instante de oasis para caer herida». El refugio y la guerra, la salvación y la herida, confluyen en estas imágenes paradójicas, donde se vuelve a plasmar el afán basiliano por conciliar contrarios, por obligarlos a convivir hasta que se anulen mutuamente. Así se aprecia también en la última mención del oasis en la poesía de Basilio, en «Este vivir huyendo», donde se integra en una clásica imagen de la muerte, aunque repleta de elementos antitéticos, ya estudiada:

Agua estancada ardiendo, primavera,  
donde unos labios palpitaban,  
cómo sospecharía  
que habías de ser oasis de un desierto brumoso.

En cuanto a la espuma, no es aventurado suponer que su abundante presencia en la poesía de Basilio obedezca a la influencia de la obra creacionista de Gerardo Diego y, en especial, de su *Manual de espumas*, cuyo título es elocuente, y que contiene el poema «Hotel», en el que, tras hablar de «las islas trasatlánticas» donde respiran los tísicos, escribe: «Yo he visto mujeres de rizos calcinados/ Las olas las rociaban de espumas de cocktail»<sup>940</sup>. Por su parte, Basilio dice en «Tránsito»: «Una espuma de tiempo se olvida en tus cabellos/ y la pierna sumisa en eclipses privados/ escancia en litoral de ceniza mis cuellos»; y en «La víctima entre azucenas» [2]:

Estás latiendo  
latiendo por cortesía  
Tu cuerpo inmolado al sueño  
va a prorrumpir en espumas

---

<sup>940</sup> Gerardo Diego, *Obras completas*, I, p. 182. Muchas otras son las menciones a la espuma en este volumen: los remeros «son los pacientes hilanderos de rías/ fumadores tenaces de espumas y de días» («Paraíso», *ibid.*, p. 172); el kiosco está «bien anclado entre la espuma» («Nubes», *ibid.*, p. 189); «mi flauta y la luna/ hacen la espuma» («Eco», *ibid.*, p. 196); «las espumas reflorece todos los años» («Emigrante», *ibid.*, p. 169). El motivo aparece también en «Bailarina», de *Limbo*: «sobre las espumas/ se retuercen látigos de medusas» (*ibid.*, p. 689), y en *Fábula de Equis y Zeda*: «vedla aquí equipando en jabón tierno/ globos que nunca han visto las espumas» («Amor», *ibid.*, p. 396).

donde la anadiplosis —«latiendo/ latiendo»— anticipa y refuerza el carácter sanguíneo, corporal, de la imagen siguiente, erótica pero evanescente, transida de fugacidades. En todos estos casos, la espuma designa a la mujer, su presencia o su anatomía, y sirve a la construcción de un espacio metafórico pleno de sensualidad y sugerencia, con suaves matices oníricos. En «Ese celado impulso», I, cuerpo —aunque no necesariamente de mujer— y espuma vuelven a asociarse: «bellos cuerpos sin plinto de cambiantes espumas». Ajenas a esta identificación física, otras menciones de la espuma en Basilio aluden a la levedad o al súbito bullir de las cosas, que regresan, breve e inasiblemente, en forma de recuerdos. En «Why not tonight», escribe:

Ante tantos siglos perdidos  
esto no tiene objeto.  
Las civilizaciones son espuma  
sobre el silencio que nos acecha,  
y algo de algarabía.

donde la aliteración de /θ/ de los tres últimos versos —«civilizaciones», «silencio», «acecha»— le sirve para producir un efecto chisporroteante que reproduce el hervor visual de la espuma, y la repetición del grupo /alg/ del último heptasílabo, para reproducir el ruido vacío, la superficialidad de las creaciones humanas, condenadas, como nosotros, a la desaparición. La noción de pérdida y de espuma se repite en «Levantaos»: «Cuántos días perdidos/ en esta callejuela de espuma...». En «Por hábito del alma te he querido...», la asociación se da entre pasado y espuma: aquel adviene como esta, levísimo, mezcla de agua y aire, apenas tangible. Incluso la «realidad segura», pétreo, de «Vida inducida en rosa», cuando es la forma presente de un mundo antiguo y malherido, deviene «espuma inaudita», igualmente transitoria. El borbotear agonizante de la noche, de lo ya transcurrido, de la vida oculta en la oscuridad del mundo, se plasma en «Bruscamente es notoria la tristeza de las calles mudas...», donde

crispados en la improvisación de la porcelana,  
los viandantes sienten el ultimátum de la desventura  
en la humedad de la madrugada  
y los restos de espuma...

En los últimos poemas de Basilio, la espuma adquiere connotaciones negativas: es impotente: «se debilita (...)/ como la impotencia de la espuma» («Qué estela, qué nivel...»); nos azota «en un sólido mar inútil» («Desenmascarado, sumergido...»); se malogra: «te persiguen

corceles/ de espuma malograda» («Ya no hay buenas razones...»); o se quiebra: «un círculo de espuma/ se rompe a veces igual que recuerdos publicitarios» («Sin concebir el orden, sin perspectivas propias...»), unos versos en los que se reúnen, de un modo muy creacionista, realidades pertenecientes a ámbitos distintos, aunque compartan el nexo común de la evanescencia.

Es preciso ahora volver a *Canciones a María Luisa*, para seguir examinando con algún detalle la formalización de la poesía amorosa en Basilio. «Canción primera» es, sin duda, un canto amoroso, pero puede ser leído también como una queja existencial; fundiendo ambos polos significativos, cabría definirlo como una elegía al amor perdido, un amor que no es solamente personal, sino también cósmico, es decir, referido a los lugares conocidos, a los momentos de la juventud: a los días y las piedras. «Se canta lo que se pierde», ha escrito Antonio Machado<sup>941</sup>, y Basilio no hace otra cosa. La pieza se inicia con la afirmación de que las esperanzas se disipan, en un contexto de lentitud y gravedad, sonora y conceptual, inspirado por la abundancia de vocales intermedias y consonantes arduas: /p/, /m/, /r/ y /θ/: «Como puertas pesadas/ las esperanzas trémulas/ lentamente se cierran». Luego, todo es una larga despedida: el poeta dice adiós a lo bueno y placentero, y su adiós convoca todo lo vivido, con lo que se dibuja, otra vez, un instante de fusión de los tiempos, un *aleph* en el que se concentran el ayer, el hoy y el mañana. Sin embargo, nada queda ya. Pervive la nostalgia del pasado, una llave íntima, subjetiva, que da paso a otros mundos, pero que, en realidad, solo conduce a una terrible clausura: el de los recuerdos sin vida, el de los recuerdos de cosas materiales —caras, formas, flores— que no existen ya, que no pueden existir, definitivamente expulsadas de la realidad y del tiempo; entre ellas, quizá, noches de amor bajo cielos azules, plenas de pasión y tacto.

«Canción segunda» la hemos definido, en otro lugar, como «una ambigua invectiva contra el amor». Ciertamente, el amor nos posee y nos destruye: le servimos —es nuestro dueño— y nos sirve —es nuestro criado—, nos da esperanza y nos permite soñar, pero, en realidad, es una bagatela, un engaño, mera hojarasca, un escenario que solo contiene vaciedad y tramoya —como sugiere el verso «primavera pintada»—, una falacia que nos hace perder el rumbo y vivir en el error, livianos y hueros. El amor nos devora, como repite hasta cinco veces Basilio; el amor disfraza nuestra gratuidad, lo innecesario de nuestro ser, mientras la vida pasa. En este poema que reclama y denuncia el amor hay, pues, también, un lamento por la vida sin sentido, una sobria y dolorida constatación de nuestra paulatina disolución.

---

<sup>941</sup> Antonio Machado, *Poesías completas*, *op. cit.*, p. 359.

«Canción tercera» es otro ataque contra el amor hiriente de una mujer que se identifica como Inés. En los primeros versos, Basilio recurre a ciertos términos que parecen emparentarlo con la tradición literaria amorosa clásica, como «nieve» y «coral», pero que son, en realidad, irónicas subversiones de esa tradición: Inés es «pérfida como coral». El empuje creacionista sitúa a continuación «infinitas/ azucenas de hambre» en el rostro de la amada, allí donde se estamparon los besos ardientes del poeta. El yo lírico recuerda las remotas noches de amor, aunque esos recuerdos se abrasan como arbustos al sol: su vida es parca, esquemática, una llanura desolada. Un aire cubista invade este tramo central: los planos se superponen y las líneas se entrecruzan. La memoria no nos orienta en el presente, sujeto al extravío, ni nos proporciona alivio —los labios están secos, aunque, yuxtapuestos, todavía participan del amor—, sino aspereza. Todo lo grande y lo hermoso que albergó aquel sentimiento se ha hundido: «voces anegadas,/ montañas sumergidas». El protagonista del poema no pretende recuperar a la amada, sino que la denuesta: cambia aquí el destinatario del poema: si lo ha iniciado dirigiéndose a un «vosotros» indeterminado, ahora apela a un «tú» que es la amada; y se acumulan los términos negativos, aunque las diferentes imágenes conciten ritmos y cargas semánticas contrapuestas, multidimensionales: la tierra, la sequedad y las montañas de antes se han hermanado con lo líquido: con la saliva, el agua y la sangre; el ángel, la ligereza y el viento de ahora se unen a la roca y al caos; y las cosas pasan con la velocidad de las riadas, el torrente sanguíneo y el vuelo, pero también despacio, despaciosas —con derivación intensificativa—, como el viento entre las flores. Los ojos de Inés —es decir, por sinécdoque, Inés misma— son «una muestra confusa del amor», luces desconfiadas, cosas que han ardido y se han extinguido, fuente de dolor, intranquilidad y constricción, un error en que el poeta está atrapado sin remisión. Sin embargo, en el desamor subyace, pese a todo, la esperanza: Inés es un ángel, y sus ojos desprenden luz, y su cabellera, lacerante, flota al viento. En los versos finales, la promesa del amor, el amor superviviente, aflora en su «cuerpo ardiendo entre las nubes», en su «furor de pantera dormida»: la amada vive en lo alto y aún conserva la ferocidad de antaño, la ligereza felina que —con una nueva derivación— antes ha caracterizado a la roca que constituía su ser angélico, la amenaza de quien puede, en cualquier momento, asaltarnos y poseernos.

Finalmente, «Canción cuarta» es una elegía o canto fúnebre, de resonancias lorquianas, que se estructura en torno a una constante paradoja: María Luisa está dormida, en una metáfora clásica de la muerte —o del olvido—, y así se confirma en la homeoptoton enumerativa que sigue al principio del poema: «olvida, duerme,/ (...) no vive». Sin embargo, en el quinto verso, ese mismo ser ausente «viene, va, ya sube, vuela», inmediatamente antes de identificarse con «la existencia de una brizna», quizá porque la hierba crece encima de las tumbas, o porque su proliferación es

metáfora de su ubicuidad en el recuerdo. El conflicto se cifra aquí en una persona que está, al mismo tiempo, viva y muerta, quieta y activa, yacente e ingrávida, como expresión del malestar que causan, en el espíritu del poeta, su memoria y su ausencia, su peso y su falta. Esta oposición se refleja nítidamente en los versos siguientes, órficos: «estuviste muerta, (...) / y resucitaste»; «te evaporabas, volvías». Y el verso anterior se repite, a continuación, en una suerte de estribillo interjectivo: «la existencia de una brizna». Su omnipresencia convive con su desaparición: su voz recorre las arboledas, pero su olvido se derrama por doquier, e incluso penetra en la tierra, en una nueva connotación inhumatoria. María Luisa está dormida, no está, pero vive: «bajo las piedras, / en el aire». En el epifonema que remata el poema se reitera la identificación del sueño con la muerte.

Pero el amor no solo comparece, en la poesía de Basilio, en su libro más reconociblemente amoroso, sino que, como ya hemos dicho, la atraviesa por completo, bien en forma de recuerdo, teñido de melancólica congoja, bien como constatación de una ausencia —lo que a veces motiva el abatimiento o incluso la cólera—, bien como deseo fervoroso. Tanta es su importancia que Basilio lo invoca ya en su primer poema publicado, «Última hora», donde empieza la última estrofa con toda la fuerza que se desprende del hecho de que el término «amor» constituya, solo, el primer verso, y de que se repita en el segundo: «Amor / un poco de amor para los espías distraídos». En «Aura», su segundo poema publicado, el amor se vincula con el mundo de la infancia, el poder de la mirada y las realidades de la naturaleza, tres elementos muy importantes en la configuración de su obra:

El limbo de los niños  
en iris incansable  
por amor a los pájaros  
restituye los valles

El amor sigue constituyendo un elemento benéfico, íntimamente relacionado con la naturaleza, en «Arista»: «nieva el aire en términos de fruta / y en indulgencias de amor»; y también en «Bellísima de estío», donde, a pesar de encontrarse en un contexto que refiere la caída, conserva un matiz de gozoso abandono: «Alista tu materia prima para las talas del amor / Disfrázate de ciervo descalzo...», leemos en la última estrofa. Esta asociación entre el ciervo y el amor se reitera en «Leñador marido», donde el poeta ve a la destinataria del poema «amar al ciervo descalzo por el ciervo mismo». La consideración en principio favorable del amor se quiebra pronto, en «Elegía», donde integra ya «simulacros (...) para el otoño», esto es, donde representa ya una mentira. En «Té-conferencia», la conexión se produce con la insensibilidad y el olvido:

su vida que no solo ha sido  
ir de tiendas por la historia,  
olvidando cartas de amor aquí y allí  
como el que olvida su piel a la intemperie.

El conflicto, el carácter ambivalente del amor, deseado, redentor, pero también maldecido, se instala definitivamente en los versos de Basilio, al socaire de su pugna existencial. En «Tiempo, ceniza», identificado con un vendaval que azota al mundo, reúne dulzura y violencia, el dolor y el placer de una deliciosa quebradura. En «Habitantes de una naranja», se presenta con la naturaleza jánica del alcohol: alegre, pero aturde; vivifica, pero aduerme, y el poeta lo identifica con la ebriedad, exaltadora pero insatisfactoria:

nos embriagamos de amor  
al lado de otras mejillas  
y hay algo que nos lleva a la olvidada niñez,  
pero eso no basta.

La misma asociación encontramos en «O. G. S.», donde describe a una «juventud ebria de amor», aunque, en este caso, la imagen incorpora tanto un matiz deseante como una vertiente sombría: si nuestra hipótesis es correcta, se trata de una alusión a los mozos frequentadores de los burdeles, donde obtienen un sucedáneo de lo que ansían. En «Sí, hay un ángel junto a tus senos cuando bailas...», el amor recobra su naturaleza punzante y dolorosa: la Mary a la que se dirige Basilio ama las espinas, y el poeta no pide amor, sino «rodillas, pinceles/ para bendecir» su inutilidad. Pero inmediatamente a continuación, en «Pasto de lo invisible», pasa a ser, otra vez, una ayuda, un sostén, y el hombre, «pronto a ser devorado», es decir, amenazado por la muerte, se apoya en sus muletas para transitar por el tiempo: para recorrer las edades, «para ver diariamente/ lo que nace y muerte en un arbusto». En «En otoño», la afirmación de Basilio a favor del amor es categórica: «Entonces es preciso amar,/ amar poniendo un poco de fuego,/ un poco de sosiego en cada hoja que se estremece». La subrayan las recurrencias léxicas y sonoras, la paradoja que hace convivir en él, simultáneamente, el fuego y el sosiego, y la anáfora que forma con el inicio de la estrofa siguiente: «Es preciso amar al sembrador». El fuego, que constituye una metáfora erótica milenaria, aparece también en «Viento de nobles lunas...» con un peso derivado, en este caso, de la acumulación sinonímica: «nos agitamos,/ amantes en el tiempo,/ entre llamas, ardor, fuego amoroso», aunque, en una estrofa anterior, haya calificado al amor de «pájaro frágil». La inserción o el hundimiento del amor en el tiempo no solo se constata en el segundo de los versos transcritos, sino también en la

pregunta que se hace a continuación Basilio, y que incorpora una honda preocupación cronológica, que se proyecta en el futuro con incertidumbre y desolación: «¿Qué clara consecuencia,/ qué rubor infecundo/ levanta turbulentas profecías?». Tras ello, solo queda destrucción, que vuelve a representarse por el fuego, y que culmina en la muerte, simbolizada por esa imagen, entre expresionista y medieval, de los gusanos que devoran a los cadáveres inhumados:

Abrasados, quemados,  
formas de mármol ido,  
cisnes a navegar inútilmente  
hacia la soledad de otros sollozos.

Orugas bajo tierra.

La enumeración incorpora la reveladora antítesis del «mármol ido», representativo del peso inerte del ser y, al mismo tiempo, de su radical ingravidez: de su mortalidad. Por su parte, los cisnes, símbolo de la belleza y, a la vez, de lo que se extingue, se embarcan, mediante el galicismo «a navegar», en un destino sin propósito, cuyo único fin es el sufrimiento y la soledad, revestido de aliteraciones deslizantes y frías: «cisnes», «hacia», «sollozos»; «soledad de otros sollozos». La blancura luctuosa de la piedra, los pájaros y los gusanos envuelve asimismo el conjunto, como un sudario.

En «Prisa de primavera», por su parte, los teléfonos se personifican y dicen «te amo», y luego se afirma con rotundidad, aunque también con un deje de ironía, que hay «amor, amor a todas horas...». La geminación vuelve aquí a repujar el peso significativo del término.

La presencia del amor es abrumadora en «¿Por qué al caer la luz de una mirada...?», sobre todo en su estrofa cuarta, donde la insistencia se cumple mediante la derivación léxica, que alcanza a tres términos. Así, tras mencionar en la segunda «un mar de amor límpidamente ileso», Basilio se pregunta:

¿Y la vida? De pez o de gacela,  
de hombre que riza una ilusión amada,  
¿es celaje de amor en la cancela  
que abre Dios a la angustia enamorada?

En «Alto Torío», I, el amor por los paisajes contemplados y recordados, y la evocación de los amores que albergaron antaño, se tiñe de tiniebla y vacilación, como si la conciencia de la pérdida se derramara en una realidad exultante, y ambas conformaran un nuevo ente, compuesto de felicidad e ira, de posesión y carencia. Por ello se habla de playas amarillas en las que se difunde un «amor oscuro» y, unas pocas estrofas después, de «muros rotos del amor en vilo», con acumulación de /m/ y /o/ tónicas; un amor oscuro —esto es, oculto, irrealizado, denotativo de un ansia de fusión insatisfecha— que vuelve a aparecer en «Vida inducida en rosa», en un contexto muy similar: «sueño un mundo levemente vivo/ donde otro oscuro amor se difunde». El sentimiento de pérdida se hace evidente en poemas como «A la orilla», donde Basilio se pregunta: «¿Dónde estás (...)/ rescoldo entre cenizas del primer amor?», o «Este vivir huyendo», en el que afirma que ya «no hay nieves de antaño por las cimas/ ni aquel amor de ayer se paladea».

En «Hay un mayo cualquiera...», el amor es algo a lo que se aspira, o que no se olvida, algo deseable y hasta redentor, e identificado con los elementos de la naturaleza, en un mundo regido por la oscuridad:

Se mira de reojo al amor,  
al bosque, a las colinas,  
pero por todas partes  
espesura y remordimientos  
extienden sus ramas secretas  
que nos ahogan...

Esta misma convivencia del amor y lo contrario del amor, o esta misma supervivencia del primero en una realidad que lo niega, emanación de la agonía existencial que recorre la poesía basiliana, se revela en «Lenta es la primavera...», donde los hombres tienen la «costumbre reticente/ de amor a un lado de la indiferencia»; un hábito que brota de su recuerdo, de su embeber «invisibles aguas de otras edades». En la tercera estrofa aparece un binomio de estructura muy similar, en el que se contraponen el aburrimiento y el amor, descrito como «un caballo desbocado/ pero dulce». La metáfora, clásica, transcribe la pasión animal, la pujanza incontrolada del sentimiento amoroso, y conjuga su belleza y su violencia, como antes ha hecho Basilio con la embriaguez o el vendaval. «Amor de dulces bríos», dirá luego en «Como la nube púrpura...».

Un nuevo huracán aparece, relacionado con el amor, en «Esa opacidad de noviembre...», I, donde el enfrentamiento entre este y su negación, el odio —y también la pasividad, que lo priva de



su energía, de su éxtasis—, se hace tan íntimo que concluye en una suerte de fusión, en un estado que abraza, simultáneamente, la ebriedad y el desasimiento, el frenesí y la quietud:

esa zarabanda del huracán  
que (...)  
renuncia a saber si es odio  
lo que materializa el amor embriagado por la pasividad.  
En esta hora justa de las libaciones de la paciencia,  
del deber y del desamor cumplidos...

Observamos, en efecto, tras una imagen intensamente cinética, reforzada por la aliteración de /a/ en el primer verso transcrito —cuyo dinamismo se prolonga en la estrofa mediante la asonancia del primero y el cuarto, y otra aliteración, de /θ/: «zarabanda», «renuncia», «materializa», «libaciones», «paciencia»—, una sucesión de inmovilidades —renuncia, materialización, pasividad— en las que, no obstante, se incardina una arista de pasión, un erizamiento de los sentidos: «amor embriagado», opuesto, a su vez —o acaso superpuesto—, al odio. El poeta no sabe si el amor y el odio comparten una misma sustancia o provienen de una misma raíz; nosotros tampoco, y no solo porque él no despeje la duda, sino porque el zarandeo semántico y sonoro, la intensificación del significante, simultánea a la antítesis del significado, nos veda toda certeza y nos sume en una oscilación emocional que remeda el propio naufragio interior de Basilio. La paradoja del «amor embriagado por la pasividad» se reproduce en el verso siguiente, con esas «libaciones de la paciencia» que conjugan, una vez más, la excitación y la abulia, los momentos fracturados del alcohol y la continuidad indistinta de las horas, aunque el verso siguiente sugiera que es esta monotonía desoladora la que ha vencido, tanto por su continente, con el adormecedor parómeon, como por su contenido: «del deber y del desamor cumplidos». El amor acumula nuevas imágenes de derrota, o acaso de ironía despectiva, en la tercera parte de este poema. Tras una referencia inicial a «los muebles olvidados en los desvanes», que crujen de gemidos, pasiones y hermosas palabras, probable metonimia de las pasiones verdaderas, vividas antaño y ahora recordadas, Basilio mira al exterior de la casa del ser, y nos entrega la siguiente descripción:

Fuera, contra una estela de libertad avasallada,  
chirría de pesadumbre ese huésped no deseado  
y viejas ceremonias de suburbio vejadas en lo hondo  
golpean las espaldas de tahúres relacionados con el amor.  
Son cautamente frívolos,

acaso bien modelados en la putrefacción de la madera,  
como girasoles abocados a la miseria...

Los términos negativos se acumulan, como en tantos otros pasajes de la poesía de Basilio: la «libertad avasallada»; la pesadumbre y sus chirridos; las presencias indeseadas, que después, mediante la derivación, se conceptualizan: «el marasmo de la hospitalidad»; la antigüedad de las ceremonias, repujada por la homofonía de «viejas» y «vejadas» y su aliterativa /χ/ (a lo largo de todo el poema se desarrolla una poliptoton nominal, que prolonga este sonido arrastrado: «vieja barbarie», en la parte I; «viejas verdades vestidas de arena», que es también un parómeon, en la II; y «viejos matices de rectángulos», en la III, poco antes del verso citado); la marginalidad de los arrabales y la oscuridad de las profundidades, representación de lo excéntrico y abismal; la violencia presente en todo ello, acrecentada por el ultraje y los golpes; y el engaño de los tahúres —que es también el engaño del amor—, la putrefacción de la madera, asimismo contrapesada por un modelado feliz, y la miseria, que afecta a una planta activa y solar. Esta misma connotación paradójica, de organismo móvil pero condenado a la pasividad, está presente en «La primavera se encapota en desvaídos grises...», donde los girasoles, detenidos, nos niegan el chirrido de su girar, y cuya quietud califica, mediante la derivación, algunos versos después, la «historia a la deriva».

Pero el amor es omnipresente en la poesía de Basilio. Resulta ácido y destructor, supone un anhelo interminablemente insatisfecho, palidece, vacila y hasta muere, pero nunca desaparece: subsiste siempre su rescoldo, su aura, que es el asidero del ser. Y nadie sabe si tiene límites, como escribe Basilio en «En el viejo soliloquio de la desventura...». En «Blessing», aunque la niebla haya levantado un mausoleo al amor, el yo lírico se declara «avezado al cansancio de quererte». Y en el poema siguiente, «Los poderosos centellean en su oro pálido...», como ya hemos visto, lo que salva a «las clases pudientes» no es el dinero, que persiguen con ahínco, sino el amor, un amor por el que mueren «los degenerados morales» en el poema homónimo, aunque les sea esquivo, como señala en «Te he buscado en el abismo de cualquier fracaso...»: «tan esquivo al amor como las damas acicaladas». No obstante, la condición polémica de este sentimiento, siempre amenazado por la decadencia o herido por la disolución, se sigue plasmando en otras composiciones, como «Esa luz profanada», donde, «apenas olvidado pero imperceptible», sigue a un «deseo acariciado largamente» (aunque el poeta los recuerda, al final del poema, como «deseos atrapados», en poliptoton nominal) o se presenta como «una brasa sin órbita», aunando lo terrestre y lo aéreo, el fuego y el aire, lo minúsculo y lo celestial. Este amor, incendiado, y ahora ascua todavía, «se enfría sin razón aparente» en «El triunfador muestra su vida desmoronada...», aunque revive después, ineludiblemente

vinculado a un pasado que se hace presente con cada aletazo del tiempo: «la primavera llega sin razón aparente/ y el amor se ensambla al pasado», escribe Basilio.

El amor está siempre luchando, asediado e indisolublemente unido al dolor. Dice Basilio en «Sin concebir el orden, sin perspectivas propias...»: «Es verdad que el amor/ se satura con un soplo de niebla/ bajo el aguamarina de las lágrimas». Es tan frágil que lo leve y gaseoso lo ahoga o emborrona: al polisigma que materializa ese significado de saturación —«se satura con un soplo...»— sigue una metáfora de complemento preposicional, que hace del sufrimiento —del llanto— algo transparente, perdurable y hermoso.

Su naturaleza indesmayable, su arrebato continuo, aunque no podamos o no sepamos abrazarnos a él con la resolución necesaria para salvarnos, se revela, de nuevo, en «Caminando entre piedras desposeídas...», que empieza así:

Caminando entre piedras desposeídas,  
galeras informes del pasado,  
sobre un entusiasmo de fugas moteadas  
y montones de tiempo inexorable  
hacia un aceptado azul para invocarte,  
nadie llega a su hora;  
por eso exigimos muy poco al amor.

No hay una ilación racional que conduzca explicablemente a la conclusión del pasaje: «por eso exigimos muy poco al amor», pero sí observamos una serie de motivos que denotan algunas de las preocupaciones, ya familiares, de Basilio. Lo primero que se deduce de este verso en apariencia causal es que el amor es algo que forma parte de nosotros, una herramienta de la que podemos servirnos para modificar nuestro estado o mejorar nuestra condición. El tópico del *homo viator* asoma desde el título, recorriendo una senda de desposesión y un laberinto de recuerdos, débiles pero todavía activos, como sugiere la paradoja «galeras informes». La contradicción que anima esta imagen —que une, por otra parte, lo marino y lo terrestre: barcos y piedras— se prolonga en el verso siguiente, donde el entusiasmo es «de fugas»: el poeta está exultante por escapar. Junto a ello, la habitual unión de materia e inmateria, la cosificación de lo abstracto: esas huidas son «moteadas» y el tiempo se dispone en «montones», una doble caracterización en la que es muy probable que un término haya conducido al otro, a partir de una sonoridad común: «moteadas», «montones». El cromatismo sugerido por el mar al que remiten las galeras, y reforzado por las «fugas moteadas», se

confirma en ese «aceptado azul para invocarte» que leemos después. Y el tiempo lo invade todo: el pasado, objeto del recuerdo; el presente, en el que se acumula, en el que desagua, aunque herido por la impuntualidad, esto es, por la ausencia de quien esperamos; y el futuro, implícito en la falta de exigencia que se deriva de esa ausencia. Pero la constante memoria de la amada y, por lo tanto, el permanente sortilegio del amor se demuestra, una vez más, en «Sobre la insidia cómodamente extrema...», donde «revuelan esqueletos/ acurrucados entre cartas de amor». En «Viejo parque», el amor es una estatua yacente, pero sus connotaciones mortuorias se ven desmentidas por su caracterización como un girasol brevísimo, esto es, un ser vivo y luminoso, y por el regreso, articulado en la estrofa siguiente, de querencias, gritos y reencarnaciones. En la línea polémica y plural de considerar al amor que ha mantenido Basilio desde el principio de su obra, se sitúan algunas de sus últimas menciones: «nadie soporta un exceso de amor», dice en «Mira cómo se entristece...»; y de nada sirve a los solitarios buscarlo en «el esqueleto del viento», en «Los remedos empalidecidos». Los esqueletos, por cierto, aparecen asociados en unas cuantas ocasiones al este sentimiento, como si representaran su muerte y, al mismo tiempo, su perduración, su resistencia ósea a la desaparición: como ya hemos visto, en «Esa opacidad de noviembre...», I, el huracán «lima el esqueleto de la barbarie/ y renuncia a saber si es odio/ lo que materializa el amor...»; y en «Sobre la insidia cómodamente extrema...», los esqueletos se acurrucan entre cartas de amor. Finalmente, en «Atrapado en el mundo de las habladurías...», esta condición agónica se refleja en la contraposición entre amor y desamor: primero, «un profundo oleaje de desamor/ va aflorando en mí»; luego, se recuerdan «promesas incumplidas llegadas de pronto/ entre las vislumbres de un viejo amor». El amor como deseo insatisfecho, como desengaño o herida que sangra, aunque no se le mencione por su nombre, recorre la poesía de Basilio: en «All the world will smile again», «hay un pozo de sangre en la memoria», que se alimenta de «besar los labios de esa mujer/ y ver que son de humo»; y en «Té-conferencia», la vida no es pasión, sino castidad: un reconocimiento taxativo del alejamiento de los ideales, una negación radical de la utopía. Aunque en otros poemas, como el recientemente transcrito «Atrapado en el mundo de las habladurías...», sí recibe un nombre: desamor. En «Todo lo que se expresa...», este desamor nos presta coartadas para la falsedad en la que vivimos, para la incomunicación y la muerte; en «Hay días de felicidad a la medida...», el desamor se identifica con la ingratitud; por fin, en «Han pasado eminencias con regalos prácticos...», «nadie desgasta su desamor/ en retorcido beso,/ ni tiende puentes desesperados a la humildad». Vuelven aquí a contraponerse el amor, ahora simbolizado por el metonímico beso —contrapesado, a su vez, por el dolor de su retorcimiento—, y su falta; y lo hacen mediante una doble negación, «desgasta el desamor», el prefijo de cuyos dos términos condiciona la opciones léxicas posteriores: los «puentes desesperados» y el «destejer» del primer verso de la estrofa siguiente. Todo el conjunto

está, como puede verse, impregnado de violencia, de la que solo la humildad, esto es, el sosiego, el apaciguamiento, la aceptación, puede rescatarnos.

## 5. CONCLUSIONES

1ª) Basilio Fernández, nacido en 1909 en Valverdín, una aldea de las montañas de León, era un completo desconocido cuando su libro *Poemas (1927-1987)* obtuvo el Premio Nacional de Poesía en 1992, cinco años después de su muerte, el primero que se otorgaba a título póstumo. El reconocimiento de una obra inédita, compuesta en secreto a lo largo de medio siglo, reveló, de pronto, a un poeta que se había iniciado en el creacionismo, gracias al magisterio de Gerardo Diego —de quien había sido alumno, discípulo y amigo en el Instituto Jovellanos de Gijón a finales de la década de 1920—, y que, sin renunciar nunca a los principios y propósitos de la vanguardia, había evolucionado hacia un existencialismo virulento y deshilachado, partícipe coyuntural de la poesía desarraigada de la posguerra española, pero mucho más prolongado y singular que esta.

2ª) Basilio Fernández escribió 127 poemas en su vida, de los cuales solo cinco fueron publicados en revistas y periódicos de su juventud: los tres que integraban el conjunto titulado «Nuca sola» vieron la luz en el nº 5 de la revista *Carmen*, de abril de 1928, y «Globo» apareció en el nº VI de la revista *Meseta*, de abril de 1929, todos ellos gracias a la iniciativa o la mediación de Gerardo Diego. El quinto poema publicado es «Hombre erguido», que apareció el 4 de marzo de 1933 en el suplemento literario del periódico *Il Mare*, publicado en Rapallo, y cuya sección de literatura extranjera coordinaban Ezra Pound y Basil Bunting, al segundo de los cuales Basilio había conocido durante una estancia veraniega en Italia en 1929. La pieza de Basilio integraba un pequeño dossier sobre poesía española en el que también figuraban composiciones de Luis Cernuda y Juan Larrea, otra de las figuras tutelares del Basilio principiante, y cuya influencia en su poesía es aún mayor que la del propio Gerardo, según algunas opiniones.

3ª) El resto de la producción de Basilio Fernández permaneció inédita hasta después de su muerte. Como ha escrito Gerardo Diego en su prólogo a la edición facsimilar de *Carmen*, Basilio se obstinó en no publicar libro. No obstante, planeó hacerlo, como revela la ordenación y el tratamiento textual de una serie significativa de poemas tempranos, con un volumen titulado *Solitude, optional april*, que debería haber visto la luz antes de la Guerra Civil. Consta también su voluntad de componer, en los años 40, una antología del soneto amoroso. Ambos proyectos, sin embargo, fracasaron o decayeron, y Basilio nunca volvió a intentar articular ningún otro poemario: su actividad lírica pasó a desarrollarse en secreto, sin plan preconcebido y con grandes saltos temporales, y su desvinculación del mundo literario fue absoluta, excepto por su relación epistolar y sus ocasionales encuentros con Gerardo Diego, su maestro de juventud, y Gonzalo Torrente Ballester, con el que había trabado

amistad en la facultad de Derecho de la Universidad de Oviedo. Emiliano Fernández, sobrino y albacea literario del poeta, ha agrupado bajo diferentes títulos la obra que dejara Basilio en diversos cuadernos: *Primeros poemas* (1927-1929), *Cinco poemas para convalecientes* (1929), *Solitude, optional april* (1929-1937), *Canciones a María Luisa* (1940), *Ese celado impulso y otros poemas* (1939-1964), *Hay un mayo cualquiera* (1977), *Raudos silencios donde el silencio persevera* (1982-1983) y *Últimos poemas* (1987), a los que hay que añadir cuatro poemas no incluidos en ninguno de estos conjuntos, y que obran en el archivo personal de Gerardo Diego. A *Poemas (1927-1987)*, del que hubo dos ediciones, en 1991 y 1992, a cargo de Emiliano Fernández, han seguido dos antologías, de las que ha sido responsable el mismo estudioso: *Antología poética*, en 2007, y *Antología. 1927-1987*, en 2009.

4ª) Basilio Fernández se había criado estéticamente en el creacionismo, inventado e importado a España por el chileno Vicente Huidobro, y continuado en nuestro país por Gerardo Diego y Juan Larrea, que militaban ya en el ultraísmo. Gerardo dedicó a Basilio su *Fábula de Equis y Zeda*, una de las principales obras del creacionismo y una de las cumbres de la vanguardia europea. Junto a Luis Álvarez Piñer, compañero y amigo suyo del Instituto Jovellanos y discípulo asimismo de Gerardo, Basilio desarrolla una primera etapa de su producción lírica, que se prolonga hasta los últimos poemas de *Solitude, optional april*, siguiendo las técnicas lúdicas y metafóricas del ismo cubista, según el cual el poema ha de independizarse de la realidad y constituir, gracias a la alquimia ontológica de la imagen, una realidad por sí mismo: «hacer un poema como la naturaleza hace un árbol», predicó Huidobro. En este sentido, los poemas escritos hasta mediados de la década de 1930 abundan en metáforas y toda suerte de tropos, de sesgo irracional, así como en algunas otras figuras y rasgos léxicos que los vinculan con el ismo hispano y su carácter lúdico-subversivo. Singularmente, Basilio introduce en sus composiciones numerosas alusiones al deporte, los nuevos medios de locomoción, el cine y la música, como solicitaban las vanguardias, deseosas de renovar el anquilosado discurso lírico heredado del simbolismo y el modernismo, y también muchos términos en otros idiomas — Basilio hablaba correctamente inglés— o relacionados con el mundo jurídico-mercantil, con el que el poeta mantenía una relación especialmente intensa, dado que su familia regentaba en Gijón un negocio de alimentación y suministros, que él heredaría a la muerte de sus padres, y que constituiría su modo de vida hasta su propio fallecimiento, en 1987. Además, Basilio Fernández era licenciado en Derecho. En este lenguaje propio del intercambio comercial, la usura aparece como una metáfora frecuente, en la línea inaugurada por Ezra Pound, pero que en Basilio rebasa la mera denuncia económica y se transforma en una crítica ontológica, como símbolo de lo falso y fatal.

5ª) Este es el punto de inflexión que determina la deriva existencial de Basilio. Su pertenencia a una familia pequeñoburguesa y tradicional, y su propio talante conservador, ratificado por una educación de mayor empaque que la habitual para la época, le empujan a la seguridad de una vida mercantil y pacífica. Al estallar la Guerra Civil, Basilio es movilizado por los republicanos, pero acaba la guerra en el ejército franquista, donde alcanza el grado de alférez. Tras esta ruptura brutal con el mundo de su juventud —que le acarrea, entre otras cosas, la separación definitiva de su amigo Luis Álvarez Piñer, militante de izquierdas y sañudamente represaliado—, Basilio opta por el sosiego del negocio familiar en una pequeña ciudad de provincias de la que ya nunca se movería, pese a sus viajes al extranjero y sus frecuentes visitas a Barcelona. El refugio en esta vida de comerciante periférico y sin sobresaltos emocionales supuso la tranquilidad material y el acomodo social, pero también la renuncia a las ilusiones primeras, a la exaltación bohemia y a las expectativas del amor. Este abandono de cuanto había alimentado sus esperanzas y su espíritu en los años previos a la Guerra Civil dejó una huella indeleble en su poesía, que canta, hasta el final de sus días, un sentimiento de pérdida y amputación, una elegía por lo que podría haber sido y no ha sido, por lo vislumbrado y nunca existido. Gonzalo Torrente Ballester ha reflejado esta misma percepción en dos de sus novelas, *Los años indecisos* y *Filomeno, a mi pesar. Memorias de un señorito descolocado*, donde incorpora personajes con los rasgos de Basilio. En la segunda, publicada en 1988, el narrador describe a alguien que, tras un pasado de fe en la poesía, responde con desprecio a su pregunta sobre esta, y llega a la conclusión de que ese personaje «había hallado la felicidad correcta y permitida a costa de su libertad, y quién sabe si a la renuncia de su destino». Esta es la clave que explica, en mi opinión, el permanente desasosiego de la poesía de Basilio: el sufrimiento que le procura la renuncia a su destino de poeta; un sufrimiento que se aviene con las corrientes existenciales —entendidas como expresión sistemática de la angustia del ser humano, rodeado de dolor, y condenado a una vida sin sentido y a una muerte inevitable— que atravesaban Europa desde la Segunda Guerra Mundial, y que determina muchas de sus obsesiones y recursos estilísticos, aunque estas inclinaciones y sus correspondientes figuras del lenguaje ya puedan observarse, latentes, en sus primeros impulsos poéticos, creacionistas. En definitiva, Basilio conserva la pasión por la poesía, pero sumergida en el fluir de unos días siempre iguales a sí mismos, en un pequeño rincón de un país sórdido. Y esa poesía vehicula el sufrimiento por haber renegado de la condición de escritor y de los ideales de juventud: la literatura, la libertad y el amor.

6ª) Para examinar la poesía de Basilio, hemos optado por el método estilístico, porque creemos que la forma es prolongación de la personalidad del autor, o expresión de sus pulsiones anímicas —en palabras de Manuel Álvarez Ortega, otro poeta existencial con el que Basilio presenta reseñables



coincidencias, la poesía es la sintaxis del alma de quien la compone—, y porque permite un análisis pormenorizado de sus recursos expresivos y sus mecanismos estéticos, singularmente abundantes y densos. Los cimientos filosóficos del método estilístico se remontan al idealismo post-hegeliano de Wilhelm Dilthey y a la fenomenología de Edmund Husserl. Tras una dilatada evolución, que abarca prácticamente todo el siglo XX, la crítica estilística cuaja en la Escuela Española, encabezada por Dámaso Alonso y su discípulo Carlos Bousoño, entre otros, para quienes el objeto de análisis de la crítica es el punto de unión del significante y el significado, ese «vértice» en el que radica el misterio de la forma poética, y en el que el significante —la forma— es el reflejo de los sentimientos y del pensamiento del escritor —el significado.

7ª) La dimensión existencial de la poesía de Basilio Fernández se proyecta en múltiples temas y mecanismos expresivos. Entre los primeros, destaca el tratamiento del tiempo, esencialmente fugaz, según el tópico estoico y barroco del *tempus irreparabile fugit*, cíclico pero vacío. Ese tiempo que transcurre sin pausa y sin contenido se materializa en frecuentes alusiones al pasado, el presente y el futuro, y en múltiples concreciones cronológicas, que van desde los siglos hasta las horas, con una especial atención a las estaciones y a su recurrente sucesión, en lo que es, probablemente, una evocación inconsciente de la niñez rural de Basilio, que permaneció en Valverdín, la aldea en la que había nacido, hasta los diez años. Las edades de la vida —singularmente, la infancia y juventud, la vejez y la muerte— son temas a los que el poeta vuelve también con ahínco: las dos primeras son expresión de su anhelo de pureza y libertad, y las dos últimas, reflejo de su irremisible camino hacia la nada. Algunos tópicos que dan cuenta del paso del tiempo y de la muerte se reiteran con especial insistencia: el *ubi sunt*, que pregunta por las glorias desaparecidas; las aguas estancadas, que constituyen una metáfora universal de la muerte, como ha determinado Gaston Bachelard; el río, que desde Heráclito representa el flujo de la vida, encaminado al morir, y que encuentra una de sus mejores formulaciones en las *Coplas a la muerte de su padre*, de Jorge Manrique, bien conocidas por Basilio; la torre inclinada, que nos habla del desplome de los anhelos y los éxitos humanos; y las hojas secas, que significan, de nuevo, el ciclo indiferente y eterno de la vida, y también el marchitarse de todo.

8ª) Muchos de estos tópicos, presentes ya en la literatura de la antigüedad grecolatina, pero cultivados intensamente en el Barroco, están inspirados por la lectura de los autores españoles de los siglos de Oro que hizo Basilio, gracias, sobre todo, a las enseñanzas de Gerardo Diego, que conjugaba la devoción por los clásicos castellanos con la que sentía por las vanguardias contemporáneas. La poesía de Basilio abunda —aunque siempre teñidas de un deje irónico— en

alusiones mitológicas, en nombres o seudónimos aparecidos en las obras de Góngora, Garcilaso y Lope de Vega, y en citas de Juan de Jáuregui o Pedro Medina Medinilla, entre otros, así como en imágenes, expresiones o versos que evocan o remedan directamente los de los clásicos, como el célebre soneto V de Garcilaso de la Vega, que le inspira «Por hábito del alma te he querido...». Y hasta tres poemas suyos rinden homenaje a otros autores fundamentales, como fray Luis de León, o meritorios, como el romántico Enrique Gil y Carrasco. El conocimiento de la mejor tradición literaria española se complementa con un dominio notable de los metros y estrofas clásicos, como revela su cultivo del soneto, la décima y el romance, que en algún caso es endecha. Junto con ello, Basilio acredita un permanente interés por la poesía contemporánea, como revelan sus citas de Eliot, Jorge Guillén, Juan Ramón Jiménez o Paul Valéry. Sabemos que Basilio apreció a muchos otros poetas españoles, como Luis Cernuda, Dámaso Alonso, Luis Rosales o Dionisio Ridruejo, y que leyó profusamente a los surrealistas y dadaístas, a Octavio Paz, Lezama Lima y Fernando Pessoa, y a algunos de los principales poetas en lengua inglesa de los siglos XIX y XX, como Shelley, Keats, Pound, D. H. Lawrence o Wallace Stevens. Era, además, un excelente conocedor de la poesía en catalán, con J. V. Foix y Salvador Espriu a la cabeza.

9ª) Entre los motivos existenciales de la obra basiliana tienen una relevancia singular, junto con los relativos al paso del tiempo, los que hacen referencia a la elevación y la caída, una dicotomía que simboliza la constante lucha entre el deseo de escapar de la grisura cotidiana y la opresión del tiempo —un deseo cifrado en el vuelo por los espacios infinitos—, y el derrumbamiento en el barro temporal y sus servidumbres mundanas, fruto de una condición abyecta y perecedera. En Basilio, un poeta esencialmente aéreo, predomina la elevado, que se plasma en el cielo y en cuanto lo habita —las nubes, los astros, el aire, los pájaros, la luz y la oscuridad—, pero también en los edificios y construcciones erigidas por el hombre, y en las elevaciones naturales, como las montañas. La caída, por su parte, abarca asimismo un variado ramillete de símbolos y *topoi*, entre los que destacan los referidos a Orfeo y Eurídice, paradigma del descenso a los infiernos y la invencibilidad de la muerte. En este sentido, la poesía de Basilio puede considerarse órfica, porque, por una parte, cree en el rapto visionario y en la naturaleza vivificadora de la palabra —esto es, en la concepción demiúrgica del acto de nombrar—, con cuya música arranca acordes de placer al absurdo de la existencia, y, por otra, porque canaliza una auténtica catábasis o inmersión en la intimidad, que descubre su insatisfacción, su dolor, su experiencia de la pérdida y su muerte en vida. El poeta leonés cumple los tres mitemas órficos establecidos por la crítica: la concepción del poeta-chamán y profeta visionario, el *descensus ad inferos* y el desmembramiento del héroe. Las dos primeras se reflejan con especial nitidez en su poesía, que es, como se ha señalado ya, una sostenida elegía, cuya palabra pugna por

resucitar lo perdido, o lo nunca alcanzado —los universos míticos constituidos por la inocencia la libertad y el amor—, y también un abismamiento en los infiernos interiores, nutridos de soledad, resignación y abandono.

**10ª)** El existencialismo de Basilio se corporeiza en muchas otras analogías o entidades simbólicas, todas de carácter infausto: el error, el hastío, la consunción, el olvido, la soledad y la huida. En el tercero, la consunción, se subsume una de las metáforas más características del poeta: la oxidación, ejemplo de la derrota de la materia y prefiguración, por ende, de la derrota del ser. Basilio también acude a la simbología de la violencia, con menciones frecuentes de los disparos y las armas, para referir el dolor de su combate íntimo, enmarcado, en varias composiciones, en una Europa desgarrada por sucesivos conflictos bélicos. Igualmente, lo falso —que incorpora lo ilusorio, lo irreal y lo vano— tiene un importante papel en su cosmovisión, por cuanto transcribe la inadecuación entre una existencia visible, social, y otra invisible, interior, instalada en el permanente fracaso de lo deseado y no habido, y el dolor que esa fractura produce. Por último, Basilio practica un constante juego entre la unión y la separación de las cosas: la primera, equivalente a la elevación, representa la voluntad, tanto cósmica como subjetiva, de hallar sostén y consuelo, en tanto que la segunda, paralela a la caída, denota la escisión entre el ser y el mundo, el alejamiento de la felicidad y el amor, la imposibilidad de fundirse con el universo.

**11ª)** Otra característica particular de la poesía de Basilio Fernández es su proyección social, esto es, el hecho de que su amargura existencial no se vuelca solo en el yo, sino también en la colectividad. La preocupación por la historia recorre toda su producción, y, en las piezas escritas en la década de 1930, se coagula en numerosas referencias a la agitación política de la época y en raras pero lúcidas premoniciones bélicas. En esos años, según algunos testimonios, Basilio sentía cierta atracción por el fascismo italiano, favorecida por su estancia en el país transalpino, e incluso escribió algún poema que puede interpretarse como una exaltación de su espíritu heroico, aunque esa composición se ha mantenido pudorosamente inédita. Sin embargo, con el tiempo, los exaltados afanes de Basilio se fueron atemperando, en consonancia con su propia desilusión vital. En sus últimos libros, predominan las críticas a los poderosos y a los falsarios, y al pensamiento manipulador creado por estos, que sepulta las emociones verdaderas y desvirtúa el espíritu humano.

**12ª)** El desgarro de la poesía basiliana solo encuentra dos asideros: la fe en Dios, que se plasma en ciertas recurrencias salvíficas y, en particular, en algunos poemas religiosos; y la fe en el amor, que la atraviesa, torturadamente, de principio a fin. La primera supone abundantes comparecencias de los

ángeles —que son también representación de los hombres—, de Dios y los dioses, y del paraíso como espacio de paz y redención, y la redacción de dos piezas, «Levantaos» y «Como deseos» —en los años de posguerra en los que atravesaba España una significativa corriente de lírica sacra—, que propugnan el olvido de las preocupaciones terrenales y la entrega total al Ser Supremo. La creencia en el amor, por su parte, supone una reivindicación de la pureza, el goce y la plenitud, que choca, sin embargo, con la lejanía y el desamor, siempre amenazantes, siempre presentes. Basilio compuso un poemario específicamente amoroso, *Canciones a María Luisa*, en 1940, lleno de aires clasicizantes, en la línea garcilasista de la época, pero con significativas revelaciones de su concepción del amor, que deriva en un erotismo pánico que impregna a la naturaleza y sus criaturas. Así, sus poemas aparecen colmados de cuerpos, o de partes de cuerpos, de árboles y flores —entre las que destaca la rosa, otro referente clásico—, y de animales y cursos de agua, en los que las islas —y su correspondiente terrestre, el oasis— constituyen refugios para el desasosiego, lugares de descanso y salvación.

**13ª)** Todos los instrumentos expresivos de Basilio se enderezan a reflejar su lucha interior, su incesante conflicto entre lo que es y lo que le gustaría haber sido, entre lo que se posee y lo que nunca se ha poseído, entre el amor vislumbrado y la muerte omnipresente. Lo paradójico —que incluye, en el arsenal retórico, paradojas *stricto sensu*, antítesis y oxímoros, en una inacabable caudal de contraposiciones— transmite la tensión y el sufrimiento derivados del combate existencial, y, a la vez, los supera, por cuanto constituye una figura unitiva, que reconcilia realidades opuestas. En esta misma estética del oxímoron, la adjetivación de Basilio suele desmentir o rebajar lo significado por el sustantivo, como si todo cuanto afirmase estuviese permeado por la conciencia de la derrota, la intrascendencia o la mentira. Y lo mismo sucede con el aparato simbólico, siempre dispuesto de forma que pueda interpretarse contradictoriamente. La metáfora —y, en un sentido amplio, todas las formas de la imagen, tan importante en un autor de filiación creacionista como Basilio— constituye un recurso capital, con el que hace perceptibles, aunque no necesariamente comprensibles, emociones difusas y realidades abstractas, al igual que con la personificación, básica también para construir un discurso animado, tangible, en el que los sentimientos se vuelvan materia, y que aumente, con su presencia agónica, el impacto estético en el lector. La aliteración y la sinestesia completan un cuadro retórico salpicado de poliptotos, anáforas y toda suerte de paralelismos y emparejamientos. La primera es, probablemente, el recurso más utilizado por Basilio: la música que introduce en el verso transcribe el estado emocional del autor, casi siempre oscuro o doliente. La segunda ejemplifica aquel cabal desarreglo de los sentidos que reclamaba Rimbaud para alcanzar la videncia, e idéntica voluntad que la aliteración por impregnar el verso, mediante el trastrueque de las sensaciones, de un conflicto emocional.

## 6. ANEXO

### 6.1 La obra poética de Basilio Fernández

La fijación del corpus poético de Basilio Fernández ofrece no pocas dificultades. Aunque su obra literaria conocida se limita a 127 poemas, no especialmente extensos, y, por lo tanto, en principio, fáciles de reunir en un conjunto ordenado y accesible, su complejidad orgánica es notable y sus ambigüedades textuales, muchas. El único compendio realizado hasta ahora de su obra es *Poemas (1927-1987)*, a cargo de Emiliano Fernández, que se remonta a 1991 (con una segunda edición, idéntica, en junio de 1992), pero, aunque se trata de un trabajo valioso y, hasta que se nos ofrezcan entregas más depuradas, imprescindible para el conocimiento de la poesía de Basilio, presenta muchas erratas y excluye, sin razón conocida, algunos de los poemas que había enviado a Gerardo Diego, y que han permanecido, inéditos, en el archivo de este. También incluye piezas incompletas o en borradores de interpretación dudosa, según confiesa el responsable de la edición. Además, la división de la poesía de Basilio en libros, su datación y su título son obra, en muchos casos, de Emiliano Fernández, no del propio autor, que nunca tuvo interés en mantener un archivo personal —como demuestra el hecho de que no conservara copia de sus poemas de juventud, excepto de los que integran *Cinco poemas para convalecientes*, ni de su correspondencia—, que no fechaba ni titulaba muchas de sus composiciones, y que las acumulaba, con manifiesto desorden, sin especificar su pertenencia a un conjunto u otro, e incluso sin terminarlas. En su obra figuran, pues, sobre todo en su periodo final, poemas probablemente incompletos o pendientes de revisión, junto con muchos otros minuciosamente corregidos, aunque sin que tengamos la certeza de que sean las versiones definitivas, todos los cuales, no obstante, hemos de tener en cuenta para disponer de una visión global de su literatura. Por otra parte, y en una reveladora paradoja, ese carácter inacabado se integra con naturalidad en la evolución estética y personal de Basilio, y plasma con sorprendente exactitud su abandono último, el ápice deshilachado de su amargura que alcanzó en su devenir vital. En conjunto, Emiliano Fernández señala:

Los poemas de Basilio Fernández que conservamos aparecen recogidos en seis cuadernos manuscritos y en una serie de hojas sueltas; a ello hay que añadir los que llegó a publicar en vida. En total disponemos de unas ciento cuarenta composiciones que podemos considerar completas, aunque el nivel de elaboración sea muy diverso<sup>942</sup>.

---

<sup>942</sup> Emiliano Fernández, «Introducción», en Basilio Fernández, *Poemas (1927-1987)*, *op. cit.*, p. 16. Desconocemos por qué computa 140 piezas de Basilio, cuando, como veremos a continuación, los poemas completos de su autoría solo suman

Como vemos, Emiliano Fernández no hace ninguna alusión a los poemas inéditos de Basilio en poder de Gerardo Diego, aunque luego los menciona entre su producción creacionista: «Lo que conocemos de la primera época de su poesía es solo una parte muy limitada de lo que escribió. Significativamente, se trata de los poemas que publicó y de los que envió a Gerardo Diego»<sup>943</sup>. Pero *Poemas (1927-1987)* no incluye todos los que hizo llegar a su maestro, sino solo algunos, sin que se explique el motivo de esta amputación.

En la *Antología poética* de Basilio Fernández que Emiliano Fernández publicó en 2007, siguen sin aparecer los poemas inéditos de aquel en poder de Gerardo Diego, salvo uno, «La nieve», de 1928, que constituye, en rigor, la única aportación textual del volumen, junto con la corrección de algunas erratas; es más, «La nieve» se convierte en el único ejemplo de la poesía canónicamente creacionista de Basilio, que no se incorpora a esta selección, en palabras de Emiliano Fernández, por ser demasiado juvenil —«dígera, juguetona y tierna», específica<sup>944</sup>— y presentar un interés meramente histórico. Así, *Antología poética* empieza con *Cinco poemas para convalecientes*, los primeros que el propio Basilio conservaba, tributarios todavía de la imagen creacionista, pero ya en tránsito hacia una poesía más cuajada y emotiva, según el antólogo. El volumen prescinde también de sus poemas finales.

La situación se repite, con muy pocas variaciones, en *Antología. 1927-1987*, la nueva selección de la poesía basiliana que Emiliano Fernández publicó en 2009. No se incorpora ningún poema inédito, aunque sí tres piezas creacionistas de juventud —«Soneto a Fray Luis», «Tránsito» y «La víctima entre azucenas»<sup>945</sup>—, y solo se incluye uno de sus poemas finales, «Atrapado en el mundo de las habladurías...». La selección realizada es prácticamente idéntica a la aparecida en *Antología poética*, aunque sí se advierte un cambio relevante: desaparece toda referencia a *Las ocasiones convocadas*, y las cuatro piezas —«Esa opacidad de noviembre...», «Dulce presa...», «Esa luz profanada» y «Bruscamente es notoria la tristeza de las calles mudas...»— que se identificaban como pertenecientes a este conjunto de poemas en *Antología poética* constan ahora incluidas en *Raudos contornos donde el silencio persevera*. En su «Introducción», Emiliano Fernández afirma que con esta agrupación corrige el error cometido en la edición de 1991 —y posteriores de 1992 y 2007—, al considerar que formaban parte de dos poemarios diferentes. Una explicación más detallada de esta

---

127, aunque es posible que la diferencia se explique por que haya contado más de una versión, o incluso borradores, de algunos poemas. Cuando se da esta duplicación, señala Emiliano Fernández, solo se selecciona una.

<sup>943</sup> *Ibid.*

<sup>944</sup> Emiliano Fernández, «Presentación», en Basilio Fernández, *Antología poética, op. cit.*, p. 18.

<sup>945</sup> Se trata de «La víctima entre azucenas» [1], el primero de los dos escritos por Basilio con este título.

equivocación consta en su artículo «Escribir escuchando música de jazz», publicado a finales de 2009, donde, en síntesis, razona que los dos cuadernos en que estaban incluidos los poemas de Basilio escritos en 1982 y 1983 —a los que él llama «cuaderno azul» y «cuaderno rojo», respectivamente— no correspondían, en realidad, a dos poemarios distintos, sino a uno solo, titulado *Raudos contornos donde el silencio persevera*: «el cuaderno rojo es un cuaderno de trabajo, donde Basilio va escribiendo textos, notas y dibujos. Posteriormente, cuando ya lo ha terminado, comienza a extraer textos, que pasa a limpio al cuaderno azul»<sup>946</sup>.

Sabemos, por el testimonio de José Solís, que Basilio empezó a escribir en el Bachillerato. Esta afirmación, aunque inconcreta, sitúa el inicio de la actividad poética de Basilio hacia 1923 o 1924, cuando contaba con 14 o 15 años. De esos poemas escolares y primerizos, pertenecientes a la prehistoria de la poesía basiliana, no se ha conservado nada, como parece lógico en alguien tan exigente estéticamente como Basilio. Podemos, pues, señalar los años 1927 y 1928, ya bajo el amistoso magisterio de Gerardo Diego, como los de redacción de los primeros poemas que consideró aptos para ser leídos, e incluso publicados, entre los que se cuentan los que aparecieron en *Carmen* y *Meseta*, y los que fue remitiendo a su maestro. Relacionaremos a continuación todos los poemas escritos por Basilio Fernández a lo largo de su vida, con la indicación de su título, cuando lo tengan, o de su primer verso entre corchetes y con puntos suspensivos, cuando carezcan de él. En primer lugar, indicaremos los que aparecen en la edición príncipe, *Poemas (1927-1928)* (1991)<sup>947</sup>,

---

<sup>946</sup> Emiliano Fernández, «Escribir escuchando música de jazz. La poesía última de Basilio Fernández», art. cit., p. 4. Luego, no obstante, se pregunta: «¿Es en realidad el mismo proyecto el del cuaderno rojo de trabajo y el del cuaderno azul de textos definitivos? Es posible que sí y es posible que no. El estilo poético es similar. Basilio busca una escritura “gris” y la obtiene a través de un verso irregular y suelto, que huye de una configuración formal categórica; una sintaxis basada en frases nominales que se alargan, y un léxico sobreabundante en términos irónicamente pedantes (...). La comodidad de la escritura informal del cuaderno rojo (...) se ve enfrentada en el cuaderno azul con la necesidad de un mayor rigor formal. En ese momento Basilio titubea entre dos posibilidades: un texto continuo con interrupciones, que parece el proyecto inicial y se dibuja con más claridad en los primeros textos, y una forma más acabada como poema, que parece abrirse paso en los últimos y que incluye la adición de títulos o citas iniciales» (*ibid.*). Vale la pena señalar que, en la página de Internet [www.gijoncultura.es](http://www.gijoncultura.es), constan reproducidos parcialmente ambos cuadernos —el rojo se identifica como «cuaderno de borradores»—, junto con sendas muestras, asimismo parciales, de los que contienen *Solitude*, *optional april* y *Hay un mayo cualquiera*, entre otros materiales gráficos. Emiliano Fernández también especifica que «en la contraportada [del cuaderno de trabajo, el rojo] encontramos escrita una conocida frase en francés: «*Tout passe, tout casse, tout lasse, tout s’efface*, es decir: “todo pasa, todo se rompe, todo cansa, todo se borra”» (*ibid.*, p. 3), y lo mismo señala en «Notas a los poemas», en Basilio Fernández, *Antología. 1927-1987*, *op. cit.*, p. 119.

<sup>947</sup> Aunque este orden es alterado en algunas ocasiones —cuando, según indica Emiliano Fernández, ciertos poemas aparecen en cuadernos que no lo siguen estrictamente—, y teniendo en cuenta que eliminamos la división de los poemas

según el orden en que los ha dispuesto Emiliano Fernández, indicando, entre corchetes, si constan en el archivo de Gerardo Diego y las antologías en las que se han publicado posteriormente, con la siguiente notación: *AGD* corresponde al archivo de Gerardo; *AP*, a *Antología poética* (2007); y *A*, a *Antología. 1927-1987* (2009). En segundo lugar se consignan los cuatro que obran en el archivo de Gerardo Diego y no se constan en dicha edición príncipe, aunque se distingue entre los que se han publicado en alguna otra recopilación o medio, como «La nieve», incluido en *Antología poética*, o «Poema a Carmen por dentro», que se ha reproducido en la prensa, y los rigurosamente inéditos. En cuanto al lugar y fecha de composición, únicamente los indicamos en los casos en que se acreditan, según los datos aportados por Emiliano Fernández. Hay que tener en cuenta que

los poemas escritos desde el final de la Guerra Civil hasta 1982 aparecen en hojas sueltas o en cuadernos que recogen tan solo unas pocas composiciones. Presentan abundantes problemas de datación y de algunos de ellos existen versiones diferentes escritas con varios años de distancia<sup>948</sup>.

En este contexto, es necesario subrayar que la agrupación de los poemas en el conjunto titulado *Ese celado impulso y otros poemas*, que abarca desde 1939 hasta 1964, es fruto de una decisión del responsable de *Poemas (1927-1987)*, al igual que el título que ostenta, elegido por el carácter emblemático, a su juicio, de esa composición. A las piezas no datadas de esta amplia franja de la producción de Basilio, Emiliano Fernández les ha asignado una fecha aproximada, aunque el resultado sea —reconoce— harto dudoso. Por último, no especifica si *Hay un mayo cualquiera*, que designa un grupo de poemas escritos en una agenda y fechados en 1977, ha sido asimismo opción suya, aunque parece probable: «Hay un mayo cualquiera» es el primer verso del primer poema del conjunto. Obviamente, también las denominaciones inespecíficas *Primeros poemas* y *Últimos poemas*, y la determinación de los poemas que agrupan, que respetamos, corresponden al responsable de la edición.

#### A) POEMAS PUBLICADOS EN *POEMAS (1927-1987)*

##### *PRIMEROS POEMAS (1927-1929)*

---

escritos en 1982 y 1983 entre *Las ocasiones convocadas* y *Raudos contornos donde el silencio persevera* que consta en *Poemas (1927-1987)*, a la vista de la corrección introducida en ese sentido por Emiliano Fernández en *Antología. 1927-1987*.

<sup>948</sup> Emiliano Fernández, «Introducción», en Basilio Fernández, *Poemas (1927-1987)*, *op. cit.*, p. 18.



Nuca Sola: publicados en el núm. 5 de *Carmen*, abril de 1928

1. Última Hora
2. Aura
3. Pepita de fruta
4. Limbo [AGD]
5. Soneto a Fray Luis: febrero de 1928 [AGD y A]
6. El soneto que fue a medias [AGD]
7. Tránsito [AGD y A]
8. Globo: publicado en el núm. 6 de *Meseta*, abril de 1929<sup>949</sup>
9. Álamo [AGD]
10. Ascensión a la rosa: Gijón, agosto de 1928 [AGD]
11. Un árbol revela el viento [AGD]
12. La víctima entre azucenas [1]: Gijón, diciembre de 1928 [AGD y A]
13. Arista [AGD]
14. Las plumas reclinadas [AGD]
15. La víctima entre azucenas [2]: enero de 1929 [AGD]
16. Bellísima de estío: febrero de 1929 [AGD]
17. Homenaje a Enrique Gil [1]: Gijón, marzo de 1929 [AGD]

*CINCO POEMAS PARA CONVALECIENTES* (Gijón, 5 de abril de 1929)

18. Descendimiento [AGD, AP y A]
19. Emperatriz de los sures [AGD y AP]
20. Sollozar uno de abril [AGD y AP]
21. Pesquisa [AGD y AP]
22. Nube a su pesar [AGD y AP]

*SOLITUDE, OPTIONAL APRIL* (1929-1937)

23. Una tarde de Italia: Perugia, julio de 1929 [AGD, AP y A]
24. Ruth: Perugia, 27 de agosto de 1929
25. Desterrado: Madrid, 18 de noviembre de 1929 [AGD]

---

<sup>949</sup> Emiliano Fernández consigna erróneamente 1928 como año de publicación de este número de *Meseta*. El poema de Basilio vio la luz en la revista vallisoletana en 1929.

26. Espigadora a sabiendas: 21 de noviembre de 1929 [AP y A]
27. Insomnio: Madrid, enero de 1930
28. A un abeto: Madrid, marzo de 1930
29. Leñador marido: 6 de octubre de 1930 [AGD, AP y A]
30. Homenaje a Enrique Gil [2]: 27 de septiembre de 1930 [AP y A]
31. Elegía: 24 de septiembre de 1930
32. Ad occidentem versus: noviembre de 1930 [AGD, AP y A]
33. La mano que pierde: 30 de octubre de 1930
34. Hombre erguido: 1 de mayo de 1932; publicado en *Il Mare* el 4 de marzo de 1933 [AGD, AP y A]
35. Clima nuevo: 9 y 17 de octubre de 1932
36. Europa ante el otoño: 17 de octubre de 1932
37. Victoria: 6 de abril y 15 de septiembre de 1933
38. All the world will smile again: 24 de junio de 1933 [AP y A]
39. Té-conferencia: 11 de octubre de 1933 [AP y A]
40. Cénit-nadir: noviembre de 1933
41. Pasto de lo irremediable: 1933 [AP]
42. Habitantes de una naranja: 1933
43. Nostalgia loans: 1933
44. Why not tonight: 17 de julio de 1934
45. [Sí, hay un ángel...]: diciembre de 1934 [AP y A]
46. [Si la pensáis casar con el olvido...]: 9 de enero de 1935 [AP y A]
47. Pasto de lo invisible: junio de 1935
48. Río sin cauce: octubre de 1935
49. En otoño: 29 de octubre de 1935
50. Inútil: noviembre de 1935, con una modificación posterior
51. Tiempo, ceniza: noviembre de 1935, con una modificación posterior [AP y A]
52. Levantaos: noviembre de 1935
53. O. G. S.: 23 de julio de 1937, con una modificación posterior [AP y A]

*CANCIONES A MARÍA LUISA* (1940)

54. Diana: 6 de abril de 1940
55. Alba

56. [No eres tú la cadena endurecida...]
57. Canción primera [AP y A]
58. Canción segunda
59. Canción tercera
60. Canción cuarta

*ESE CELADO IMPULSO Y OTROS POEMAS (1939-1964)*

61. [Por hábito del alma te he querido...] [AP y A]
62. Prosérpina: 1939, con una modificación posterior [AP y A]
63. Prisa de primavera
64. La brisa maldita
65. Como deseos
66. [¿Por qué al caer la luz de una mirada...?]: 25 de octubre de 1943 [AP y A]
67. [Viento de nobles lunas...]
68. [Extraño mundo caduco...] [AP y A]
69. Alto Torío: 6 y 11 de agosto de 1945 [AP y A]
70. A la orilla
71. Vida inducida en rosa: 26 de mayo de 1949 [AP y A]
72. Ese celado impulso: noviembre de 1947 y 24 de mayo de 1949 [AP y A]
73. Este vivir huyendo
74. [Días concretos, fijos...]
75. Careo en la soledad: 4 de mayo de 1958 [A]
76. [Toda tú eras de lino...]: 26 de abril de 1964
77. [Tu cabello dormido...]
78. [No es de esperar que traigas nuevas flores...]
79. [Persevera en tus dalías, claro otoño...]: 20 de mayo de 1964 [AP y A]

*HAY UN MAYO CUALQUIERA (1977)*

80. [Hay un mayo cualquiera...]: 1 de mayo de 1977 [AP y A]
81. [Lenta es la primavera...]: 8 y 29 de mayo de 1977 [AP y A]
82. [La primavera se encapota en desvaídos grises...]: 29 de mayo de 1977 [AP y A]
83. [Qué estela, qué nivel...]: 5 de junio de 1977 [AP y A]

RAUDOS CONTORNOS DONDE EL SILENCIO PERSEVERA (1982-1983)

84. [Esa opacidad de noviembre...] [*A*]
85. [Ordenar el caos de los objetos usados...]: 1 de agosto de 1982
86. [Todo lo que se expresa...]: 22 de agosto de 1982
87. [Dulce presa...]: 9 de octubre de 1982 [*AP* y *A*]
88. [Como la nube púrpura...]: 24 de octubre de 1982 [*AP*]
89. Blessing: 30 de octubre de 1982
90. [Los poderosos centellean en su oro pálido...]: 21 de noviembre de 1982
91. [Las balanzas sutiles...]: 28 de noviembre de 1928
92. Nunca veremos la aurora del error: 8 de diciembre de 1982
93. Esa luz profanada: 25 de enero de 1983 [*AP* y *A*]
94. [Bruscamente es notoria la tristeza de las calles mudas...]: 13 de febrero de 1983 [*AP* y *A*]
95. [En la memoria hay una espera...]
96. [El triunfador muestra su vida desmoronada...]
97. [En el estado natural...]: 20 de mayo de 1983
98. [Te encontraré tal vez...]
99. [Los degenerados morales...]: 31 de marzo de 1983
100. [Hay días de felicidad a la medida...] [*AP* y *A*]
101. [Después de tanto invierno...]
102. [Nadie me tomó de la mano en el laberinto...]
103. [Durante el verano...]
104. [Desenmascarado, sumergido...]
105. [Sin concebir el orden, sin perspectivas propias...]
106. [Han pasado eminencias con regalos prácticos...]
107. [Te he buscado en el abismo de cualquier fracaso...] [*AP* y *A*]
108. [En el viejo soliloquio de la desventura...]
109. Nada se induce de la realidad: 7 de febrero de 1982
110. [Caminando entre piedras desposeídas...]: 17 de julio de 1983
111. [El 28 de julio de un año sin gloria...]: febrero de 1982 y julio de 1983
112. Dafne presa en laurel
113. [Sobre la insidia cómodamente extrema...]: 28 de febrero de 1982 y 25 de julio de 1983
114. Viejo parque: 19 de marzo de 1982 y 7 de agosto de 1983 [*AP* y *A*]

115. Junto a la azucena inoxidable: abril de 1982 y agosto de 1983

116. [Mira cómo se entristece...]

117. Una pasión golpeada

118. [He aquí el retorno de lo inasequible...]

119. Los remedos empalidecidos [AP y A]

#### ÚLTIMOS POEMAS (1987)

120. [El aura encaramada se amotina...]

121. [Ya no hay buenas razones...]: 2 de febrero de 1987

122. [Atrapado en el mundo de las habladurías...]: 23 de febrero de 1987 [A]

123. [Vivo fluir bajo reiteraciones...]: 24 de febrero de 1987

#### B) POEMAS OBRANTES EN EL ARCHIVO DE GERARDO DIEGO Y NO PUBLICADOS EN POEMAS (1927-1987)

##### 1º) Publicados en otros medios o recopilaciones:

124. La nieve: Valverdín, agosto de 1926 [AP]

125. Poema a Carmen por dentro: publicado en el suplemento «Dominical», de *La Crónica 16 de León*, el 21 de junio de 1992.

##### 2º) Inéditos:<sup>950</sup>

126. Testigo

127. Victoria: 10 de mayo de 1932

En el archivo de Gerardo Diego obran también varias composiciones que presentan tal cantidad de coincidencias con otras incluidas en alguno de sus conjuntos poéticos, que deben ser

---

<sup>950</sup> Ambos poemas pertenecen, casi con toda seguridad, a *Solitude, optional april*. Así lo sugieren la fecha del titulado «Victoria» —que no es el finalmente incluido en el cuaderno correspondiente, fechado en 1933, sino otro distinto y anterior, e inédito— y su mecanografía, idéntica a la de «Hombre erguido»; el hecho de que «Testigo», manuscrito por el autor, aparezca corrido, en los folios guardados por Gerardo Diego, con otros incluidos en ese conjunto: «Leñador marido» y «Ad occidentem versus»; y el hecho, asimismo, de que contenga variantes de poemas finalmente incluidos en ese volumen.

considerados, no como poemas autónomos, sino como variantes de aquellos. Son los siguientes: «Lunes», que es otra versión de «Globo»; «Homenaje», una variación de «Homenaje a Enrique Gil» [2]; y «Desterrado», cuyo título coincide con el del tercero de *Solitude, optional april*, pero que es, en realidad, una versión distinta de «Insomnio». Estas tres piezas aparecen transcritas como sendas notas a pie de página de los poemas de los que los consideramos variantes.

Por otra parte, hay otros dos poemas en el archivo de Gerardo Diego que no consideramos autónomos, sino tentativos, puesto que sirvieron para nutrir de versos a otras composiciones, y que el propio Basilio descartó de entre los que habían de integrar *Solitude, optional april*. El primero es «Ad occidentem versus», algunos de cuyos versos se trasladaron al poema homónimo recogido en *P, AP* y *A*, y otros se utilizaron para «La mano que pierde», el siguiente poema del conjunto. El segundo es «Chang», cuyas estrofas se repartieron, principalmente, entre «Elegía» y, de nuevo, el «Ad occidentem versus» de *P, AP* y *A*. Ambas versiones se reproducen asimismo en nota a pie de página de los poemas finalmente publicados.

Este trasvase de versos de unos poemas a otros, que se repite en muchas otras composiciones de su obra, plantea una cuestión formal previa, pero que atañe también a la estructura de la poesía de Basilio, y a su forma de concebirla, o, quizá, a su temperamento creador. Parece como si el poeta insistiera en las posibilidades de una misma imagen en contextos diferentes, como si investigara en todos sus ángulos y sus ecos, como si no quisiera desprenderse de ella hasta haber dado con su mejor formulación, o hasta haber agotado su uso. Así pues, el poeta pule progresivamente sus imágenes, en un afán por encontrar la dicción más exacta y reveladora. En la mayoría de casos, este calco —o repetición con leves alteraciones— se limita a una palabra, un sintagma o una oración, pero a veces las reiteraciones se acumulan en amplias partes del texto, lo que hace pensar más bien en una segunda versión del poema, como una variación musical sobre un mismo tema. Que Basilio no haya filtrado estas repeticiones, sino que las haya —digámoslo así— abandonado en su obra, denota su carácter perfeccionista y obsesivo, pero, al mismo tiempo, su escasa aptitud como *constructor* de una obra literaria; su celo metafórico y su minuciosidad de orfebre, pero su tambaleante, por no decir inexistente, aproximación arquitectónica a la poesía. El mismo esteta que «por exigencia consigo mismo (...) se podía pasar años puliendo un poema»<sup>951</sup>, como ha

---

<sup>951</sup> Eduardo Aguirre, «El hombre que vivía en dos mundos», art. cit., p. 25 Nemesio Fernández Lerrox también ha subrayado su afán por la depuración; se refiere a las *Canciones a María Luisa*, pero sus palabras pueden aplicarse a toda la obra de Basilio: «tienen unos sentimientos muy elaborados y están en consonancia con su posición personal de refrenar, contener, reelaborar; es algo que está dentro de su estética y de su comportamiento vital» (José Enrique Martínez, «Nemesio Fernández Lerrox. La literatura como profesión personal y como afición familiar», art. cit.).

asegurado José Solís, no duda en acumular sus probaturas o variaciones dispares, que no somete a revisión, ni elimina. Por lo general, estas repeticiones aparecen en poemas cercanos, como si Basilio experimentara con sus imágenes en las diferentes coagulaciones al hilo de un solo impulso creador —impulso que, como hemos visto en la cronología de sus poemas, surge casi siempre en un periodo, o a raíz de un acontecimiento, muy concreto de su vida—, pero a veces asoman también en composiciones pertenecientes a libros muy alejados en el tiempo. Serían entonces, más bien, hipnóticos *ritornellos* interiores, metáforas obsesivas del autor, tal como las ha definido el crítico Charles Mauron<sup>952</sup>, que acuden a sus versos con fijeza levemente neurótica. Señalo a continuación las repeticiones más significativas:

- «Última hora»: «el agua casi proporcional»; «Globo»: «casi proporcional al agua».

- «Pepita de fruta»: «crin airosa»; «Soneto a Fray Luis»: «airosas crines».

- «La víctima entre azucenas» da título a dos poemas creacionistas: en el primero, leemos «en gula de azucenas»; en el segundo, «qué gula de azucenas».

- «Pompas de jabón» aparece en «Arista» y «Bellísima de estío»

- «Ciervo descalzo» aparece en «Bellísima de estío» y «Leñador marido»; en «Pesquisa» figura «pasos de ciervo».

- «Cénit-nadir»: «tejiendo (...) ese tapiz lívido»; «Pasto de lo irremediable»: «tejiendo tapices indelebles».

- «Pasto de lo irremediable»: «los ríos no mueren en el mar»; «Why not tonight»: «un río no muere en el mar».

---

<sup>952</sup> Charles Mauron creó la psicocrítica, expuesta en *La méthode psychocritique* (Copenhague, Orbis Litterarum, 1958), según la cual la obra literaria puede considerarse la proyección inconsciente de la personalidad de su autor, de forma que, conociendo las estructuras profundas del psiquismo de este, se llega a conocer también el significado de aquella. La metáfora obsesiva es una imagen reiterada sin un motivo claro, e irrelevante, en principio, para la acción que se desarrolla en la obra, similar a las imágenes repetidas en los sueños. Puede también consultarse, del mismo autor, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la Psychocritique*, París, José Cortí, 1972.

- «Pero vivir es la ocasión bajo un toldo de paz,/ el vestido se reduce a un día sin viento,/ un alrededor de flor dispuesta a vencer», dice «Ad occidentem versus»; en «Testigo» se repiten los mismos versos, con las solas modificaciones de la omisión del «pero» inicial, de la sustitución de «ocasión» por «oración» y de «sin» por «de», y de la adición de la preposición «a» al principio del tercer verso. «Por un don de lluvia o materia muerta» aparece, idéntico, en ambos.
  
- «Los pechos sedientos» aparece en «Victoria» (1933) y «Habitantes de una naranja».
  
- «Insólitas banderas» aparece en «Victoria» (1932) y en «All the world will smile again».
  
- «Soles falsos» aparece en «Victoria» (1932) y en «Ad occidentem versus».
  
- «Pasto de lo irremediable» titula al poema homónimo; «Pasto de lo invisible» titula a otro. Los dos pertenecen a *Solitude, optional april*.
  
- «Desangrados entre las flores» aparece en «Si la pensáis casar con el olvido...» y «Pasto de lo invisible».
  
- «Río sin cauce» empieza así: «¿Quién habita a mi lado/ y me alienta, unido a mis sienas?», y su segunda estrofa construye una anáfora con el primer verso: «¿Quién habita a mi lado...?». En «Inútil», dos páginas después, leemos: «[El ángel] que habita a nuestro lado/ y nos ata al prolongado rocío».
  
- «Inútil»: «Todo es ya inútil»; «O. G. S.»: «Todo es inútil».
  
- «Diana»: «[Cegada por la] luz deslumbradora»; «No eres tú la cadena endurecida...»: «Deslumbrantes de luz clavan mis ojos/ y me ciegan...».
  
- «No eres tú la cadena endurecida...»: «brisa presentida»; «Canción tercera»: «brisa constreñida».
  
- «Río sin cauce»: «yacentes mármoles»; «Prosérpina»: «mármol yacente». En «Viento de nobles lunas...» leemos, en el otro extremo de la acción contenida por la imagen, pero desarrollando por igual las posibilidades cinéticas de un material inerte, «mármol ido».



- «La brisa maldita»: «fingía caricias» y, dos estrofas más tarde, «luz venenosa»; «Viento de nobles lunas...»: «simula caricias,/ venenosas caricias».
  
- «Habitantes de una naranja»: «humo evaporado»; «Alto Torío», II, y «Vida inducida en rosa»: «humos/ evaporados».
  
- «Prisa de primavera» aparece en el poema así titulado y en «A la orilla».
  
- «Como deseos»: «inextinguible claridad»; «A la orilla»: «luz inextinguible».
  
- «Levantaos»: «el hombre es el boomerang que vuelve a Dios»; «Este vivir huyendo»: «la vida es un boomerang que a Dios regresa».
  
- «Un soplo de niebla» aparece en «A la orilla» y «Sin concebir el orden, sin perspectivas propias...».
  
- «Tu cabello dormido...»: «rosa fútil»; «No es de esperar que traigas nuevas flores...», II, «carne inútil»; «Persevera en tus dalias, claro otoño...», «carne fútil».
  
- «Blessing»: «fe sin ficciones»; «Nunca veremos la aurora del error»: «lluvia sin fe».

Hasta aquí podemos considerar que se trata de repeticiones aisladas o de detalle, aunque sean muchas. Sin embargo, en tres puntos del poemario las reiteraciones son de tal intensidad que debemos pensar en versiones distintas de un mismo poema, aunque finalmente Basilio diera entidad de tales a ambas. Estos tres polos de imantación son los siguientes:

a) Los poemas «Alto Torío» y «Vida inducida en rosa», ambos pertenecientes a *Este celado impulso y otros poemas*, pero escritos con casi cuatro años de diferencia. Pese a ello, sus semejanzas son inmediatamente apreciables: además de numerosos motivos y sintagmas coincidentes, encontramos fragmentos idénticos o muy parecidos, como «prados [prado] de flores amarillas, humos/ evaporados, sueños/ prendidos a [perdidos en] las zarzas de remotos Valcayos», o «¡Si este perdido valle/ que habitan otras gentes/ bajo celajes que ya fueron míos, volviera a ser!// Pero no. Ya el silencio/ habla y me reconoce». Señalo todas las coincidencias en cursiva:

#### ALTO TORÍO

I

*Una dispersa rosa,*  
una fragancia levantina, un *leve*  
*ardor* contra el *azul ya muerto*.  
Y Valverdín en la *caliza* fría,  
de aquel *agosto anubarrado, sueña*.

¿Dónde estás, vida *viva*,  
frágil pureza de lo verde, playas  
de un amarillo vano  
en que el *amor oscuro se difunde*?

Esperanza parada  
entre *barrancos yermos*,  
nostalgia en frondas sin sosiego, altivas,  
que acarician *rumores casi muertos*.

*Soledades eternas*  
hacen crujir la brisa de los trigos,  
pero la luz del pecho  
va a *remotas* alturas,  
hacia interiores soledades, albas,  
donde el cielo clarea  
entre percederos abedules.

Y tantos *leves siglos* en el aire,  
y muros rotos del amor en vilo.  
Vaho de aguas perdidas  
por insensibles *peñas*  
impasibles al tiempo y a las nubes.

Si esta ceniza que me ciñe  
es vida,  
si *este pasado que me abrasa*  
es fuego,  
quiero borrar mi vida aquí en las *cimas*  
bajo *nubes que pasan en vellones*,

y arder, arder feliz hacia otros cielos.

## II

*Soledad.* Otro huésped al olvido,  
otra brizna perdida en el *anbelo*  
de volar lejos, hacia *verdes mares*  
(...)

¿Qué queda ya, sino tranquilas ramas,  
*prados de flores amarillas, humos*  
*evaporados, sueños*  
*prendidos a las zarzas*  
*de remotos Valcayos?*

(...)

*¡Si este perdido valle*  
*que habitan otras gentes*  
*bajo celajes que ya fueron míos,*  
*volviera a ser!*

*Pero no. Ya el silencio*  
*habla y me reconoce.*

Templa mi voz de soledad tan mía  
bajo las blancas rocas y los *chopos*.

## VIDA INDUCIDA EN ROSA

*Una dispersa rosa,*  
breve *ardor* de un dormido paraíso,  
me anega aquí bajo el *azul inmóvil*.  
Reino vacío de la *caliza*  
en este *agosto anubarrado*,  
*yo sueño* un mundo *levemente vivo*  
donde otro *amor oscuro se difunde*.

(...)

La realidad segura, la espuma inaudita  
entre *barrancos yermos, peñascos,*  
*soledades remotas* de un mundo malherido;  
hoy la carcoma de los *siglos* mancha  
mi voz (...).

Y *me abrasa el pasado, la soledad* me asedia  
(...)

*Cimas* cuajadas de recuerdos  
cual fuegos fatuos del pasado,  
*prado de flores amarillas. Humos*  
*evaporados. Sueños perdidos en las zarzas*  
*de remotos Valcayos.*  
*¡Si este perdido valle*  
*que habitan otras gentes,*  
*bajo celajes que ya fueron míos,*  
*volviera a ser!*  
Si este vano oleaje  
que hoy resuena en mi mente  
como débil carcoma  
de *un rumor* tan próximo y *apenas perceptible...*

*Pero no. Ya el silencio*  
*habla y me reconoce.*  
Son los mismos senderos, y los *chopos,*  
y el aire, el arroyuelo,  
la exacta *nube que pasó en vellones.*  
Solo el *anbelo* de volver lo es todo,  
hacia ese *mar* de mi naufragio dulce,  
hacia esa *orilla verde*  
donde brotan los sauces del cansancio.

b) Los poemas «Careo en la soledad» y «No es de esperar que traigas nuevas flores...» comparten también imágenes y voces. Resulta difícil determinar cuál de los dos constituye la reelaboración —o ampliación— del otro, porque solo el primero aparece fechado, el 4 de mayo de

1958, pero parece evidente que no solo ellos, sino también los que figuran entre ambos en *Poemas (1927-1987)*, «Toda tú eras de lino...» y «Tu cabello dormido...», participan de un mismo propósito estético, o auscultan idénticas obsesiones, aunque no sean próximos en el tiempo, como acredita el hecho de que «Toda tú eras de lino...» conste redactado el 26 de abril de 1964. Prueban esta naturaleza común las abundantes repeticiones de términos que se dan entre los cuatro poemas señalados: «sorprendido», «efímero», «ebrios», «desteñidas», «vanos», «red», «besar», «hastío», «corola», «soledad», «ráfaga», «cuerpo», «ángeles», «acariciar», «enmascararme», «goznes». Subrayo a continuación, de nuevo mediante cursivas, las semejanzas más extensas y explícitas observadas entre «Careo en la soledad» y «No es de esperar que traigas nuevas flores...»:

#### CAREO EN LA SOLEDAD

Cómo insiste la realidad sobre mis ojos.  
Cómo tiende a mis pies su *piel manchada de leopardo*,  
(...)  
Hay un *fluir cansado de juventud*,  
bellezas *ebrias*, rostros purificados,  
*otros dioses* que nacen, inexorables, bromeando en el vino,  
*ajenos a lo que aún se besa*  
*en esa penumbra de la vida*  
(...)  
rosas apenas encendidas por *una ráfaga de aire*  
*deshojándose en la luz insidiosa.*

Ojos azules, ojos verdes,  
cabeza de caballo *vagamente besada*,  
*tiempo que se queda atrás*,  
*deseos en la red*,  
vida sin excepción donde triunfa *el hastío*.  
Ya soy el evadido, el fantasma de ayer,  
el hombre honrado que se pudre rítmicamente por las calles,  
que reclama inversiones en seguros de *sueño*  
*para ti, reina joven, afectada por el olvido.*  
Qué lejos aquella mano seducida  
*que acarició tanta paloma trémula*,  
*tanto muro blanco, desconchado, silente*,  
evaporados como nubes sobre el río de la historia.

*¿Dónde están sus cuerpos, sus corpiños, sus brocados corinto  
en que resbalaba la aurora  
para no lastimar la nieve de su pecho?  
Páramos de estameña cubren los huecos invisibles,  
nadie contesta a la metálica voz del altoparlante.*

(...)

[NO ES DE ESPERAR QUE TRAIGAS NUEVAS FLORES...]

I

(...)  
*Ágil leopardo moteado,  
equivocado tedio que balbucea sus azules.*

*¿Hacia qué paraíso sorprendido  
bordas de oro tus efímeros triunfos?  
¿Por qué a tu lenta fuga  
das un *fluir dorado de juventud*?*

*Orgullo, espacios, siglos renovándote,  
primavera en la hierba  
donde *pequeños dioses ebrios*  
lloran las flores desteñidas  
en esa molicie de la desilusión.*

*Todo es monotonía embelesada,  
súbitas manos *desbojando*  
esos tallos que se abilan a la luz *insidiosa*.*

*Todo es aroma que se queda atrás,  
vanos deseos en la red  
ajenos a lo que aún se besa  
en esta penumbra del hastío.*

II

Pero el pasado late, restituye su máscara.  
En su carmín sin contorno apenas  
incendia *vagamente* el vestuario de los robles.

(...)  
este abril incipiente  
que da su realidad a las lilas herrumbrosas,  
que reaparece como un sátrapa loco  
*acribillando el aire* con sus flores.

Dónde está ya la carne inútil  
*que acarició tanta corola trémula,*  
*tanto muro blanco, desconchado, silente,*  
tanto tropel de caballos de *sueño*  
*hacia ti, reina joven mutilada por el olvido.*

*Y dónde el oro de su cuerpo*  
*en que resbalaba la luna.*  
*Dónde sus brocados corinto,*  
*ensangrentada blanca de su vida,*  
hábito de abandono.

*Páramos de estameña*  
 *cubren el mosaico de las flores enmohecidas.*  
Anochece dentro de mí, vuelven viejas mareas.

(...)  
*Nadie escucha la metálica voz del viento*  
en las mangas vacías del espantapájaros.

c) La tercera coincidencia más apreciable entre poemas, aunque menor que las dos anteriores, se produce entre «Los remedos empalidecidos», la última pieza de *Raudos contornos donde el silencio persevera*, cuya fecha de composición no consta, y «Atrapado en el mundo de las habladurías...», escrito el 23 de febrero de 1987 y englobado en la conjunto titulado *Últimos poemas*. Señalo, otra vez, repeticiones y prestamos:

LOS REMEDOS EMPALIDECIDOS

*En el mundo de las impaciencias,  
de las habladurías,  
el hastío va almacenando rumores empalidecidos  
que el oleaje abandonaría en las playas de la memoria,  
junto a unos deseos más bien pobres.*

Por su fragilidad  
*nadie diría que del olvido nacen oxidados despojos,  
ni que de lo insondable vuelan vilanos intrascendentes  
de los viejos insomnios de nuestro ayer.*

(...)  
las escuelas de la sabiduría abiertas a los *dogmas*  
caen como luces póstumas

(...)

(...)  
habitan la desolada soledad  
de *las esperanzas prolongadas,*

(...)

*Por esos límites decaídos*  
queda un rastro de música  
sobre torsos diseminados  
en la llanura de las confianzas  
que nadie echó de menos  
más que la miseria de las ceremonias  
que imploran la piedad *de un abreviado desencanto.*

[ATRAPADO EN EL MUNDO DE LAS HABLADURÍAS...]

*Atrapado en el mundo de las habladurías,  
agazapado en la usura de la pereza,  
un profundo oleaje de desamor  
va aflorando en mí  
frente a unos deseos más bien pobres.*  
Esta es una vida como cualquier otra,



pero *nadie diría que del pasado*  
*se rescataban abandonos*  
*y oxidados despojos de días idos,*  
promesas incumplidas llegadas de pronto  
entre *las vislumbres de un viejo amor.*  
Cuando los vacíos armarios de mi vida  
se abren para ventilar unos rastros inciertos  
surgen *las esperanzas, prolongados*  
restos de amistades marchitas  
(...)  
*Por los alrededores del instinto,*  
bajo la bóveda del silencio,  
aún alienta  
*un vacío de inusitado desencanto.*

d) Por último, señalo otras coincidencias parciales que exceden el mero sintagma, pero que no alcanzan a constituir paralelismos tan significativos, o identidades expresivas tan prolongadas, como los reseñados en los tres apartados anteriores. Así, en el poema «Todo lo que se expresa...», escrito el 22 de agosto de 1982, leemos el siguiente fragmento:

Nada les importa la *felicidad* asustadiza  
en donde *vacilan* sin tregua  
*los bienaventurados,*  
en esa solidaridad  
en que se desparraman como almas en pena  
perseguidas por perros sin *pedigree.*

Al margen de las vocaciones tardías,  
nada resiste *el crujido de los años,*  
los ecos de una sociedad que vive de limosna,  
del desorden de los escombros,  
*guerra fría* de los abordajes...

Por su parte, «Hay días de felicidad a la medida...», sin fecha, pero perteneciente asimismo a *Raudos contornos donde el silencio persevera*, dice así:

Hay días de *felicidad* a la medida,

días en que *los bienaventurados*  
*vacilan* en lo turbio  
(...)

Incólumes, a veces extraviados  
como perros sin *pedigree*, empapados de sueño,  
van a la *guerra fría* de las imposibles virtudes  
(...)

Pero *el crujido de los años*  
se percibe también en la oxidación de las flores,  
en los vientos contrarios, en las vocaciones tardías  
y en la sensible mutación de los deberes morales.

Las conexiones son aún más leves, pero siguen siendo perceptibles, a mi entender, en «Nada se induce de la realidad», «Caminando entre piedras desposeídas...» y «El 28 de julio de un año sin gloria...», de *Raudos contornos donde el silencio persevera*. Podría sostenerse que estas coincidencias se explican por las inclinaciones léxicas de Basilio, que tendía a utilizar ciertos términos de alto contenido simbólico, o encarnaciones metafóricas de su personal visión del mundo. Sin ser ello descartable, la cercanía en la composición de los poemas y la especificidad de las voces empleadas autorizan a pensar en una repetición de la imagen, en una persecución insistente de su mejor plasmación. En «Nada se induce de la realidad» encontramos «escoria» y «torres»; en «Caminando entre piedras desposeídas...», «galeras», «lo real» y «el cataclismo de los años»; «El 28 de julio de un año sin gloria...» reúne todo lo anterior y lo vuelve a emplear, introduciendo en algún caso pequeños matices: «escoria», «galeotes», «torres», «el cataclismo de la tristeza» y «lo irreal».

## 6. 2 Poemas de Basilio Fernández

Transcribimos a continuación todos los poemas de Basilio indicados en la relación consignada en el apartado anterior, y que son, hasta la fecha, cuantos conocemos de él<sup>953</sup>. Para la fijación de los textos,

---

<sup>953</sup> Emiliano Fernández señala: «Si escribió o no más poemas en ese período que va de 1964 a 1977 es algo que simplemente no sabemos. A la vista de sus manuscritos, parece probable que escribiera más poemas, pero en hojas sueltas y pequeños borradores que no se preocupó en reunir y guardar, seguramente con interrupciones en su trabajo, pero no tan prolongadas. De ellos conservamos algún ejemplo. Así, en una agenda del año 1969, entre distintas anotaciones circunstanciales de todo tipo y unas pocas reflexiones de más interés, aparecen unos pocos versos (“Abril olvida su pasado,/ resquebraja la luz,/ apenas arde en unas rosas/ predestinadas a otras lágrimas./ La nostalgia nos

no se nos ha permitido acceder a las versiones originales de Basilio, en poder de Emiliano Fernández, por lo que no hemos podido cotejarlas con las publicadas. Por lo tanto, seguimos las que este proporciona en *Poemas (1927-1987)*, aunque con las modificaciones que él mismo introduce en las antologías posteriores, bien porque corrige erratas, bien porque hace una lectura diferente de los textos o una interpretación distinta de su ordenación. En cambio, sí hemos podido contrastar los poemas publicados en los tres libros que recogen la obra de Basilio con los aparecidos en *Carmen y Meseta*, y con los conservados, manuscritos o mecanoscritos, en el archivo de Gerardo Diego. Ello nos ha llevado a introducir también algunos cambios en determinadas composiciones. Igualmente, hemos corregido las erratas presentes en la *editio princeps* y las supervivientes en las antologías posteriores al ojo moderadamente escrutador de Emiliano Fernández. Por último, en cuanto a la puntuación del conjunto de la obra, es necesario hacer algunas precisiones. Basilio no era especialmente cuidadoso en este terreno, y, además, muchos poemas, sobre todo de la parte final de su producción, son borradores o están inacabados. Ambos factores hacen que la puntuación resulte vacilante, confusa y, a menudo, errónea. Emiliano Fernández, a nuestro entender, aborda con demasiada timidez este asunto, y no lleva a cabo la tarea de limpieza —esto es, en sentido estricto, de edición— que cabría esperar, y que tanto habríamos agradecido. Nosotros seguiremos un prudente principio de mínima intervención, y, en consecuencia, respetaremos la puntuación original, siempre que sea admisible normativamente, aunque induzca a una lectura ambigua. También mantendremos la puntuación existente, o su ausencia, cuando la creamos una licencia poética, esto es, cuando obedezca a un propósito estético o comunicativo deliberado, como sucede con frecuencia en los poemas de la fase más creacionista de Basilio, y también en algunos posteriores, como «Dulce presa...», «Como la nube púrpura...» y «En el estado natural...». Sin embargo, añadiremos las comas necesarias para separar las cláusulas integrantes de las enumeraciones, así como las oraciones condicionales, vocativas, adversativas, concesivas y causales, según las normas ortográficas vigentes, con el fin de clarificar el texto, sin alterar su sentido. Entendemos que en estos supuestos no se vulnera ninguna intención expresiva, sino que se aplica, exclusivamente, un higiénico principio técnico. También hemos eliminado la tilde del adverbio de modo «solo», para adecuarlo a la regla ortográfica recientemente establecida por la Real Academia Española. Las variantes textuales se indican mediante la misma notación que se ha utilizado antes para identificar los poemas: las versiones manuscritas o mecanoscritas del archivo de Gerardo Diego = [AGD]; *Poemas (1927-1987)* = [P]; *Antología poética* = [AP]; *Antología. 1927-1987* = [A].

---

lleva/ a los barbechos de la sed/ a la crujiente soledad del tiempo/ donde la prisa se rezaga sin ánimo...”) que anuncian la temática y la forma poética de *Hay un mayo cualquiera* («Introducción», en Basilio Fernández, *Antología. 1927-1987*, *op. cit.*, p. 23).

A) POEMAS PUBLICADOS EN *POEMAS* (1927-1987)



NUCA SOLA

«ULTIMA HORA»

Todos los niños prohibidos han puesto su higiene en los pájaros  
Todos los lápices trabajan por la prosperidad nacional  
solo tus alrededores no avanzan un paso sin cerciorarse

Tu labio avizor ha puesto algo de nieve  
en los paisajes ateridos por la honradez de sus pagos

Espérame en el agua casi proporcional  
que estudió para cielo de tus ojos  
o aléjate de mí sin pretexto  
como los trenes en la primavera<sup>a</sup>

Amor  
un poco de amor para los espías distraídos  
que se purifican espontáneamente  
en los países de bases paralelas<sup>b</sup>

---

<sup>a</sup> En *Carmen*, los tres últimos versos de esta estrofa aparecen progresivamente sangrados.

<sup>b</sup> Lo mismo sucede con los tres últimos de esta estrofa.

«AURA»

Qué revuelo de linfas  
prisioneras del aire  
Leve impulso sin alas  
abate soledades  
El limbo de los niños  
en iris incansable  
por amor a los pájaros  
restituye los valles  
El ruisenior adula  
claveles y cristales  
y el agua en decadencia  
—ademanes de guante—  
resucita botellas  
a porfía de mares  
Al festín de la nieve  
vienen los elefantes  
Cómo humilla las rosas  
la blancura del viaje

«PEPITA DE FRUTA»

Limpio silencio madruga  
en la clausura del lirio  
Luz absorta del martirio  
imposible de la oruga  
Publicidad de la fuga  
que perenne y misteriosa  
despeina la crin airosa  
y da en tesoros de franja  
la viudez de la naranja  
y la ausencia de la rosa

Fin de NUCA SOLA<sup>a</sup>

---

<sup>a</sup> En *Carmen* no consta esta indicación.



«LIMBO»

Mira los trenes de harina  
en tus viaductos de monja<sup>a</sup>  
Negros túneles de esponja  
te horadan a tinta china  
Ya el aire se subordina  
a tus rodillas Ya goza  
carne sin venas Carroza  
de la nieve incorregible<sup>b</sup>  
que anuncia el saldo increíble<sup>c</sup>  
de tus idilios de loza

---

<sup>a</sup> En *AGD*, todos los versos, a partir de este, aparecen sangrados un espacio.

<sup>b</sup> En *AGD* y *P*, «incorregible».

<sup>c</sup> En *AGD*, «increíble».

«SONETO A FRAY LUIS»

Detente, noche, sueño, en el sistema<sup>a</sup>  
planetario y agrícola del cielo.  
Que no profane el pájaro en su vuelo  
la cúspide nevada del esquema.

Cese el mudo torneo de los vientos,  
sonámbulos raptores de las rosas,  
en caballos inmóviles, de airosas  
crines peinadas en los firmamentos.

Y tú danos el norte de tus huellas<sup>b</sup>  
que en fuga vertical a las estrellas  
ascienden en la luz de cada día:

Tu voz será el cantar de los cantares,  
tu viacrucis, vía láctea de los mares,<sup>c</sup>  
tu raíz, chorro frío, vena fría.<sup>d</sup>

---

<sup>a</sup> En *AGD*, *P* y *A*, «Detente noche, sueño...». En *AGD*, este y los demás primeros versos de cada estrofa aparecen sangrados un espacio a la izquierda.

<sup>b</sup> En *AGD*, «tu».

<sup>c</sup> En *AGD*, «viacrucis vía». En *En A*, «vía crucis». Mantenemos la forma original, «viacrucis», por ser correcta, y porque la elegida por Emiliano Fernández para sustituirla, aunque admitida hoy, es desaconsejada por la Academia.

<sup>d</sup> En *AGD*, «tu raíz; chorro frío, vena fría».

«EL SONETO QUE FUE A MEDIAS»

Tu comba en puro croquis de sirena  
late en el lirio del usted primero<sup>a</sup>  
y en catarata azul de marinero  
regula la oración mensual de arena

Mujer elaborada en la verbena  
a sol y sombra del paisaje al cero  
—cauta sonrisa de papel soltero  
que disciplina el labio y la cadena—

Tu banderín subasta y equivoca  
el gato limpio que al fluir te invoca  
en un alga nacida bailarina

Dime la situación de tu pañuelo<sup>b</sup>  
y en el esquí dormido de tu vuelo  
abre el cilicio en ascensión de harina

---

<sup>a</sup> En *AGD*, este verso, el último de la primera estrofa, el tercero de la segunda y los dos intermedios de ambos tercetos aparecen sangrados dos espacios a la izquierda.

<sup>b</sup> En *AGD*, «situación».

«TRÁNSITO»

Déjame apacentar tu caricia de puente<sup>a</sup>  
en el tanto por ciento de serrín de la brisa  
y en espejo descalzo y reconstituyente  
tu sueño de recambio hilará mi sonrisa

Una espuma de tiempo se olvida en tus cabellos  
y la pierna sumisa en eclipses privados  
escancia en litoral de ceniza mis cuellos  
sobre el agua madura de los días delgados

Espérame entre dientes y torres de avenidas  
para los viajes de ida y vuelta de tus huellas  
No traiciones mis manos —aves adormecidas—  
por el sol hecho añicos de este maná de estrellas<sup>b</sup>

---

<sup>a</sup> En *AGD*, los versos iniciales de las tres estrofas aparecen sangrados un espacio.

<sup>b</sup> En *AGD*, «mana».

«GLOBO»<sup>a</sup>

Ahora que la vida es transparente por eludir la porcelana  
y la noche delibera para amueblar el espacio  
aprendamos a nivelar los vientos de la almohada  
en un desnudo de botella

Ya Venus en clausura de gas muere sin tasa  
sorda al aviso fiel del gorgorito

esta Venus perenne  
de mies altiva y dentadura fría

Los niños amamos el peligro por la delgadez del cine  
casi proporcional al agua

Genio y figura del aire hasta la invención del humo  
del humo buen carpintero de tus lágrimas

---

<sup>a</sup> El titulado «Lunes», mecanoscrito, que obra en el archivo de Gerardo Diego, dice así: «Ahora que la vida es/  
transparente por eludir la porcelana/ y el avión liba en la muerte de las rosas/ aprendamos a nivelar los vientos de la  
almohada/ en un desnudo de botella// Ya Venus en clausura de gas muere sin tasa/ sorda al ombligo crudo de la luna/  
esta Venus perenne/ de mies altiva y dentadura fría// Los peces no desdeñan el corcho ni el jilguero/ y los trenes  
extraviados de sueño/ hace una primavera que vuelan de flor en flor».

«ÁLAMO»<sup>a</sup>

Huésped mudo del aire<sup>b</sup>  
que los naipes barajas  
Tu adhesión a la arista  
—invitación de bala—  
en presencia de espíritu  
se cobija en mis alas  
Soledad de aluminio  
tu voz disimulada<sup>c</sup>  
en los cierzos inmóviles  
Ágilmente cabalga<sup>d</sup>  
mi ejército de hormigas  
en tu rama más alta

---

<sup>a</sup> En *AGD*, «Alamo».

<sup>b</sup> En *AGD*, «Huesped».

<sup>c</sup> En *AGD*, «Tu».

<sup>d</sup> En *AGD*, «Agilmente».

«ASCENSIÓN A LA ROSA»

Helada en el susto verde  
te soñé  
latiendo en las claridades

Vientos sin rumbo alumbraban  
tu sangre viva en la nieve  
crucificada en las venas

Por tu candor de aluminio  
claveles degollaría  
en invisibles licores

Y en transparencias vacías  
galopando en los confines  
te raptaré nadadora

«UN ÁRBOL REVELA EL VIENTO»

Muerta en rigores de mármol<sup>a</sup>  
en el aire se te rendía  
y en ángulos te quebraba

Sola  
desceñida de las aguas

Pistas de sueño y naufragios  
imantadas de claveles  
en el mundo sin distancias

La luz te resucitaba  
y el silencio te escondía  
en paréntesis de nieve  
sin pestañas y sin hojas

---

<sup>a</sup> En *AGD*, «MUERTA».



«LA VÍCTIMA ENTRE AZUCENAS» [1]

Amanezco de sombras  
en la aurora difunta de tu pecho  
despojo de los aires

Tránsito el de la espada

Te extinguen ya los galgos de la nieve  
en suave travesía  
Se agobian las cervices de las olas  
más fuertes que mi sueño  
Y tú pereces<sup>a</sup>

No hay ni una flor gritando al mar  
Y tú pereces

Solo queda el abismo  
y una voz rodeándote  
en gula de azucenas

---

<sup>a</sup> En *AGD*, «tu».

«ARISTA»

Señor<sup>a</sup>

Líbranos de estas pompas de jabón boreal  
que nieva el aire en términos de fruta  
y en indulgencias de amor

A veces es de buen tono  
este silencio perpendicular al alma  
que nos invita a depender del cine  
sin compromiso del álamo

Pero yo trepo trepo desde el gusano al arrullo  
desde el arrullo a la loza

Y ahora que es una realidad el suplicio de la llama<sup>b</sup>  
y la noche necesita de tu abnegación aparente  
olvidame como recurso último  
y dame lilas lilas hasta el sueño

---

<sup>a</sup> En *AGD*, esta invocación aparece sangrada cinco espacios a la izquierda. También los primeros versos de las tres restantes estrofas están sangrados uno o dos espacios a la izquierda.

<sup>b</sup> En *AGD*, «llama» aparece inserto entre los finales de los versos que la preceden y la suceden, pero ello parece responder más bien a una necesidad mecanográfica que a una voluntad poética.

«LAS PLUMAS RECLINADAS»

Aunque cautives el hilo de mi sueño  
ten piedad de las orillas  
Sospechas la tiranía del humo sobre las algas  
y no acatas el frenesí de la nieve que porfía<sup>a</sup>  
secretamente en ayunas  
sobre el hastío de los cisnes

Amando sin flecos sin espinas  
hasta la última gota de sangre  
hieres el mar con la mejilla  
y adelgazas un galgo con los dedos  
para rendir pleitesía a los párpados caídos<sup>b</sup>

Pero llegará el día vertical por excelencia  
que fascine la luz hasta resbalar  
y los lagos serán responsables del olvido

Yo sostengo la más angelical concepción del azabache  
para coger tu fruto de bella durmiente parálitica

---

<sup>a</sup> En *AGD*, «no» aparece inserto a mano en el verso mecanografiado.

<sup>b</sup> En *AGD*, «caídos».

*Galatea, bella adredé<sup>a</sup>*

Qué gula de azucenas  
para el ruiseñor de incógnito  
que amanece con las lluvias  
aprendiz hacia la cítara

Azucenas todos los días  
y aire en las manos verdosas  
de luchar por la primavera  
y la blancura callada

No obstante la guitarra  
hija del mar y los ojos  
flagela el talle de un ángel  
la nieve difunta de un pie  
el rielar de una lágrima

Al alba todas las flores se están cruzando de brazos<sup>b</sup>  
antes que el día las aflija  
con las caídas del viento<sup>c</sup>  
monstruo de la celosía

Estás latiendo  
latiendo por cortesía  
Tu cuerpo inmolado al sueño  
va a prorrumpir en espumas

---

<sup>a</sup> En *P*, «Galatea bella».

<sup>b</sup> Resulta llamativo este verso tan largo en un poema escrito en versos de arte menor, sobre todo octosílabos. Podría pensarse que se trata de una errata, y que su segunda mitad, «se están cruzando de brazos», debe constituir otro verso, pero la versión manuscrita de *AGD* resulta inequívoca y coincidente con la que transcribe Emiliano Fernández en *P*: es uno solo.

<sup>c</sup> En *AGD*, «caídas».

«BELLÍSIMA DE ESTÍO»

Nunca reclines un ángel oh bellísima de estío  
hacia el violín sibarita  
Hay que dejar caer la voz  
para hacer pie sobre las amapolas

Bien sé que una mejilla<sup>a</sup>  
es tan mortal como las pompas de jabón  
Bien sé que los transeúntes<sup>b</sup>  
están hallando el área de las flores

Por eso te ruego rui señor  
que te adhieras a la caída de la hoja<sup>c</sup>  
Alista tu materia prima para las talas de amor  
Disfrázate de ciervo descalzo y sin autoridad  
sobre el mar  
y rescatarás su alma de las traidoras golondrinas

---

<sup>a</sup> En *AGD*, «se».

<sup>b</sup> En *AGD*, «se» y «transeuntes».

<sup>c</sup> En *AGD*, «caída».

«HOMENAJE A ENRIQUE GIL» [1]

*La luna el firmamento plateaba  
pálida y bella la serena frente,  
y el ruiseñor la orilla arrebatava  
de aquella mar tan música y doliente.*

E.G.

La luna se avecina  
a solas con su huella  
espía de los trigos  
mártires hacia el alba

Alejaba la flauta  
los durmientes fluviales  
los durmientes sin brío  
que anhelaron violetas

Se olvidaba la voz  
a la sombra más lenta  
y la almohada cedía  
sus oros desvelados

Vierais delfines limpios  
arribar a lo débil  
y entristecerse el pie  
vislumbre de las aves

Vierais el ruiseñor  
centro de los verdores  
nivelar su plumaje  
sin eco sobre el mar

*CINCO POEMAS PARA CONVALECIENTES (1929)*

«DESCENDIMIENTO»<sup>a</sup>

Ya ni el aire la sostiene con sus promesas más frágiles<sup>b</sup>  
La luna por las esquinas del paisaje  
insiste en palidecer  
y en cada resquicio hay un ángel<sup>c</sup>  
arador de sus cabellos

Las puertas que se cerraron tras de abril  
las abrirá su presencia sola  
sin cúpulas de silencio  
sin llaves de atardecer  
sin la ley que atrae al mar y lo cercena  
cuando las aves pierden su pulso en la penumbra  
y los vientos en el dintel de la pena

Porque hay ríos desorientados  
que me alejan de ti  
Mary  
Como plumeros de invierno madejas de eternidad  
pero también lo blanco enfría  
y se rinde a los records<sup>d</sup>  
de los peces aparentes que caducan en la música

---

<sup>a</sup> En *AGD*, el título de los cinco poemas de este conjunto va precedido de su ordinal en números romanos entre paréntesis.

<sup>b</sup> En *AGD*, «mas».

<sup>c</sup> En *AGD*, «hay» está tachado a mano en el original mecanografiado, al igual que, en el verso anterior, el «persiste» mecanografiado se ha corregido en «insiste». En *P*, *AP* y *A*, se ha atendido esta segunda corrección, pero no la primera. Es de suponer que Basilio ha hecho lo mismo en la versión que sigue Emiliano Fernández.

<sup>d</sup> En *AGD*, *P*, *AP* y *A*, «records».



«EMPERATRIZ DE LOS SURES»

Cuando una emperatriz casi verde  
sucede a la armonía en el almendro  
y el invierno se colma de inocencia  
con las mantelerías del viento

hay un ala feliz a tu poniente  
y aleja ese color que no podrás asir  
ese color que escapa a una noche de junio  
cuando la luna se siembra en Palestina  
y las flores llevan tus iniciales  
dueña del universo

Ay azulejo del hastío  
solitario refugio de unas ojeras  
de lo que todavía es plata antes del anochecer  
cuando los mendigos van despacio  
y el humo no tiene raíz<sup>a</sup>  
como las lágrimas desterradas de tu pecho

---

<sup>a</sup> En *AGD*, «raíz».

«SOLLOZAR UNO DE ABRIL»

Eres la ola sin estirpe  
el oasis sin verja sepulcro de mis baladas  
la catedral oxidada tras el otoño de un libro  
que se desangra forzosamente para Elisa

Las naranjas se amoldan a la soledad  
pero son mentiras destinadas al resurgir de Holanda  
si bien en la otra orilla  
la aurora se confía a los licores  
y tus rebaños doran la postrer estrella de las ruinas

Ha pasado la nube de corazón mojado  
de navíos relámpagos en torno a tus rodillas  
y las aves van a ser madres  
según los caprichos oceánicos

Cónsules cultivados por la muerte  
amargos cónsules del huerto  
piedad para unos ojos esclavos de la abeja

«PESQUISA»

Estás dormida entre linceas alquimia de mis celajes  
respirando por las flores más altas de la niebla  
modelando soledad y violetas desvividas  
sin un deseo nativo de relente  
sin un tacto de enfermera  
ni una cenefa de mastines

Cuando el fin acaricia  
se oyen pasos de ciervo a cada instante  
el musgo sobresale muy cerca de los ojos  
como augurio de la estrella más benigna

Cuando la luz penetra por las venas  
confía tus arreboles al mar más arrogante  
pues hay arroyos confidentes  
que acechan tus rediles solitarios

«NUBE A SU PESAR»

Los que visteis un pie a deshora  
cuando se hace tarde para el nácar<sup>a</sup>  
los que anhelasteis prolongar las manos noche y día  
hacia la nube más hospitalaria

Guardaos del error de sus cabellos fríos  
del silencio que se despeña en sus mejillas  
No penséis la codicia del aire que la colma<sup>b</sup>  
ni temáis por su sueño que conduce al olvido<sup>c</sup>

Dormirse unos minutos bajo la golondrina  
aligerarse dulcemente  
amanecer sin nostalgia como el cantor deseado  
que nos acerca los patines

Porque ella ha dejado su autoridad en el pan sin enojarse

---

<sup>a</sup> En *AGD*, «nacar».

<sup>b</sup> En *AGD*, «penseis».

<sup>c</sup> En *AGD*, «temais».



«UNA TARDE DE ITALIA»<sup>a</sup>

Ojos parados y aguas por beber<sup>b</sup>  
sobre la colina y sobre la dalia,  
soledad de siglos velando promesas<sup>c</sup>  
de voces que fueron de palomas fracasadas.

Por aquí pasaron durmientes en sombra,  
vírgenes descalzas como la ociosidad,<sup>d</sup>  
emperadores pálidos estirpe de la niebla,<sup>e</sup>  
impacientes ansias prontas a nevar<sup>f</sup>  
sobre esta huida que reclama mi presencia.

Porque el viento me empuja a las tierras calladas,  
y soy solo una hoja oprobio del otoño,<sup>g</sup>  
porque yo también he pasado  
en la veleidad de una cabellera,  
en la ceniza de unos ojos.

---

<sup>a</sup> En *AGD*, el poema carece de puntuación.

<sup>b</sup> En *AGD*, los versos iniciales de las tres estrofas aparecen sangrados un espacio a la izquierda.

<sup>c</sup> En *AGD*, «Soledad».

<sup>d</sup> En *AGD*, «Vírgenes».

<sup>e</sup> En *AGD*, «Emperadores».

<sup>f</sup> En *AGD*, «Impacientes».

<sup>g</sup> En *P*, «aprobio».

«RUTH»

Sobre las frentes hundidas  
y sobre los ojos ciegos  
todas las flores se alargan  
para espiar el silencio,  
donde doncellas calladas  
pasean campos inmensos.

Albores de soledad  
en las bóvedas del sueño  
en que piadosas arañas  
tejen este cautiverio,  
si veis luces a deshora  
coronas blancas del cielo,  
para estremecer un pájaro  
cerebro verde del viento,  
soy yo que salgo a buscar  
oasis para mi pecho.

Cuando alguna mano pálida  
distribuya mis cabellos  
y en los vacíos alcázares  
haya otoñales misterios,  
cuando al poniente se inclinen  
astros sin rumbo del cielo,  
buscadme por las laderas  
agostadas de los cierzos  
donde la música filtre  
silenciosos pensamientos,  
porque yo estaré en la tierra  
pero mi alma muy lejos.

«DESTERRADO»

Ella subía siempre, siempre  
las gradas de la casa oscura.

En su fondo de tierra llevaba  
un estrago de laúdes  
y una profecía de fantasmas.

Como virtudes inútiles,  
huellas de un instante,  
vacas blancas como las aves  
o fe en la jerarquía de los nácares.

Su cuerpo de isla, en ayunas,  
sus reposos de alondra por todas partes  
la elevaban siempre, siempre,  
a la casa sola sin llaves.

La casa donde yo la esperaba,  
oscura al borde de las dificultades.



«ESPIGADORA A SABIENDAS»

A sabiendas volvía al cadalso  
de los trigos en las eternidades blancas.  
Entre los juncos de los lagos  
la nieve de las abadías deliraba  
y en los oasis el níquel  
le ofrecía su latido triste.  
Ferrocarriles fraternos  
como a una novedad de lluvia la transportaban.

Más allá de unos ojos negros  
donde el silencio cultiva peces de plata  
dormían doncellas etíopes  
y promesas a flor de agua.

Porque ella había perdido sus labios  
en las cárceles de la helada.

«INSOMNIO»<sup>a</sup>

Insomnio, aguas desfallecidas.<sup>b</sup>

¿Cuántos siglos velan detrás de mí?

¿Qué mano explora la arboleda

de mis ojos, llaves eternas del desvelo?

Víctima de un alba oscura,<sup>c</sup>

mi vida es un disparo a las flores,

una impaciencia de brizna sin derrotero.

Me asedian los errores, las sombras perdidas,

como águilas sin presa devoradas por el silencio,

esta noche en que todo ha callado.

¿Me esperan alondras no nacidas,

cielos de dioses falsos,

o el destierro sin rumbo hacia la niebla,

donde nadie nos abre las ventanas

del alma a una brisa de tierra?<sup>d</sup>

---

<sup>a</sup> Transcribo el poema titulado «Desterrado», mecanoscrito, que se conserva en el archivo de Gerardo Diego, y que — recordamos—, aunque su título coincida con el de otro sí incluido en *Solitude, optional april* (ver p. 645), constituye una variación de «Insomnio»: «En la noche todo ha callado/ Cuántos siglos velan detrás de mí?/ Qué mano explora la arboleda/ de mis ojos llaves eternas del desvelo?// Víctima de un alba oscura/ mi vida es un disparo a las flores/ una impaciencia de brizna sin derrotero// Me asedian los errores/ las sombras perdidas/ como glaciares turbios o águilas/ sin presa Devoradas por el silencio/ esta noche en que todo ha callado// Me esperan alondras no nacidas?/ Cielos de dioses falsos? O el destierro/ temprano hacia la niebla/ donde nadie son abre las ventanas/ del alma a una brisa de tierra».

<sup>b</sup> En *P*, se omite todo signo de puntuación tras «desfallecidas». Dado que el siguiente verso, al igual que el tercero, empieza por mayúscula, interpretamos que el que debe figurar es un punto.

<sup>c</sup> En *P*, «oscura/ mi vida».

<sup>d</sup> En *P*, «alma, a».

«A UN ABETO»

¿En dónde adormecer tu llanto,<sup>a</sup>  
invisible abeto?

¿Dónde mullir la almohada  
que te circunda, sin huella  
de tus brazos, sin aureola  
de tu cabeza, en silencio?

¿En qué apartado clima  
vives sin control de los cielos,  
ignorado en tantos siglos de flores,<sup>b</sup>  
lejos de Venus previa y sus corderos?

Te busco por las calles rectas,  
por las orillas del mar,  
por los sueños caídos a un vaso de agua,  
te veo, te nombro, te recuerdo.

Sin embargo, estás cerca,<sup>c</sup>  
casi en la ociosidad de unos ojos negros,  
a un disparo de pistola en verdes,  
paloma osada en los bronces del viento.

Mis apacibles recentales  
lamen a tientas tus deseos,  
mis ángeles desconocidos  
a ti me llevan por los estuarios serenos.

Abeto puro a intervalo de prados,  
oasis de una lluvia sumida

---

<sup>a</sup> En *P*, «llanto/ invisible».

<sup>b</sup> En *P*, «flores/ lejos».

<sup>c</sup> En *P*, «Sin embargo estás».

en la cadena de montañas del tiempo,  
eres una primavera perdida,  
una primavera triste  
en el follaje de gratitud de mi aliento  
donde no crecen tus ramas  
ahogadas en la infidelidad del viento.

«LEÑADOR MARIDO»<sup>a</sup>

*To Dorothy Mackaill*

En azoteas invisibles,<sup>b</sup>  
donde el soñador viste su suéter húmedo  
y el enfermo de distancias débiles  
delira banderas altas, pero disfrazadas,  
te vi —Eurídice un tiempo, ahora Dorothy—  
nacer en selvas de pureza herida,  
*a love beneath the stars of the Klondike,*<sup>c</sup>  
amar al ciervo descalzo por el ciervo mismo.  
Crecer atenta sobre la escarcha del campo<sup>d</sup>  
y la claridad de cúpula de la lluvia,<sup>e</sup>  
lenta, lentamente en deterioro del alba  
y del recental sin esqueleto ni pudor de llanto.

¿Quién borró tu itinerario de brizna en la nieve,<sup>f</sup>

de jabón de olor falto de timbre, de domicilio y tarifa?<sup>g</sup>

¿Quién podrá volver los ojos al pasado<sup>h</sup>  
para dejarlos caer como monedas pálidas  
en la bandeja del otoño,

---

<sup>a</sup> En *AGD*, el título de este poema es «El leñador perdido», que resulta, en principio, más natural y menos desconcertante que el consignado en *P*, *AP* y *A*. Sin embargo, en la versión manuscrita que aparece reproducida en [www.gijoncultura.es](http://www.gijoncultura.es), el título «Leñador marido» es inequívoco.

<sup>b</sup> En *AGD*, «invisibles/ donde».

<sup>c</sup> En *P*, «*alones*». Emiliano Fernández corrige el error en *AP* y *A*. En *AGD*, «*Klondyke*». La cursiva de este verso es del editor.

<sup>d</sup> Parece lógico que «crecer» vaya en minúscula y tras coma después de «mismo», como un elemento más de la enumeración que empieza en «nacer»: te vi nacer, amar, crecer. Sin embargo, tanto en *AGD* como en la copia autógrafa de [www.gijoncultura.es](http://www.gijoncultura.es) aparece como se transcribe en todas las versiones publicadas y se respeta aquí.

<sup>e</sup> En *AGD*, «lluvia/ lenta».

<sup>f</sup> En *AGD*, «Quién».

<sup>g</sup> En *AGD*, «y tarifa» está separado de este verso y empieza el siguiente.

<sup>h</sup> En *AGD*, «Quién».

de este definitivo otoño que es la historia?<sup>a</sup>

Extenuados en la niebla como mendigos,  
girando como goznes de astros abandonados,  
la voz aquella de níquel puro que alojabas en tí<sup>b</sup>  
está perdida en disparos al atardecer del mundo  
y al almendro de soledad que vive en los oasis  
y que será tu epitafio sencillo  
repetido en mi pecho, Dorothy.

---

<sup>a</sup> En *AGD*, «de este definitivo otoño» pertenece al verso anterior.

<sup>b</sup> En *AGD*, «níquel» y «tí».

«HOMENAJE A ENRIQUE GIL» [2]<sup>a</sup>

En qué paisaje queda una violeta ahumada,  
un consejo para ti, madeja invisible.  
No nuevo ardor, gargantas, calefacción purísima  
en la noche que extiende sus andamios  
hasta tu cielo, mojado de rocío de cúpulas.

Aquel insomnio tuyo no era sino el comienzo  
de las aves durmientes,  
de las palabras húmedas, caídas como naranjas  
que dejaron una estela de primer tren matinal  
o de árbol derribado por hormigas tiernas.

Hechas a esa resistencia de símbolo solitario,<sup>b</sup>  
¿dónde encontrar tus manos de boxeador  
acostumbrado a contender con las flores?  
¿Dónde tus ojos sombríos de marea lacustre  
aficionados a la luna, a la paz, a las tapias?

Amigos, es delicado regresar al valle,  
si nos espera una voz rota,  
un perro distraído  
y quizá en el silencio  
un hombre desgajado que sube hasta el cielo.

---

<sup>a</sup> El titulado «Homenaje», manuscrito, conservado en el archivo de Gerardo Diego, dice así: «¿En qué paisajes queda una violeta aislada,/ un consejo para ti, madeja invisible?/ No tu voz. Jardines, calefacción purísima/ de la noche que extiende sus andamios/ hasta un cielo mojado de rocío de cúpulas.// Aquel insomnio tuyo no era sino el comienzo/ de las aves durmientes, de las palabras húmedas,/ caídas como naranjas que dejaran una estela de primer tren matinal/ o de árbol derribado por hormigas tiernas.// Hechos a esta resistencia de símbolo solitario,/ ¿dónde encontrar tus manos de boxeador bueno/ acostumbrado a contender con las flores?/ ¿Dónde tus ojos sombríos de marea lacustre/ aficionados a la luna, a la paz, a las tapias?// Amigos, es delicado regresar al valle/ si nos espera una voz sola,/ un perro distraído/ y quizá en el silencio/ un hombre ignorado que sube hasta el cielo».

<sup>b</sup> En *P*, *AP* y *A*, «solitario/ ¿dónde...?».

«ELEGÍA»<sup>a</sup>

Lo que hubo en ti de roca, sangre y sigilo,  
fue del último viento estéril,  
de la última nevada transitable, a los ojos  
y a las banderas abatidas, solas.

¿Por qué nuevos caminos vas  
acumulando noche, noche para siempre?  
¿En qué colinas toma rumbo a los cielos<sup>b</sup>  
tu fluir de testigo delgado, actitud del alba?

Aquellas aguas grises,  
aquel tardío florecer de las tierras aradas,  
tu paso del otro lado de las lícitas aves,  
eran los simulacros de amor para el otoño.

Todo fue inútil, inútil como una bocina  
entre las losas del mundo y las cabelleras cansadas,

---

<sup>a</sup> Consigno el poema «Chang», del archivo de Gerardo Diego, que constituye una variante tanto de este poema como del siguiente, «Ad occidentem versus»: «Lejos, los hombres caen sin ruido, caen en la soledad,/ se incorporan en el polvo, aún sus manos porfían/ contra la sien salpicada y la oscuridad/ que limita un encuentro de niño con las flores.// Otra vez la mirada húmeda entre cerraduras/ y ángulos de sed por donde el alba desciende/ solicita un instante de oasis para caer herida,/ otra vez las voces prolongadas claman entre el ramaje/ y el atardecer pliega su túnica/ de carne fija, fija para siempre./ Sí, yo te conozco más cara de rumores,/ eres tú la que reposa todas las tardes,/ asediada por el error y la escarcha/ que baja de las aves lentas.// Y ahora en este tiempo mío dime una palabra,/ en este dulce tiempo de revólver cargado que espera/ dime por qué caminos vas acumulando norte,/ norte y carbón de lluvia para siempre./ ¿En qué colinas, cielos, se desgaja/ tu sueño tierno que oscila hacia la niñez/ tan silenciosamente como plomada de olvido?/ Lo que fue cadalso de la luna/ o multitud imprevista, lo que hoy es horizonte/ de sangre, me acecha, me ve abatido/ como una silla caída en la oscuridad/ o un perro del hospital insomne a la puerta;/ me ve arrastrando mis vagonetas por el polvo/ de los objetos, por las arboledas.// Todo es inútil, Mary, inútil como una bocina/ entre las losas del mundo y las cabelleras cansadas,/ y ahora que un fusil me apunta a los ojos/ y sobre mi cabeza caen árboles tronchados,/ necesito tu olor a peine triste./ Háblame muy cerca del pie, muy cerca,/ sube lentamente en pudor de neblina/ hasta mi voz petrificada de emigrante de mayo.// Regimientos, corceles, glorias humanas,/ todo lo que persigue tu helada habitación de los valles/ es solo ceniza fría, ceniza que cae de este reloj del mundo/ sobre ti tan lejana/ de los viejos modos y de los días».

<sup>b</sup> En *P*, se omite el signo de interrogación de apertura.



y ahora que un fusil me apunta a los ojos  
y sobre mi cabeza caen árboles tronchados,  
te necesito: háblame muy cerca del pie,  
muy cerca, sube lentamente en pudor de neblina  
hasta mi voz petrificada de emigrante celeste.

Vanidades, humaredas, glorias humanas,  
no son tan inmóviles como yo mismo,  
como mis vagonetas cargadas de recuerdos  
que pasan sobre tus moldes terrenos,  
sobre los senderos que hollaste  
y que conducen a ti,  
tan lejana de los viejos modos y de los días.

«AD OCCIDENTEM VERSUS»<sup>a</sup>

Veréis caer los soles de la mentira,  
los soles falsos, de un país oxidado apenas,  
veréis morir a los hombres lentamente  
bajo árboles cargados de lentitud y hermosura,  
embriagarse en voz baja  
buscando la mujer ciega de otra edad transparente.

También los hombres caen lejos, caen en la soledad,  
se incorporan en el polvo, aún sus manos porfían  
enfebrecidas por el acoso del alba  
y la amargura de la noche  
que sube y sube a las alturas de la sangre.

Otra vez la mirada húmeda entre cerraduras  
y ángulos de sed por donde el frío desciende  
solicita un instante de oasis para caer herida,  
otra vez las voces prolongadas claman entre el ramaje  
y el atardecer pliega su túnica  
de carne fija, fija para siempre.

Pero vivir es la ocasión bajo un toldo de paz,  
el vestido se reduce a un día de viento,

---

<sup>a</sup> La versión homónima obrante en el archivo de Gerardo Diego dice así: «Veréis caer los soles de la mentira,/ los soles falsos/ de un país oxidado apenas./ Veréis morir los hombres lentamente/ bajo árboles cargados de lentitud y hermosura,/ morir tan lejos que ya nadie olvide ese olor de tierra/ ni las nubes descendidas al valle entre cantos de paz./ Pero ahora soy yo el que huye por los campos cruzados por ningún tren/ sin un grito de cerradura solitaria/ en la puerta de un pan de lágrimas, vano invierno,/ donde la manzana de hilo soporta esos cabellos/ destinados a ser pasto de lo que renace./ Soy yo el río que vuelve sobre sus pasos al sueño,/ la lluvia que mojó la estatua inmóvil,/ los soles de la mentira que alumbran la historia/ perseguida por un camino de hierro./ Cuánto sendero, cuánta dirección olvidada/ bajo banderas de otro tiempo y oasis pálidos,/ cuánto resplandor súbito reducido a ceniza/ por manos inmóviles que pierden/ su canastilla de confianzas/ acechando nuestra llegada a través de la tarde./ En mi vida hay algo de territorio oscurecido/ y abril de fábricas, algo cierra las puertas y huye/ de mi isla de precisión a un nadir de lluvia,/ mientras espero la noche que flota solitaria./ Mirando al occidente descifraréis el enigma/ del tú y del yo, del ave que se posa en mi frente/ y se desangra mientras duermo/ testigo perceptible,/ de la isla que nace a mis pies cuando amanece».

un alrededor de flor dispuesta a vencer  
por un don de lluvia o materia muerta.  
Entonces lo que permanece son las sombras  
frágiles como deseos hundidos, o nubes blancas  
descendidas al valle entre cantos de paz.

«LA MANO QUE PIERDE»

La mano invisible adivina ojos faltos de sueño,  
la mano que pierde su canastilla de confianzas  
pende de mí, explora las doloridas aduanas de la música  
y los desenlaces débiles a través de la tarde.

En mi vida hay algo de territorio oscurecido  
y abril de fábricas, algo cierra las puertas y huye  
de mi isla de precisión a un nadir de lluvias  
mientras espero la noche que flota solitaria.

El ave que se posa en mi frente y se desangra  
como una llave de traición fija en el hueco  
no puede ser el pulso de la tierra devenida diálogo  
de una acción heroica, ni un pincel en las flores.

Tengo la confianza del que adora el silencio  
y suma cifras inmensas en la oscuridad,  
aunque se sienta exangüe a un porvenir de alondras  
y las sienes le hagan traición, sus sienes serenas.

«HOMBRE ERGUIDO»

Como un epitafio de tierra me pesa la mirada,<sup>a</sup>  
vosotros que vais, dejadme, respetad lo aún erguido,  
dejadme esta lealtad de leño, esta ociosidad  
desgajada de mi mente entre las espigas,  
cubierta de hollín pálido.

Todas las imágenes de la culpa figuran antorchas, huesos  
de dulces olvidadizos, frágiles desertores  
que extienden su linóleoum y su raíz de estaño,<sup>b</sup>  
que parten esas manzanas de un silencio suave, cautivo,  
marchitado por la multitud.

Tú y yo lo hemos escuchado por ciudades de carbón y campos de trigo  
cuando las pequeñas manos del aire lo soportan  
y sobre el tallo de las yerbas brama lo indefenso,  
hemos oído un poco en la soledad al blasfemo que canta,  
hemos visto arder las flores del cerebro como embarcaciones  
y quemar la pira de espigas en ese hospital que ronda la calumnia.

De lo profundo surgen viejos huéspedes con semblante de olvido,<sup>c</sup>  
hombres incorporados a la vida por un golpe de hacha,  
que traen en su cabeza un sueño cobarde pagado con monedas  
y en sus ojos un revólver pálido.

Otra vez vuelven los dioses falsos, falsas promesas,  
caballos de la historia entre el polvo de las batallas;  
se oyen cantos de guerra,  
la débil respiración del que estremece los bronce,  
del que escupe contra las tapias de las fábricas  
y siembra el remordimiento en la soledad, le oís también,

---

<sup>a</sup> En *AGD*, «mirada;/ vosotros». Los versos iniciales de las cinco estrofas aparecen sangrados a la derecha.

<sup>b</sup> En *AGD*, «raíz».

<sup>c</sup> En *AGD*, «olvido;/ hombres».

le oigo yo en el viento que trae hasta mis pies cúpulas y banderas.

Por trompetas de la fama y tubería de lirios  
llega tu voz, tu sabiduría, la distancia del pecho.<sup>a</sup>  
Pero ya nuestra herrumbre nos colma  
y se cumple ese siglo de amor mientras dormimos.

---

<sup>a</sup> En *AGD*, «pecho;/ pero».

«CLIMA NUEVO»

*a Diana Vodenichorova*

Débiles, en la definitiva isla de la demora,  
soles, como venados, caen heridos muy lejos de esta vida,  
muy lejos, con duelo de mapas y canciones de viaje  
caen, caen por su peso de almacén flotante tus ojos.

Estatuas, cambio de colores al trasbordo del viento,  
imágenes apagadas contra el casco de la lluvia,  
águilas lejanas, dinero perdido entre mujeres ebrias,  
herrumbre establecida como piel a tu alrededor.<sup>a</sup>

Tanto tiempo hay unido a las flores, a una actitud  
tuya, Diana, Atalanta, que ya no prevalece  
tu voz hundida como un barro,  
tu voz que es solo pan mojado, pan detenido,  
liebre pura o podrida al borde del anochecer.

Arena, arena del azar, arena vivida,  
huella de un gusano en mi pecho que llueve  
proyectos sin luz, soles heridos; Diana,<sup>b</sup>  
tu firmamento es dulce y tus gradas oscuras,  
tu propia sombra naufraga como lealtad de nube  
en este estuario mío, en flor que se serena.

---

<sup>a</sup> En *P*, «herrumbe».

<sup>b</sup> En *P*, *AP* y *A*, «Diana/ tu firmamento».

## «EUROPA ANTE EL OTOÑO»

Un diálogo hábil acredita el confort,  
el deseo de paz o los amarantos de guerra...  
Nuestra existencia va a ser sociedad, mortandad exquisita,  
resina de aparición y fruta débil.

La esperanza, la agricultura dispuesta a las miradas  
que descienden de cada torre levantada en un pecho,  
caen a nuestros pies como natalidad,  
aire puro de frentes oreadas para la elocuencia.

Una flor es una nariz perdida en el campo,  
colección de influjos y abreviatura de épocas  
donde nuevos hoteles abren sus puertas al unísono  
y rebosan ese fruto de clientes perdidos en la nieve.

Los ejércitos juegan al tenis por los prados<sup>a</sup>  
y Europa va a ser madre feliz ante el otoño.

---

<sup>a</sup> En *P*, «tenis» aparece con su ortografía inglesa: *tennis*. La modificamos de acuerdo con las normas actuales.



«VICTORIA»<sup>a</sup>

Yo soy solo quien canta sobre la noche,  
toda mi vida vuelve a ser el árbol enajenado  
que cambia sus hojas por monedas  
y su tronco por una torre de seda pálida.

La verdad se me desgaja de las sienes,  
dulces espuelas de carne que pensaron ese mundo de las praderas,  
ese deseo de águilas o amapolas  
que de nada depende  
más que de este aliento que imprime nuevo rumbo a la guerra.

¿Qué caudal de agua virgen  
mueve tanta turbina en los pechos sedientos,<sup>b</sup>  
en el compendio de los labios juntos  
que se agostaron sin comprenderse?

¿Qué late entre las flores,  
qué en el mar apacible,  
si lo indeclinable, lo vacío más que una mejilla,  
es el afán que llora toda la humanidad?

Dejadme que descubra en cada hombre ese cráter  
rodeado de nieve  
que hiela la pistola que le apunta a los ojos,  
y también en mí mismo  
ese árbol de veleidad que me ampara,  
esas monedas que de tarde en tarde llueven,  
esa torre de seda pálida que me nutre.

---

<sup>a</sup> Recordamos que este poema fue escrito el 6 de abril y el 15 de septiembre de 1933, y que es distinto del que permaneció inédito en el archivo de Gerardo Diego, de 10 de mayo de 1932, y que se incluye en el apartado de «inéditos» de este trabajo (pp. 827-828).

<sup>b</sup> En *P*, *AP* y *A*, «sedientos/ en el compendio».

«ALL THE WORLD WILL SMILE AGAIN»

El que medita a la sombra de una torre,  
o el que canta  
en la cima de ese Everest moldeado de nieve,  
puede ver cómo el mundo vuelve hacia atrás sus ojos  
y olvida sus cabellos caídos por la historia,  
puede observar también cómo allá en lo profundo  
quedan lagos por descubrir, selvas blanquísimas  
y todo un reino de bondad nativa  
que iguala ante la ley aves y hombres.

Ve cómo el viento suave levanta un murmullo de hojas en Manchuria,  
o mueve una palmera tropical,  
y todo es así;  
hay siempre un sudor frío que anega la frente del tirano,  
que moja el pecho del coolí dormido entre bambúes<sup>a</sup>  
y cae sobre la humanidad como lluvia cándida  
de democracia, de traición y mano blanca.

Toda esta frondosa vista deja un pozo de sangre en la memoria,  
sangre al besar los labios de esa mujer  
y ver que son de humo,  
destino de desear las dunas de ese pecho  
como montones de nostalgia:  
y de adormecerse entre las brumas de ese país que nadie ama.

Pero el mundo volverá a sonreír,  
tal vez mañana se ofrezcan a Dios árboles tiernos  
y dólares de oro,

---

<sup>a</sup> Basilio escribe así el término, siguiendo la ortografía del inglés, idioma del cual proviene —*coolie*, tomado, a su vez, del hindí *kuli*—. Según las normas ortográficas actuales, debería escribirse «culí», pero respetamos la versión de *P*, *AP* y *A* para preservar su carácter y fonética exóticos, teniendo en cuenta que, a diferencia de «tenis», es un término muy poco utilizado —y ni siquiera conocido— en el castellano actual. Un culí es, en la India, China y otros países orientales, un trabajador o criado indígena.

tal vez las armaduras, los fusiles que fulgen  
se oxidarán en los desvanes de la aurora  
con sequedad de latones o sacos de herrumbre.<sup>a</sup>

Tal vez el que medita o canta  
observa ya mejillas sin cicatrices,  
insólitas banderas  
desplegadas hacia los astros vivos  
y una claridad pura  
por occidente, inmóvil sobre el caos.

---

<sup>a</sup> En *P*, «herrumbe».

«TÉ-CONFERENCIA»

Señora:

¿Dónde está esa espiral que es contraria al tiempo  
y declina en enigmas de seda prorrogable,  
que se pierde en la edad como un fruta seca,  
que brota de usted misma morigeradamente  
hasta ignorar el tronco del árbol del espíritu?

Aunque ahora mi presencia al revés de las islas  
aconseje que la vida no es pasión sino castidad,  
preferiría poner a salvo este diálogo  
que conserva nuestros tatuajes íntimos  
y repite el impacto del granizo en las flores.

Señora:

Ya que usted ha vivido la antigüedad  
y la caída de Babilonia, y tanta cosa olvidada  
de la que ya nada queda,  
tal vez pueda explicarme el fracaso de Francia,  
desinflada como un globo caído,  
estrangulada por aduanas blanquísimas  
que se oponen al intercambio de nuestras nebulosas.

Sí. Comprendo que usted prefiere hablarme  
de su vida tan próxima y confusa,  
su vida que no solo ha sido  
ir de tiendas por la historia,  
olvidando cartas de amor aquí y allí  
como el que olvida su piel a la intemperie.

Sin embargo, admiro su serenidad<sup>a</sup>  
al contemplar de cerca la batalla de Zama,

---

<sup>a</sup> En *P*, *AP* y *A*, «Sin embargo admiro».

aquella tarde en que la vida era una cereza tierna  
o una gota de sangre  
caída sobre la sien de cada soldado;  
pero usted presencié aquello con indiferencia  
aunque los cartagineses lanzaron con furia sus falanges de rugby  
y un romano le dijera al pasar: Ave Lucasta.

Acaso yo confunda ese heroísmo sereno  
y el almendro que brota de sus ojos  
como una ligera llama,  
pero un segador debe mirar con su guadaña al porvenir  
o tal vez acecharlo;  
no al pasado, que es el mismo bajo cualquier luna,  
aunque las enredaderas de la edad y los fríos  
lo oxiden de un dorado mate o lo hielen.

También me explico su error, vano como el nácar de una uña,  
su confusión de alondra al margen de ese arroyo  
que no se decide a cruzar con solo un pie  
por temor a internarse en esa época póstuma  
donde los dioses propinan el castigo a los desmemoriados.

A pesar de todo,  
quisiera corregir su recuerdo, señora:  
Petrarca no fue aquel muchacho,  
pareja una tarde de tenis,<sup>a</sup>  
que giraba a su alrededor como aluminio,  
sino el hombre arrodillado ante su imagen de humo  
cuando usted se llamaba Laura  
y el mundo reflejaba pantanos de oro bajo una selva de sauces.

Ya comprendo mi impertinencia ante sus ojos,  
pero esto es necesario;

---

<sup>a</sup> En *P*, «tenis» aparece con su ortografía inglesa: *tennis*. La modificamos de acuerdo con las normas actuales.

una mujer es siempre una flor por derecho propio,  
baluarte de seda o inmovilidad  
que nos defiende del pasado, oro tenue.  
Por eso olvidamos un momento este tiempo aterido,  
esta lluvia de ceniza que cae sobre Francia,  
sobre sus ingles de lona ladeada,<sup>a</sup>  
sobre sus ciudades donde se discute la guerra  
y se sueña un imperio de dumping  
que resista los terremotos de las ideas efímeras.

Señora,  
a las 5 de la tarde,  
en este té-conferencia presidido por genius-loci  
al que asisten gacelas y generales por última vez,  
es preciso que usted rejuvenezca su vida,  
es necesario avvicinar entre nosotros las antípodas  
y marchar eternamente unidos por los dedos  
cuidando de que nuestra fe que renace como junco<sup>b</sup>  
no se hunda en esta noche de Occidente.

Yo espero que esos labios y esas lanas de Australia  
no existan solamente como sueño de épocas vividas,  
sino como porvenir al borde de la luz venidera.

Porque nuestra existencia es eso, señora:  
un poco de historia y de musgo  
junto a usted que exige bombones,  
junto a usted, desmemoriada Arminda,<sup>c</sup>  
compendio del mundo que zozobra.

---

<sup>a</sup> En *P*, *AP* y *A*, «ladeada/ sobre sus ciudades».

<sup>b</sup> En *P*, *AP* y *A*, «cuidando que». El régimen preposicional del verbo exige «de».

<sup>c</sup> En *P*, *AP* y *A*, «usted desmemoriada».

«CÉNIT-NADIR»<sup>a</sup>

Sobre esta cenefa de la Historia  
donde los cangilones del gozo y del hastío  
ruedan de norte a sur, de otoño a primavera,  
en este velocísimo circuito  
por el que corre el río de la vida,  
nadie encuentra una isla, una sombra donde permanecer,<sup>b</sup>  
ni unas adormideras para ceñirse las sienes.

Espigas, campos de espigas  
extramuros de la zozobra,  
frágil fraude de lo feliz que se disipa en silencio  
como un baño de humo dado a los ojos  
o un mundo de materia viva que desaparece.

Porque en el sube y baja de nuestros sueños  
vamos tejiendo por el revés ese tapiz lívido  
que puede llegar a ofrecernos una cerviz de héroes,  
una estatua, una defensa contra la oquedad  
abandonada por nuestra imagen que huye.

Pero no se somete el vivir a golpes de látigo,  
ni se encuentra fácilmente al niño perdido en el desierto.  
El que por el agujero de la llave  
adivina el vaivén de la humanidad ciega  
puede cantar el manso ruido de las hojas  
y la ternura de las antípodas que caen a lo oscuro,  
como sillas desvencijadas sin soporte,  
para resurgir mañana a la claridad.

La belleza, la ciencia, el bergantín, el ángel...

---

<sup>a</sup> Basilio acentuaba «cénit»: lo respetamos, puesto que ambas formas, tanto con tilde como sin tilde, son válidas.

<sup>b</sup> En *P*, *AP* y *A*, «encuentra».

todo pasa y vuelve a pasar en esta pista de pelea,  
sobre la rotativa del universo,  
cadena de lágrimas y risas,  
despeñadero de nuestros huesos  
que chirrían por la pendiente de la historia  
de cielo a infierno  
y de recuerdo a olvido.



«PASTO DE LO IRREMEDIABLE»

Por cada gota de agua que se pierde,  
por cada grano de arena que cae del reloj,  
hay una flor que nace y una pistola que se dispara  
y un hombre que se contrapesa con su antípoda.

Por un día que se pierde en vano  
se puede ganar una batalla,  
cada deseo frustrado es una hoja que vuela  
y que no consta en nuestros ojos  
donde el sueño sigue tejiendo tapices indelebles.

¿Qué importa ese cadáver  
o esa espiga que se humilla hasta besar el suelo,  
si el mundo tiene banderas que tremolan su cólera  
y obeliscos como gargantas que lo nutren de luz?

Por cada brisa que desata una cabellera,  
por cada fingido espejismo,  
hay una realidad asesinada  
que sangra y nos persigue toda la vida.

Bah, un amante puede decir «te amo» y desfallecer,  
ahora bien, eso es quedarse en el primer peldaño  
al costado de un gladiador que lucha contra lo inefable,  
y no debiera decir más sobre esto.

Pero un junco puede detener un fogoso caballo  
o una bala perdida,  
todo esto es posible.

Tampoco temáis lo que pasa,  
los ríos no mueren en el mar

ni las vidas se inclinan como torres efímeras,  
porque lo permanente son las sombras,  
esas flechas fugaces y ese hilo de oro  
que nos encadenan al tiempo y a la bala perdida.

Lo permanente es esa lluvia aplastada a nuestros pies,  
islote de barro  
o caricia petrificada.

## «HABITANTES DE UNA NARANJA»

Si observáis fijamente comprobaréis la redondez de la tierra,  
veréis una naranja por la que corren ríos,  
gacelas, vientos fríos y aureolas de héroe.  
Pero veréis también cuerpos abandonados,  
cumbres desconocidas para los hombres y las aves,  
besos de familia, afectos que una latente polilla  
va carcomiendo todos los días un poco,  
hasta dejar solo su recuerdo.

Bajo esta superficie  
cuántas raíces ahogan su felicidad,  
cuántas aguas nómadas no sospechan  
el regadío de los pechos sedientos,  
cuántos árboles y hombres que emergen lo justo  
para divisar ese cielo que todas las noches rutila  
vuelven a caer en el abismo silencioso  
sin pensar que todo pasa  
y que lo único eterno es el cielo.

Días y noches, ardidés del tiempo para los ojos,  
y, sin embargo, construimos pirámides,<sup>a</sup>  
nos embriagamos de amor  
al lado de otras mejillas  
y hay algo que nos lleva a la olvidada niñez,  
pero eso no basta.

Somos nosotros los que nos reflejamos en los mares  
habitantes de esta naranja desgajada del cielo,  
que nos vemos vivir,  
que nos vemos desaparecer  
como humo evaporado

---

<sup>a</sup> En *P*, «Y sin embargo construimos».

para nunca volver, inciertos personajes  
nacidos al error para borrarse.

«NOSTALGY LOANS»

*Lady*, si amamos estas hojas secas, presurosas,<sup>a</sup>  
desgajadas del *Chase Bank*, como del árbol más puro,<sup>b</sup>  
si soñamos estas hilaturas heladas, o espigas de olvido  
que el registrador automático pliega al anochecer,  
veremos cómo nuestra vida se hace adorable  
y se eleva sobre esta tierra fría, fértil, mutilada.

Mirad las cicatrices,  
os hemos ayudado a sostener esta arena sedienta,  
que sangra por sus flancos un río de tinta azul todas las tardes,  
os hemos anunciado las cosechas de amor  
y las llanuras habitadas de blanquísimos sueños.

Sí. Tú y yo. Todos. Entre la niebla  
junto al interminable fragor de las calculadoras,  
hemos acelerado un poco el transporte de ese ganado,  
de esas vacas que braman horizontes de Australia y Argentina,  
y que este trust de otoño negocia sin resplandor,  
fríamente, olvidando sus ojos, su mansedumbre y su piel.

*Lady*, todo esto hemos visto,  
y no es posible cerrar la puerta a estas imágenes vivas  
ni a este río de oro que rueda por los cheques  
y arrastra naranjas podridas bajo la luna,  
cereales, hombres de color que estrangularon su pasado,  
tal vez por besar unos labios de un apagado rojo frío,  
sin pensar que la vida es una túnica efímera  
que se divide a un solo golpe de cimitarra.

No es posible olvidar las melancólicas palomas

---

<sup>a</sup> En *P*, esta y las restantes menciones de «*dady*» aparecen sin cursiva.

<sup>b</sup> En *P*, esta y la otra mención de «*Chase Bank*» aparecen sin cursiva.

tíroteadas dulcemente por buscadores de oro,  
por esos hombres que entre los hielos ven resurgir palmeras  
y que gritan ¡piedad! detrás de cada *desk* o piscina<sup>a</sup>  
ante el espejismo que se evade con ala de ángel.

*Lady*, toda esta organización no es más que un redil  
de tiernos lobos de confección o corderos ociosos,  
de *gourmands* que piden arena seca y soledad<sup>b</sup>  
o bien golosinas de pastel de manzana,<sup>c</sup>  
adormilados entre el capital *paid up*, contrabando de Venus.<sup>d</sup>

Sin embargo, cada día  
una dirección florida aparece,  
cada fruta, cada cabello, cada tornillo o brizna,  
cantan el entusiasmo de ser estribo del porvenir  
o reliquia quemada en holocausto de la felicidad que llega  
al Yokohama, al Nomura y al *Chase Bank*,  
que ofrecen nuevos créditos de nostalgia al mundo.

---

<sup>a</sup> En *P*, sin cursiva.

<sup>b</sup> En *P*, sin cursiva.

<sup>c</sup> En *P*, «manzana/ dormilados»

<sup>d</sup> En *P*, sin cursiva.

«WHY NOT TONIGHT»

Aquí, al lado de este fuego fatuo que nos guía,  
precedidos de tanta ausente sombra,  
seguidos por las nubes,  
acabaremos por encontrar nuestra máscara  
perdida en el aire matinal, destruida.

¿Por qué, por qué deseo ahora  
una atmósfera impregnada de dinamita,  
un terremoto tierno dentro de mí  
que derrumbe las flores que me desbordan,  
las inútiles quejas, toda esta pesadumbre?

Pero la vida sigue su curso sin remedio,  
como una piedra echada a rodar al fondo del valle,  
como un río que no muere en el mar,  
sino que continúa a través de todo  
igual que un recuerdo.

A través de todo,  
a través de profundas minas y bancos de coral,  
de campos de amapolas y atardeceres de verano,  
del silencio de esa madre que estrangula a su hijo  
y del júbilo de ese general que ahora gana una batalla.

¿Adónde corren los buses sin objeto,  
si Jericó pudo caer una tarde como esta,  
en que las trompetas y los cláxones sonaban como hoy,<sup>a</sup>  
y de un momento a otro puede venirse abajo este artificio  
como una torre o un puente,  
como esa dama que ahora entra en su Rolls  
y está tan cerca de la muerte?

---

<sup>a</sup> En *P*, «claxons».

Lo que nos rodea,  
lo que nos es lejano,  
lo que volverá a suceder,  
todo está aquí presente como frutos que se logran en un instante  
que descienden a nuestras bocas, y se pudren.

Es cierto, el mundo está habitado de cobardes,  
de hombres sin fe que merodean aquí y allí,  
que se sumergen y vuelan a la zaga de lo creado...

¿Por qué, por qué esta noche?  
Esta noche en que naufrago de Piccadilly a Oxford St.  
¿por qué no explota el universo  
y me alcanzan sus esquirlas?

¿Para qué esta ilusión si todo se desvanece?  
¿Quién puede resistir tanta monotonía<sup>a</sup>  
si el caballero que ahora entra en Cannes  
es el Guido de Martini  
evadido de Siena un día nublado del 400?

Ante tantos siglos perdidos  
esto no tiene objeto.  
Las civilizaciones son espumas  
sobre el silencio que nos acecha,  
y algo de algarabía.

---

<sup>a</sup> En *P*, «¿quién...?».



*Oh sirena bellísima de Europa*

Lope

SÍ, HAY UN ÁNGEL JUNTO A TUS SENOS CUANDO BAILAS<sup>a</sup>  
que adivina la proximidad y los desvíos.  
Sí, de tu cabellera se desprende la música,  
pero no niegues que escondes vihuelas en tus ojos.

Yo te he visto como he querido verte:  
Flérida cuando abril bajaba a tus mejillas  
y tú pastoreabas recentales desgajados de un sueño.<sup>b</sup>

Cuántas virtudes tuyas se desploman  
por la encerada ladera del hotel  
como un arroyo, entre tomillos, de derretida nieve,  
junto a las grandes damas que se licúan un poco,  
deseñidas, laxas, en el otoño de los escotes.

Oh Mary, cuántos ángeles laten a tu lado  
por dulce guardaría  
en este siglo XVIII del amor hecho silueta  
donde te desvaneces en la gavota que se inaugura  
para flotar después en tu propia sangre.

Como una alondra tiroteada en el bosque,  
con suave metamorfosis de sonrisas  
aplacas el hambre de los pobres  
que pacientemente esperan detrás de cada biombo<sup>c</sup>  
tu corazón repartido como sedal de estío

---

<sup>a</sup> Este es el primero de los muchos poemas de Basilio sin título. Para distinguirlos de los demás, transcribimos siempre el primer verso en versalitas, de acuerdo con una aceptada convención tipográfica. Las ediciones de Basilio siguen, en este sentido, criterios diferentes: en *P*, solo se transcribe en mayúscula la primera palabra del verso; en *AP*, todo el verso aparece en minúscula; y en *A*, aparecen en mayúscula las dos o tres palabras iniciales.

<sup>b</sup> En *P*, «tu».

<sup>c</sup> En *P*, «detras».

o el pan blanco  
en la canastilla de tus brazos tendidos al que sufre.

Sí. El dolor universal  
no es una bagatela, Mary.  
Bien sé que amas las espinas,  
que hubieras sido la enfermera ideal  
en la guerra de los 30 años,  
en esa guerra de pólvora blanca y azucenas  
donde los hospitales fueron charcos con recodos de pluma  
visitados por Wallenstein,  
que hubiera festejado tus ojos  
habitados a reflejar las fiebres áridas.

Mary, marfil sin lumbre,  
masedumbre en camisa trasladada a Europa,  
arca de la blancura devenida olvido,  
por ti laten los mares,  
y la brisa  
llega paralela a tu mirada.  
Tu cabellera es oro, codicia de los hombres,  
tus ojos la prudencia misma o los desconocidos lagos,  
¡oh ilustre y hermosísima Mary!<sup>a</sup>  
ya que Góngora te aconseja gozar ese Klondike tierno  
antes que exclusivamente nieve para ti,  
dumping de las flores,  
goza ahora que estás fumando sobre un polvorín purísimo,  
y toda Europa lucha por decidir tu peinado,  
ahora que los teólogos discuten el peso de tus favores íntimos  
goza mientras te enfrías un poco junto a una aurora cualquiera  
y te tiznas de hollín  
debajo de cada almendro.

---

<sup>a</sup> En *P*, *AP* y *A*, «Mary/ ya».

No pido amor, pido rodillas, pinceles  
para bendecir tu inutilidad, Mary,<sup>a</sup>  
pido tus manos que pulsan el color  
y tus pies de metal que esmaltan las praderas.

---

<sup>a</sup> En *P*, *AP* y *A*, «inutilidad Mary».

*Si la pensáis casar con el olvido*

Medinilla

SI LA PENSÁIS CASAR CON EL OLVIDO,  
si en silencio queréis ahogar sus ojos,  
dejadla, dejadla que vuele, esqueleto de ave,  
iris o rapiña débil del pensamiento.

Dejadla, sola, sin cuerpo, en la tierra tendida,  
ponedle una pistola en la mano  
y en la sien una cereza en vez de sangre,  
veréis entonces flotar en el río de la vida  
sus huesos como pálidas nubes,  
y el paso vacío de su destino  
asido a cualquier escoba en flor.

Las palomas que anidaron en su pecho  
volarán a ese secreto ámbito  
donde el olvido extiende su ramaje  
y los hombres no sienten la voz que se disipa.

«PASTO DE LO INVISIBLE»

Pasto de lo invisible,  
hombres desangrados entre las flores  
sufren todos los días terremotos del pensamiento;  
sobre tanta ruina un viento débil  
sopla siglos, veleidad, incompletas esperanzas o ardores.

Lentamente,  
como girasoles o vorticelas que mueven la Tierra  
sobre la más alta torre o maravilla,<sup>a</sup>  
nuestra vida evoca un río, una isla desierta,  
un pecho con dulces dunas y estíos,  
un colibrí de fuego ligeramente alado  
y un gramófono insinuando humo, humo,  
ilusión de llorar.

¿No estáis seguros de ello?  
¿No veis ese arroyo que murmura,  
y ese hombre inocente pronto a ser devorado  
que va y vuelve edades  
apoyado en muletas que le presta el amor  
para ver diariamente  
lo que nace y muere en un arbusto?

Hay quien dice felicidad,  
paraísos de níquel,  
porvenir de nieves eternas,  
vida, vivir.  
Y hay amantes sedientos  
que unen sus labios para siempre,  
¡para siempre!  
¡Cómo se desvanecen las palabras!

---

<sup>a</sup> En *P*, «maravilla/ nuestra».

Atrás, atrás.

¿No veis que somos yerbas  
crecidas aquí y allí?

¿Todavía no veis

esa penumbra de hastío

que inunda las ciudades,

los países cercados por montañas?

Desangrados entre las flores,

esperando no sabemos qué,

hay muchas tardes serenas

en que sentimos tronar en nuestros ojos,

y oxidarse la vida,

¡la vida!<sup>a</sup>

herramienta inútil,

abandonada al borde del camino.

---

<sup>a</sup> En *P*, «¡la vida!/ herramienta».

«RÍO SIN CAUCE»

¿Quién habita a mi lado,  
y me alienta, unido a mis sienes?  
¿Quién gotea a mi lado  
primitivas pistolas,  
luminosos escombros,  
haces de vívidas miradas?<sup>a</sup>  
Alguien me conduce a las flores,  
alguien me abre las puertas de la soledad  
y aceita los goznes  
que chirrían como quicios de antaño.  
Si subo al cadalso  
donde se guillotinan las alondras de ayer,  
si bajo a los abismos  
donde las raíces alientan  
en el brindis ocre de los bosques,  
alguien me espera ya  
sentado a la mesa de los siglos  
bebiendo vinos ácidos,  
entre sombras confusas.

¿Quién habita a mi lado?  
En las salvajes cacerías  
cuando el tigre se alimenta de relámpagos  
alguien débilmente me habla  
y me ofrece amistad o caballos piafantes,  
venados silenciosamente vencidos  
que llegan hasta mí  
como ríos sin cauce.

Entonces  
se soportan horas de monótono fuego,

---

<sup>a</sup> En *P*, «vívidas».

horas en que las almenas del castillo  
caen una tras otra:  
así las hojas secas.  
Hay momentos en que el adarve sur  
abre puertas secretas  
y nuestro pecho arde de arena,  
arena viva.

¿Sois testigos del tiempo?  
¿Habéis visto lianas en espiral  
rodeando hombres desgastados  
de ojos curvos como cimitarras?

En lo profundo  
hay solo silencio,  
yacentes mármoles  
sostenidos por trozos de memoria  
y frutos perpendicularmente suspendidos.

Yo te soy fiel, ángel que me guías  
en este subsuelo de inclinaciones quemadas,  
por este rastrojo de incontables colinas  
de ascendente envidia,  
cruzadas por leopardos  
que se abrasan  
de celos tempestuosos.

¿Dónde están los alisios,  
el siroco coetáneo de la pura luz  
y de los continentes vírgenes?  
¿Dónde las soledades de la dinamita  
germinada de verticales silbidos  
en que se levantan triángulos imperecederos?



Todo indica ya  
que la noche cunde inútilmente  
y los hombres aguardan  
el instante radiante de arder  
como navíos que zarpan a la ventura.

## «EN OTOÑO»

En otoño el sembrador esquiva rosas pálidas,  
muda pensamientos amados: así los vagabundos  
pasan con sus restos de sueño y su experiencia,  
pero también la vida pasa  
y los arroyos dan un adiós furtivo a la vida.

Las nubes quedaron atrás  
adheridas a las torres,  
lo cansado se desprende al viento apacible,  
y en el aire  
hay experiencias viejas y vanidades como arbustos  
que se secan  
y caen igual que párpados  
sobre el heno de un prado plegable.

Todo cae,  
todo lo que ha sido en el mundo una bandera,  
una corbata, una almena de castillo o un pañuelo,  
todo cruje como una baya seca,  
pisoteada a la hora del moribundo rocío,  
o del poniente sol en el escarpe de la hermosura.

De las praderas llegan cigarras yertas a los ojos,  
y lo baldío  
se apaga como idilio en la floresta,  
y el destino  
parece tejido con la lana de nuestra ociosidad.

Entonces es preciso amar,  
amar poniendo un poco de fuego,  
un poco de sosiego en cada hoja que se estremece,  
en cada gota de agua que se aleja

río abajo,  
hacia el mar de ignoradas rodillas.

Es preciso amar al sembrador  
que confunde los días, las amapolas,  
que no sabe si sus heredades  
son riberas del tiempo  
o estériles sabanas,  
que ignora si la yunta y el arado  
son las asas lícitas del trabajo  
o el rubor de los trigos.

Vedle caminar así, a tientas, entre complots,  
rozando peñascos de olvido  
con el alma desfigurada,  
sintiendo cómo los soles se levantan  
del fondo de sí mismos,  
y prolongan su hiedra hasta el anochecer  
en que la luna  
configura de acantilados sus mejillas.

Escuchad cómo en el silencio  
un galope de caballos  
cruza horizontes de otra época  
hacia lejanas ciudades que abren sus poternas al amor,  
por pasadizos de vaho tierno  
donde nadie ha insistido.

Con lealtad  
la niebla es coherente en otoño  
mientras el sembrador  
abre ese surco del destino  
y cede sus puras baladas por ortigas,  
cede ese esqueleto dulce

espantapájaros del cielo  
y sus ojos  
a picotear, como cerezas prematuras.

«INÚTIL»

Qué inútil sembrar incierto trigo  
en una tierra cualquiera,  
para ver desgranarse las débiles espigas.

Qué inútil perder el tiempo  
adherido a una vihuela,  
sintiendo sobre las sienas  
una aureola de neblina,  
un nimbo cansado de lucir,  
en vez de gloria.

Todo es ya inútil,  
hasta el ángel inextinguible<sup>a</sup>  
hecho voz, perro fiel,  
hiedra de gratitud,  
que habita a nuestro lado  
y nos ata al prolongado rocío.

Anaqueles de moribunda faz,  
rejas guarnecidas de deleites,  
cárcel vieja orlada de esperanza:  
nuestra vida es así.

Pero al borde de un esqueleto  
abandonado por su dueño  
es grato desnudarse  
y dormir,  
sintiendo tulipanes a la altura de las rodillas.  
Aunque las inciertas espigas se desgranen.

---

<sup>a</sup> En *P*, «inextingible».

«TIEMPO, CENIZA»

Tiempo, ceniza, tierra seca  
en las gradas del pecho.  
Tenue terror de semillas perdidas  
por las dunas de antaño,  
aunque ahora nada crepite  
a no ser las hojas culpables  
engarzadas al otoño.

Hay residuos de alondras,  
crines de caballos quemados  
que galoparon por desiertas playas,  
soledad de tierras inmensas,  
olvidos de ecos dilatados  
por las arrasadas montañas.

Praderas, gastadas praderas  
y horizontes de oro  
adonde nuestra vida se adhiere;  
nada florece ya bajo la luz estéril,  
ni las nubes se ahílan  
en los ciegos péndulos de los astros.

¡Oh pasión de otro tiempo!  
Nadie se explica, nadie,  
cómo algo puede vivir en una rama  
acabada en niebla  
y suspendida sobre nuestros ojos.

¡Paraísos quemados!  
¡Oh mundo azotado por el vendaval del amor!  
¡Oh párpados hundidos en brazos adorables!

Tiempo, ceniza, tierra seca  
en los ojos,  
y en el pecho  
ese reloj de arena  
que mide nuestra confianza de existir,  
que gotea grano a grano  
un poco de agua  
tomada en las axilas de la lluvia  
sobre esta tierra devastada y seca,  
jardín de flores fósiles y arañas.

«LEVANTAOS»

Por eso

levantaos sobre azoteas invisibles,  
sobre las piedras perpendiculares al invierno,  
huid hacia la claridad de las eternas nieves,  
subid, subid,  
el hombre es el boomerang que vuelve a Dios.

Dejad la tierra

desvelada de flores y de balas,  
subid  
por encima de la bóveda perecedera de los astros,  
dejad la vanidad de marfil ilusorio,  
y la consabida veleidad de las hojas,  
las llanuras y mares  
donde galopan sueños  
o caballos soñados.

Subid, subid de las tumbas

como inocencia sin cadenas,  
a los siglos petrificados de amor,  
a esa nube divina  
que ni se desfleca ni oscila,  
a la antigua brisa que la orea.

Cuántos días perdidos

en esta callejuela de espuma,  
cuántos años sin caer en la cuenta  
de que el mundo es una barba blanca,  
o una torre inclinada  
a favor del viento,  
donde el mentido tobogán de la vida  
susurra mecido por los álamos.



Dejad el cuerpo  
y subid como humo que se consume  
o transparente velo de olas pavonadas,  
subid a esa claridad  
en que el frío es cúpula del alma  
y pálida lumbre fija.

Dejad el cuerpo,  
esa argolla del pensamiento que ha besado la llama,  
subid a la claridad donde lo alado brota  
cataratas de luz orladas de estíos  
ebrios de trigo fijo  
y de imposturas luminosas.

Dejad el cuerpo  
y flotad como islas de espejismo  
en ese invisible trono  
de donde brota el silencio,  
en ese arenal de seda  
que no se disipa a nuestro lado.

Abandonad el mundo de confort ilusorio,  
de túnicas efímeras, de máquinas, de flores,  
abandonad esta selva oscura del crimen.  
Olvidad el pasado,  
olvidad esta ruina y esta hermosura.

«O. G. S.»

Las falsas confianzas,  
los dulces fraudes de la edad de oro,  
han pasado ya.

Hoy no se ama,  
se acaricia o se desvaría,  
se busca un arrebol cualquiera  
unido a la sombra transparente  
de la noche desconocida.

Pero todo es inútil.  
Aunque se hable en voz baja,<sup>a</sup>  
no se desea la felicidad,  
ni el rival se embelesa frente a ti  
con el aire de antaño.

Vivimos ya la primavera sin relieve,  
el bisel del patíbulo  
sostenido por una rama débil.

Por eso, incesantemente,  
los hombres persiguen otra realidad,  
el ardor de nuevos misterios,  
todo lo que al fin les rodea  
como una gran fuerza núbil  
hecha de existencias deslumbradoras.

Cuán lejos todo aquello,  
la fronda, la tierra fértil  
que extendía su bondad única  
por horizontes de ramaje ilusorio.

---

<sup>a</sup> En *P*, *AP* y *A*, «baja/ no».

Los mismos hombres  
con ropajes y gestos diferentes  
se confabulan hoy  
bajo lluvias diversas,  
y dicen «te quiero» por inciertos ámbitos,  
pero de un modo nebuloso  
que ya nadie comprende.

Ahora  
la vida es una chispa efímera,  
un poco de ceniza  
caída en la bandeja de los ojos,  
bellamente caída  
en esa ojiva sin ornato  
que es el azul del cielo.

Por calles polvorientas  
circulan niños taciturnos,  
niños que han perdido su tiempo,<sup>a</sup>  
cargados de años,  
que buscan no se sabe qué,  
como díscolos girasoles.

Y todo es así.

Hospitales sin puertas  
al acecho de vicios desesperados,  
casas que arden a fuego lento,  
consumidas de deseos,  
frecuentadas de juventud ebria de amor,  
y sin embargo ciega.

---

<sup>a</sup> En P, «ha».

Fantasmas lívidos de ayer,  
tabiques de inclemencia  
necesarios a la amistad,  
vuestro hueco es hoy imposible;  
la luz es verdadera,  
pero la mentira impalpable  
duerme a pierna suelta,  
tierno manjar de las hormigas.

De vez en cuando  
goznes enmohecidos  
giran y giran hasta borrarse,  
sobre nuestros horóscopos  
de queja o quitasol  
que enarbola el destino  
o la horma providencial.

Todo ya se ha olvidado.  
Incluso la nostalgia  
asegurada de incendios  
se ha olvidado también,  
como Numancia,  
la bella ofrenda de pavesas.

Nubecillas cabales,  
guion menor de un cielo desvaído,<sup>a</sup>  
por salvar a los hombres  
el mundo cambia y se atavía  
de colores de indiferencia.  
La virtud se disfraza  
con velo humilde  
y todos dudamos de algo

---

<sup>a</sup> En *A*, «guión». Respetamos la forma sin tilde de *P* y *AP* por haberla admitido recientemente la Real Academia Española.

a no ser de la mansedumbre.

Dadme el mundo perdido,  
el paraíso de la mentira y el amor,  
el partir a galope  
a la felicidad pagada de sí misma.

Me afano, me afano  
por volver a ti, tarde serena,  
vieja tarde con arreboles,  
cuando el viento a la puerta  
susurra débilmente:  
hijo mío.



«DIANA»

Combatir a la noche maniatada  
y vencerla, es tu sino, Diana fría.<sup>a</sup>  
Y el mío arder como la llama impía  
detrás de ti, con luz atormentada.

Corza invisible, por la madrugada  
vuelas veloz hacia ese mediodía  
donde se quema impura el alma mía  
persiguiendo tu estela, desvelada.

Pierna desnuda, sobrio seno, vida  
cegada por la luz deslumbradora,  
que huye de mí como la brisa leve.

Así eres tú, primaveral, tendida  
al aire, fugitiva de la nieve,<sup>b</sup>  
¡de inexistentes aves cazadora!<sup>c</sup>

---

<sup>a</sup> Respeto esta coma entre «vencerla» y «es», aunque parezca incorrecta, por estar entre el sujeto y el verbo de la oración. En el verso siguiente, en cambio, debería haberla entre «mío» y «arder», puesto que sustituye al omitido «es». Las vacilaciones e imprecisiones en la puntuación de Basilio son muchas.

<sup>b</sup> En *P*, «nieve/ ¡de...!».

<sup>c</sup> En *P*, «De».

«ALBA»

Alba, si vas de tiendas o de tenis,<sup>a</sup>  
eres al aire liana trepadora,  
eres linaje de la misma aurora,  
flor renacida, de ti propia fénix.

Venus recién creada, que detienes  
tu porvenir aunque andes a deshora.  
La luna, el mar, la arena cegadora  
te dan sal y marfil como rehenes.

Flecha tendida a un blanco tan lejano,<sup>b</sup>  
tu vida vuela, esbelta, a las esclavas  
nubes, escabel tuyo, perezosas.

Te lleva el viento como de la mano  
y eres tú tiro a tiro que te clavas  
en el fugaz misterio de las rosas.

---

<sup>a</sup> En *P*, «*tennis*/ eres». Modificamos la ortografía de «*tennis*», como en los casos anteriores, de acuerdo con las normas actuales.

<sup>b</sup> En *P*, «*lejano*/ tu vida».



NO ERES TÚ LA CADENA ENDURECIDA  
que ata mis pies, que hiela mi albedrío.  
Eres la estela que me sigue, río  
sin cauce por los llanos de mi vida.

¿Quién me sujeta, oh brisa presentida,  
quién maniató mi ser, quién trae el frío  
a estos huesos de tierra, a este mar mío  
donde naufraga el alma desvalida?

Altas pavesas, ascuas como espadas  
deslumbrantes de luz clavan mis ojos  
y me ciegan con lluvia de centellas.

Derribaré las torres no inclinadas,  
alzaré mi existencia entre despojos,  
evaré mi vida a las estrellas.

«CANCIÓN PRIMERA»

Como puertas pesadas  
las esperanzas trémulas  
lentamente se cierran.

Adiós, mundo suave,<sup>a</sup>  
mañana de verano,  
adiós, garganta de ave.<sup>b</sup>

Lo que se pierde un día,  
tal vez lo que se besa,  
la vida, la ceniza...

lo que no se recobra...

Todo

parece que está aquí,  
pero ya nada queda.

Cómo giras, flor bella,<sup>c</sup>  
porcelana del aire,  
nostalgia del pasado,  
melancólica llave.

Qué terrible clausura  
de las memorias muertas,  
bajo cielos azules  
en las noches aquellas...

Adiós, mundo suave,<sup>d</sup>  
rostros, flores, contornos.

Adiós, garganta de ave.<sup>e</sup>

---

<sup>a</sup> En *P*, *AP* y *A*, «adiós mundo». Tanto este verso como en el antepenúltimo deben contarse como si «suave» llevara diéresis, para respetar el cómputo silábico del heptasilabo.

<sup>b</sup> En *P*, *AP* y *A*, «adiós garganta».

<sup>c</sup> En *P*, *AP* y *A*, «giras flor».

<sup>d</sup> Ver nota a.

<sup>e</sup> Ver nota b.

«CANCIÓN SEGUNDA»

Amor que nos devoras,  
invisible dueño,  
criado ligero,  
amor que nos devoras.  
Vereda de esperanza,  
puente tendido al sueño  
por donde peregrino  
y me derrumbo y me hundo.  
Ay río que me arrastras  
hacia un mar de hojarasca.  
Primavera pintada.  
Voy de tumbo en tumbo.  
Y un día y otro día  
la adhesión a la rosa  
me hace arder y apagarme,  
y arder, sin notar el fraude.  
Amor que nos devoras  
como una fruta vana.  
Tantas vidas superfluas  
florece quedamente  
todas las primaveras.  
Ay vida fugitiva,  
soñolienta burbuja,  
vilano a la deriva.  
Como cáscaras secas  
vamos de tumbo en tumbo.  
Amor que nos devoras,  
invisible dueño,  
criado ligero,  
amor que nos devoras.

«CANCIÓN TERCERA»

Si quisierais amar  
la que se llama Inés,  
la que fue nieve,  
pérfida como coral...  
veríais que infinitas<sup>a</sup>  
azucenas del hambre  
florece en los rastros  
de ardor entre sus mejillas.  
En mí están  
como arbustos al sol  
los recuerdos de antaño,  
las noches estrelladas y olvidadas  
que cobijaron cuerpos tibios.  
Oh tierra sin caminos,  
sequedad de unos labios yuxtapuestos,  
voces anegadas,  
montañas sumergidas  
y aspereza a través de la sangre  
que circula despacio.  
No he venido por ti,  
ángel de roca aligerada,  
caos de viento  
despaciado entre flores,  
no he venido por tus ojos,  
muestra confusa del amor, Inés.  
Ay lumbres recelosas,  
cenizas de cima fría,  
cabellera de dolor sin sosiego  
de la brisa constreñida.  
No he venido por tu corazón,  
Inés,

---

<sup>a</sup> En *P*, «Veríais».

campo de error cerrado a la huida,  
otros te querrán amar  
con fuego incompatible a la fatiga.  
Yo no espero ya  
tu cuerpo ardiendo entre las nubes,  
tu furor de pantera dormida,  
ligera, en acecho.

«CANCIÓN CUARTA»

Al sol que dora las cúpulas,  
a la luna que las piensa,  
María Luisa duerme, olvida,  
está sedienta, no vive,<sup>a</sup>  
viene, va, ya sube, vuela...  
¡la existencia de una brizna!  
Claras noches de otra época,  
tendida en la primavera  
estuviste muerta, impura,  
y resucitaste.  
Reclinada en mi mejilla,  
mi aliento andaba en tus ojos,  
y, aunque eras toda de niebla,<sup>b</sup>  
te evaporabas, volvías...  
¡la existencia de una brizna!  
Tu voz por las arboledas,  
tu claridad en los lagos,  
por todas partes  
venados, hojas secas,  
¡olvidos de María Luisa!  
en la tierra hueca.  
Estás dormida, no estás,  
y vives aún más débil que una hormiga  
bajo las piedras,  
en el aire.  
Ángeles, bajad despacio,<sup>c</sup>  
¡María Luisa está dormida!

---

<sup>a</sup> En *P*, «vive/ viene».

<sup>b</sup> En *P*, «y aunque eras toda de niebla».

<sup>c</sup> En *P*, se omite todo signo de puntuación tras «despacio». Parece necesario alguno —que podrían ser también dos puntos— para separar el imperativo de su explicación.



POR HÁBITO DEL ALMA TE HE QUERIDO  
con norma fiel, con dulce pensamiento,  
mas de tu sangre, caracola al viento,  
solo queda un rubor estremecido.

Por hábito del alma me he rendido,  
fatiga y flor, al sigiloso aliento  
de tu carne, al perenne movimiento  
de ese mar interior desvanecido.

Por hábito del alma hoy me reclino  
en tu ausencia, celeste ligadura  
que a un pasado de espuma me encadena.

Quién sabe si el secreto del destino,<sup>a</sup>  
absorto en el umbral de la hermosura,  
a un futuro de fuego me condena.

---

<sup>a</sup> En *P*, «Quién».



«PROSÉRPINA»<sup>a</sup>

De cabellos de oro  
tendidos como arbustos,  
de mansedumbre tibia como el hierro,  
estás hecha,  
linaje claro  
en un ardor que se disipa  
sobre el mármol yacente.

Ven, rosa polvorienta,<sup>b</sup>  
desatinada entre las flores,  
vuelve a esta esperanza divina  
de arena sin retorno  
donde devoro una ilusión nocturna  
como un alce  
reclinado delante del invierno.

Decidme, peregrinos<sup>c</sup>  
de las estepas olvidadas,  
para qué sirve vuestro llanto  
derramado en jornadas oscuras,  
dulces prendas calientes  
del alba fugitiva.

Tulípanes vivientes,  
labios donde palpita la primavera,  
para qué ese sueño, ese goce  
que lentamente se nos pudre  
a través de unos ojos azules.

---

<sup>a</sup> En *P*, *AP* y *A*, «Proserpina».

<sup>b</sup> En *P*, *AP* y *A*, «Ven rosa».

<sup>c</sup> En *P*, *AP* y *A*, «Decidme peregrinos».

Qué vale la vida  
que nos tienta con besos de ceniza,  
si es un poco de hierba entre celajes,  
centinela detrás de la tumba  
que se abre como una caricia.

Oh tiempo fugitivo,<sup>a</sup>  
no me alejes más, no.  
Permíteme esperar otra noche estrellada,<sup>b</sup>  
aunque la hiedra  
trepe como neblina a mis rodillas.

Días sin resplandor,  
ocasión que cela un vagabundo.  
Días de conciencia musgosa  
esperando el destino  
en esta cabina del otoño.

Por qué no se rasga ese velo  
y resurges tú, Proserpina,<sup>c</sup>  
otra vez pura con tus ojos azules  
y tu nostalgia que propaga el aire  
y tu fuego que ya nos ha consumido.

---

<sup>a</sup> En *P*, *AP* y *A*, «fugitivo/ no».

<sup>b</sup> En *P*, *AP* y *A*, «estrellada/ aunque».

<sup>c</sup> En *P*, *AP* y *A*, «tú Proserpina».

«PRISA DE PRIMAVERA»

Ay, qué prisa de primavera,  
qué ternuelo retozando,  
blanco y ceniza como un sueño.  
Qué ojos sin fiebre,  
qué tranquilas lluvias.  
Cómo danzan las nubes locas.  
Cuidado, corazón, cuidado.  
No estamos para cháncharras máncarras.

Y leves potros en los bosques  
galopan y caracolean.  
Y el leñador también pretende  
que las virtudes se desplomen.

Y el mundo está patas arriba,  
y las niñas en bicicleta  
equilibran su carne clara  
y su locura adolescente.

Y ya no hay trenos, sino trinos,  
y abril acumula más flores.  
Y las doncellas desfallecen  
cuando ven mis patas de gallo.

Ay, qué prisa de primavera.  
Al corazón le brotan alas,  
pero cuidado, viejo amigo,  
que no estamos para cháncharras máncarras.

«Excelsior», gritan en los bares.  
Los teléfonos dicen «te amo».  
Los rentistas grandilocuentes

se afirman en sus ilusiones.

Desde Homero a Ginés Carballo

no se vio nada semejante.

Amor, amor a todas horas...

Cuidado, corazón, cuidado...

No estamos para chancharras mácharras.

«LA BRISA MALDITA»

Para colmar mi afán yo te he soñado,  
brisa convexa, axila de sosiego,  
y tú mágicamente obedeciste  
para abrasarme más, aterradora.

Llegabas lenta, lánguida, invisible,  
casi armonía, aliento suspendido.  
Pero el rencor de aquella altiva noche  
vive perenne en llamaradas rojas.

Qué distinto el rumor de tu mensaje  
para entreabrir y desnudar las flores  
cuando pasabas, dulce, vagabunda,  
tórax gracioso, sobre los sembrados.

Qué distinta tu caída soñolienta  
que fingía caricias a los ojos,  
a tu furor demente, inexorable,  
a las traidoras púas de tu lluvia.

Yo te maldigo, espectro de hermosura,<sup>a</sup>  
pérfida como el beso de la nieve,  
veleidad o lisonja o furia matas  
casi sin voz, estribo del cadalso.

Túmulos de oro, primaveras de oro  
elevas en orgía de amapolas,  
luz venenosa, donde quedan ciegos  
nuestros ojos sedientos de pureza.

Y te enroscas, serpiente descarriada,<sup>a</sup>

---

<sup>a</sup> En P, «maldigo espectro».

plácida rueda circulante en silbos,  
y estrangulas gargantas y cervices,  
brisa maldita, en lazos gemebundos.

No vuelves, no, sirena aleve, vivo  
error que orea y mata al mismo tiempo,  
látigo largo, frágil abanico  
que desmoronas torres a caricias.

No te deseo, aliento maldecido,  
mariposa tangente de la sombra,  
escarabajo de la mano blanca,  
párpado o nube, talle de aluminio.

Quiero humillar tu falso candor débil,  
pisotear tu tumba, profanarla.  
Con vendavales desmentirte en plomo,  
hija póstuma, coqueta de las frondas.

Lanzarte al polvo entre maduros trigos,  
asfixiar tu falaz sombra maldita,  
aplstar tu garganta contra muros  
de granito, oponerte cresterías.

Pero no hay diques para ti, ladrona  
de lo débil, ni puertas misteriosas  
que te lleven a sótanos de espanto,  
y te encierren, aliento del infierno.

Vete, incierta amazona sin contorno,  
desmentida madeja de las ninfas,  
corre al olvido en potros transparentes  
con tus gestos de farsa y de mentira.

---

<sup>a</sup> En *P*, «enroscas serpiente».

La amistad de tu mano cercenada  
no imploro ya como una primavera.  
Ya sé tus fintas, tus pretextos vagos  
para vestir de harapos al otoño.

Que el horror te salpique, que las trombas  
de duros vientos te golpeen los lomos. Y  
yo olvidaré tus vanos espejismos,  
tu redoble en tambores enlutados.

Que, prohibida de Dios, petrificada,<sup>a</sup>  
seas vergüenza, oprobio de las frondas.  
Que no haya cielos para ti ni mares,  
solo niebla de huesos corrompida.

---

<sup>a</sup> En *P*, «Que prohibida».

«COMO DESEOS»

Como deseos sobre viejas rocas,  
como transidas esperanzas  
en un claro del bosque,  
nuestras vidas oscilan quedamente,  
igual junto a las rosas  
que apoyadas en las piedras profundas,  
espantapájaros sin gloria.

Vida en torno a la dulce libertad  
que ardes plácidamente,  
y te extingues como un día sereno,  
perdido, sin fiar en nada,  
latido de un corazón pretérito.

Y poco a poco,  
dormidos en las yerbas,  
contemplando altas torres,  
que se desmoronan esplendorosas,  
mendigando ilusiones,  
nos esfumamos  
en un mundo orlado de espejismos.

Dios, Dios que iluminas los senderos,  
que añades todavía  
más años a la vida de los robles,  
que haces florecer todas las primaveras  
lo que no deja rastro,  
danos una cima candente  
para trepar, trepar y desfallecer  
y abarcar nubes, mares,  
de una sola mirada a lo imposible.



Queremos abrazarnos, ser despojos,  
poder ofrecer nuestra ceniza,  
nuestro humo, nuestro haber sido,  
al silencio inmortal de lo brillante.

Engañanos como a caballos ciegos,  
atráenos como a mariposas estériles,  
tormento de arcilla desgarradora,  
a los abismos que los vientos azotan.

No nos dejes ser polvo, no,  
ábrenos una puerta ascendente,  
que podamos ser arrastrados por las ráfagas  
para arder y gozar  
y oír crepitar los huesos en la hoguera,  
muy lejos de esta vida  
entre la inextinguible claridad  
y el supremo alarido.

¿POR QUÉ AL CAER LA LUZ DE UNA MIRADA  
cuaja el rosal en flor o nebulosa?  
¿Por qué trepa el jardín, por qué plumada  
se equilibran los ejes de la rosa?

¿Qué geometría absorta con el beso  
traza el astro veloz de la fortuna  
sí un mar de amor límpidamente ileso  
corta en segmentos de pasión la luna?

¿Por qué la luz intenta con el grito  
amanecer a un cielo transparente<sup>a</sup>  
cuando el perfil de un bloque de granito  
aplasta en flor la música latente?

¿Y la vida? De pez o de gacela,<sup>b</sup>  
de hombre que riza una ilusión amada,<sup>c</sup>  
¿es celaje de amor en la cancela  
que abre Dios a la angustia enamorada?

Paso a nivel tendido a la tristeza  
por la razón sin nubes de alto cielo.  
Paso a nivel del alma a la belleza  
en el ardiente páramo del hielo.

Águila gris que robas nuestra vida  
y que empujas las nubes a la historia,  
vendaval de nostalgia estremecida  
por la llanura en flor de la memoria.

Solos, luchando en medio del paisaje,

---

<sup>a</sup> En *P*, *AP* y *A*, «fortuna/ sí».

<sup>b</sup> En *P*, *AP* y *A*, «gacela/ de hombre».

<sup>c</sup> En *P*, *AP* y *A*, «amada/ ¿es...?».

sin esperanza, bajo el firmamento,<sup>a</sup>  
en las bocas sedientas y el estiaje  
del corazón, perdidos en el viento.

---

<sup>a</sup> En *P*, *AP* y *A*, «firmamento/ en».

VIENTO DE NOBLES LUNAS,  
dádiva de hermosura dilatada,  
sustantiva caricia  
que matiza los cuerpos,  
y la sangre que bala al caer la tarde.

¿Qué importa tu belleza,  
si el desaliento, el beso,  
el hombre, la burbuja,  
es solo débil soplo ante la nada?

Pero el pájaro frágil,  
el amor, aletea y se desnuda,  
cava su tumba a ciegas,  
y la trampa del ángel,  
diamantina razón cuajada en noche,  
boca fría a tu paso  
abocada a la perdición.

Y así el remordimiento<sup>a</sup>  
envidia un mundo de algas,  
amarilla pantera corrompida  
que simula caricias,  
venenosas caricias  
sobre el nativo sueño que nos rinde.

Y aún más la rosa de estío,  
cuita sin fin para un canto amoroso,  
piedra única, nube única  
de unos labios sedientos,  
imán hasta la fiebre,  
fatiga de la sombra.

---

<sup>a</sup> En *P*, «remordimiento,/ envidia».

Y profundos rencores,  
secos resentimientos  
cuando las amapolas del instinto  
y la fronda tardía  
marchita de recelos  
sienten la ardilla dulce de los montes  
en el cobre obcecado del otoño.

Y después el insomnio,  
la candela invisible,  
el deslumbrado arbusto que crepita  
crujiente, estremecido,  
el castillo, la torre derrumbada  
como viejo velamen  
ciego de la pasión más tormentosa.

Y así nos agitamos,<sup>a</sup>  
amantes en el tiempo,<sup>b</sup>  
entre llamas, ardor, fuego amoroso.  
¿Qué clara consecuencia,  
qué rubor infecundo  
levanta turbulentas profecías?

Abrasados, quemados,  
formas de mármol ido,  
cisnes a navegar inútilmente  
hacia la soledad de otros sollozos.

Orugas bajo tierra.

---

<sup>a</sup> En *P*, «agitamos/ amantes».

<sup>b</sup> En *P*, «tiempo/ entre».

EXTRAÑO MUNDO CADUCO

por el declive del tiempo  
ruedas con montes y mares  
desvencijado y escueto.<sup>a</sup>  
¿Por qué rumbos de ceniza,  
por qué boscajes austeros  
se agitan alas hostiles  
condenadas al desvelo?

Solo Dios tiene conciencia  
de este altísimo silencio,  
mas no el aire descarnado  
ni la claridad del cielo  
que en cerraduras, ranuras,  
filtra penumbras de invierno,  
presiente tímidos brotes  
bajo ramajes inciertos.  
Ya el alma desenterrada,  
y la levedad, y el viento  
de esta anacrónica nieve  
sin memoria de tu cuerpo,  
redíme vanas raíces,  
encubre tallos, deseos  
de flor, insólitas rosas  
y desesperados besos.

Automática hermosura.

Transparente cautiverio  
de luz terca. ¿Dónde habitas,<sup>b</sup>  
resucitado misterio?

---

<sup>a</sup> En *P*, *AP* y *A*, en estos cuatros primeros versos no aparece ni un solo signo de puntuación, lo que determina una ambigüedad que no me atrevo a deshacer. Lo más lógico sería situar una coma tras «caduco», interpretando que este verso inicial constituye un vocativo que es menester deslindar de los descriptivos octosílabos siguientes, y otra tras «mares», para separar los versos centrales del cuarto, que califica, en apariencia, al «mundo caduco»

<sup>b</sup> En *P*, *AP* y *A*, «habitas/ resucitado».

¿Qué flor asume tu brío,  
qué instantánea luz tu terco  
desperezarte entre ramas,  
en praderas, bajo setos?  
Para mi inútil pesquisa  
¿en qué lugar, en qué dédalo  
estás, ave renacida,  
luna dormida, río lento?

Pero ya lo invade todo  
el perfume de tu sueño.  
Ya es júbilo desbordado.  
Primavera sin secreto.

«ALTO TORÍO»

I

Una dispersa rosa,  
una fragancia levantina, un leve  
ardor contra el azul ya muerto.  
Y Valverdín en la caliza fría,  
de aquel agosto anubarrado, sueña.

¿Dónde estás, vida viva,<sup>a</sup>  
frágil pureza de lo verde, playas  
de un amarillo vano  
en que el amor oscuro se difunde?

Esperanza parada  
entre barrancos yermos,<sup>b</sup>  
nostalgia en frondas sin sosiego, altivas,  
que acarician rumores casi muertos.

Soledades eternas  
hacen crujir la brisa de los trigos,  
pero la luz del pecho  
va a remotas alturas,  
hacia interiores soledades, albas,  
donde el cielo clarea  
entre percederos abedules.

Y tantos leves siglos en el aire,  
y muros rotos del amor en vilo.  
Vaho de aguas perdidas  
por insensibles peñas

---

<sup>a</sup> En *P*, *AP* y *A*, «estás vida».

<sup>b</sup> En *P*, «yermos/ nostalgia».



impasibles al tiempo y a las nubes.

Si esta ceniza que me ciñe  
es vida,  
si este pasado que me abrasa  
es fuego,  
quiero borrar mi vida aquí en las cimas  
bajo nubes que pasan en vellones,  
y arder, arder feliz hacia otros cielos.

## II

Soledad. Otro huésped al olvido,  
otra brizna perdida en el anhelo  
de volar lejos, hacia verdes mares,  
hacia cielos azules, ya tan leves  
como la débil mano de la niebla.

Y el oro de los trigos  
pesa como cigarras olvidadas,  
hatos de apretadas ovejas  
pastoreadas en los verdes años.

¿Qué queda ya, sino tranquilas ramas,  
prados de flores amarillas, humos  
evaporados, sueños  
prendidos a las zarzas  
de remotos Valcayos?

Mi niñez está aquí, pero tan sola  
como el tomillo sobre la caliza,  
consumida entre líquenes,  
gastada por senderos que trepan a las cimas.

Oh vejez al revés. Si desvivirse  
entre amapolas fuera despertarse  
a lejanos balidos de corderos.

¡Si este perdido valle  
que habitan otras gentes  
bajo celajes que ya fueron míos,  
volviera a ser!

Pero no. Ya el silencio  
habla y me reconoce.  
Templa mi voz de soledad tan mía  
bajo las blancas rocas y los chopos.

«A LA ORILLA»

Las rocas,  
las fechas exhaustas,  
o los arroyuelos del pasado,  
todo perdura en derredor  
de esta soledad  
que apenas se turba  
con una rama ávida y leve.

Llévame, llévame,<sup>a</sup>  
bergantín inseguro del aire.  
Horas incomparables  
a la manera del balanceo,  
repecho del desmayo  
en medio del bosque transparente.

Llévame adonde el color del agua  
reflejó bustos de hierbecillas  
durante largos años,  
y una piernas brumosas  
que sirvieron de apoyo a la vida.

Allí  
besaré unos ojos vacíos,  
unos labios de arrepentimiento  
desprendidos de la soledad  
por esa mano inmensa, interrogadora,  
que nos trae y nos lleva sin susurros.

¡Cómo se desvanecen las palabras!  
Cómo se borra un hijo muy bello  
cuando un soplo de niebla

---

<sup>a</sup> En *P*, «llévame/ bergantín».

se recrea en su propia imagen  
o se dora mágicamente  
muy cerca de nosotros  
que no existimos ya ni en el recuerdo.

¿Dónde estás, prisa de primavera,<sup>a</sup>  
nube derramada sobre una cabaña,  
que fuiste nuestra almohada  
y dosel de luz inextinguible?

¿Dónde estás, corriente de ensueño,<sup>b</sup>  
espejo indeleble entre arreboles  
que aún retienes celajes,  
rescoldo entre cenizas del primer amor?<sup>c</sup>

Eva, Eva de adversidad,  
azucena en el fondo del abismo,  
mírame por la ranura del olvido,  
contéplame adherido a las hojas muertas,  
prisionero  
en el sótano de la vida.

---

<sup>a</sup> En *P*, «estás prisa».

<sup>b</sup> En *P*, «Dónde estás corriente».

<sup>c</sup> En *P*, «amor».

«VIDA INDUCIDA EN ROSA»

Una dispersa rosa,  
breve ardor de un dormido paraíso,<sup>a</sup>  
me anega aquí bajo el azul inmóvil.  
Reino vacío de la caliza  
en este agosto anubarrado,  
yo sueño un mundo levemente vivo  
donde otro amor oscuro se difunde.

Sueño un idilio plácido en piscinas  
de cristal ondulado,  
diafanidad cerúlea, vela y ala,  
cuerpos ya sin perfiles, evadiéndose.

La realidad segura, la espuma inaudita  
entre barrancos yermos, peñascos,  
soledades remotas de un mundo malherido;  
hoy la carcoma de los siglos mancha  
mi voz, tendida flecha hacia la angustia  
bajo el arco de triunfo del presente.

Y me abrasa el pasado, la soledad me asedia  
en esta vastedad de las tierras baldías,  
graníticos bastiones  
donde una férrea mano  
detiene el porvenir en vagos límites.

Cimas cuajadas de recuerdos  
cual fuegos fatuos del pasado,  
prado de flores amarillas. Humos  
evaporados. Sueños perdidos en las zarzas  
de remotos Valcayos.

---

<sup>a</sup> En *P*, *AP* y *A*, «paraíso/ me anega».

¡Si este perdido valle  
que habitan otras gentes,  
bajo celajes que ya fueron míos,  
volviera a ser!  
Si este vano oleaje  
que hoy resuena en mi mente  
como débil carcoma  
de un rumor tan próximo y apenas perceptible...

Pero no. Ya el silencio  
habla y me reconoce.  
Son los mismos senderos, y los chopos,  
y el aire, el arroyuelo,  
la exacta nube que pasó en vellones.  
Solo el anhelo de volver lo es todo,  
hacia ese mar de mi naufragio dulce,  
hacia esa orilla verde  
donde brotan los sauces del cansancio.

«ESE CELADO IMPULSO»

I

Ese celado impulso  
que alienta y me domina,  
acerada faceta del deseo,  
esta voz que me habla  
con su latente clave de columna recóndita  
y me levanta de entre los escombros,  
está en mí, guía centelleante  
alerta ante la noche que susurra.

Soy yo mismo quien clama  
por los alrededores del instinto,<sup>a</sup>  
apoyado en la bóveda que sustenta mi vida,  
trémulo, en las arcadas deslumbrantes del riesgo  
o entre las flores ágiles,  
bellos cuerpos sin plinto de cambiantes espumas.

Inútilmente merodeo  
por las afueras del error,<sup>b</sup>  
pero nadie responde.  
Llamo a herrumbrosas puertas,  
y no hay un solo revuelo de palomas furtivas.  
Ya ni cóncavos ecos, ni alientos, ni rumores,  
ni esa respiración trabajosa del mar, desnudo atleta.  
Solo estancias vacías,  
cortinajes de polvo,  
simas cegadas por el terciopelo,  
desvaídos palacios donde se consumieron los días  
en vanos zarpazos contra los bastiones de la soledad.

---

<sup>a</sup> En *P*, *AP* y *A*, «instinto/ apoyado».

<sup>b</sup> En *P*, *AP* y *A*, «error/ pero».

Y cielo enmohecido en gris, tómulos  
entre el quieto ramaje de las frondas.  
¿Qué se hizo de la brisa,  
dádiva en borde dulce  
de alas tan diminutas que ni siquiera se estremecen?

Inútilmente grito a través de la duda,  
corro en galope ciego a la espera del alba  
y todo es ruina cálida, orla estéril,  
de unas hojas que caen  
a estanques de aguas quietas,  
absortas en la perfección de su sosiego.

## II

Sin embargo, también yo asedié la primavera<sup>a</sup>  
en días lejanos en que la vida  
apresuraba su heliotropo  
y los árboles altos esparcían su hermosura  
a un albor de ala de paloma,  
ilesos, en un aire laminado en gorjeos.<sup>b</sup>

Días de anhelo perseguido  
por entre la espesura de otra cerrada noche.  
Ramas enamoradas que hollasteis mis mejillas.  
Cuántas veces mi alma  
rechinando en el hielo  
iba diente con diente, bajo el azul purísimo.

Y cesaron las aves.  
Ni el mirlo ni la alondra se oían;

---

<sup>a</sup> En *P*, *AP* y *A*, «Sin embargo/ también».

<sup>b</sup> En *P*, «gorjeos».



solo el ábrego  
silbaba enloquecido su presencia continua,  
horadaba las piedras<sup>a</sup>  
y empujaba mi vida tercamente al silencio.

Era la primavera del acoso,  
era la luz yacente en roca viva.  
Las traspuestas montañas elevaban sus vértebras  
en una sedición callada,  
y fui el huésped intruso de un falso paraíso.

Flores desesperadas abrían allí sus corolas  
a un fulgor de relámpagos.  
Los choques de rosa y menta vibraron en mis ojos  
y así viví embriagado de un insidioso aroma.

Turbulentos jardines  
en donde las orquídeas de la dinamita  
floreían su lava oscura en las profundidades,  
y en los ríos rielaba  
esa fugaz mentira de la conciencia;  
esa nieve enceguecedora  
esmaltaba los escarpes de ese acueducto fascinado.

Y así fui  
sangre de tumbo en tumbo,<sup>b</sup>  
incendiada hojarasca bajo las arcadas de la muerte,  
cuerpo transido por todos los deseos,  
acosado, sediento, buscando tu vislumbre.

---

<sup>a</sup> En *P*, «oradaba».

<sup>b</sup> En *P*, *AP* y *A*, no hay coma tras «en tumbo», sino punto, y el verso siguiente empieza en mayúscula. Sin embargo, parece evidente que la estrofa alberga una enumeración compuesta por sucesivas cláusulas dependientes del verbo principal «fui». Nos atrevemos, pues, a sustituir la puntuación original por la que demanda dicha estructura, y que no interrumpe su fluir.

### III

Y después el hastío,  
el tiempo, la reflexión del hastío,  
agua pasada, clavo pasado, nubes,  
donde un severo ruiseñor clausuraba la primavera,  
fácil garganta mixtificada con rosas  
o ilusoria comezón en el atardecer de la tristeza.  
Yo os contemplé con los ojos de la inocencia  
y vi vuestra ondulada felicidad de lago.  
Sentí que aquella música se filtraba en mi sangre  
mientras los últimos vilanos  
cubrían proféticamente los rastros del alma.

Voluntario embeleso,  
selva mía —Dios mío—, perdido entre tus lianas,  
maleza seca o vivida, me hundía poco a poco;  
me hundía en ese extraño júbilo refulgente  
de arroyo que declina una curva de estío.

Pero otra vez persigo tu búsqueda imposible.  
¿Dónde estás, cambiante zafiro, recatada Eurídice,<sup>a</sup>  
bajo qué peristilos de laurel te enguirnaldas?  
Gritaré en el desierto de las constelaciones,  
por las inmensas cárcavas donde anida la aurora  
y nadie sabrá darme razón de tu hermosura.

Sé que estoy solo, solo  
con mi celado impulso.

---

<sup>a</sup> En *P*, *AP* y *A*, «estás cambiante».

«ESTE VIVIR HUYENDO»

No hay tiempo que perder. La vida pasa.  
No nos distraigamos  
acariciando vieja arcilla.  
Esta tierra que fertilizan nuestros huesos  
nos da a cambio un prado, una nube sobre una colina,  
la cinta azul de un río para encelar los ojos.  
Apresuraos, a caballo, a escape,  
flechas de las llanuras lisas.  
Primavera, verano, otoño, nieve,  
tobogán donde las ilusiones se desploman,  
perfiles que tanto acaricié en silencio,  
prismas purísimos de la noche.

Quién me dijera,  
ya carbón humeante,  
vana escoria arrojada, despojo del deseo,  
que un día volvería a ese mundo olvidado.

Agua estancada ardiendo, primavera,  
donde unos labios palpitaban,  
cómo sospecharía  
que habías de ser oasis de un desierto brumoso.

Sin embargo, el retorno<sup>a</sup>  
es ya imposible. ¿Adónde voy? ¿Qué busco?<sup>b</sup>  
Esta estancia en que vivo  
no es la misma de entonces, ni el teléfono  
me trae aquella voz,  
el mismo eco de ayer, calor de fuego fatuo.

---

<sup>a</sup> En *P*, «Sin embargo el».

<sup>b</sup> En *P*, «imposible ¿Adónde...?».

Parece que los robles  
me entregan sombra, pero mienten,  
como miente la luz, y el aire, el cielo  
que trae nuevas estrellas cada noche,  
que nuevos ojos miran.

Nuevos ojos, nuevas manos que tocan  
otros perfiles. Giran nuevas ruedas.  
¿Para qué la memoria?  
Ni lo desconocido. Experiencias inútiles  
de otros aburrimientos como este mío, tuyo,  
de afectos viejos que ya no son. Nostalgia, el veneno que tienta.  
Si no hay nieves de antaño por las cimas,  
ni aquel amor de ayer se paladea,<sup>a</sup>  
ni esa palabra fúlgida; un momento de oro,<sup>b</sup>  
ya cobre claro, oxida  
su esmalte a cada hora.

Si todo se disipa, no os detengáis,  
no hay metas: «habladle alto al olvido»,  
la vida es un boomerang que a Dios regresa.

---

<sup>a</sup> En *P*, «paladea/ ni».

<sup>b</sup> En *P*, «oro/ ya».

DÍAS CONCRETOS, FIJOS,  
huracanados de belleza dulce  
en que la tierra es un deseo lento  
y la luna una diadema leve.  
Días en que los dioses hacinados  
se confunden con troncos de viejos robles  
en cinturas ligeras, cubiertas de heno,  
abandonados de los hombres que pasan a la historia.  
Esos días necesito indómitos caballos,  
ruiseñores volubles,  
manos de entereza de roca, palabras inventadas  
para seguir viviendo en tu regazo de penumbra.  
Quisiera ser pasto de hormigas redondas,  
piel consentida de la tristeza,<sup>a</sup>  
lastimada por un sosiego húmedo y sin nombre,  
maleza profunda para el arado.  
Pero nada consigo. Ni el girasol me sigue  
ni el fuste de la dalia me sustenta.  
Estoy solo  
y la vida, débil cáñamo, sueña  
por las cárcavas grises. Y esos días  
sin resplandor, sin césped,  
me fatigan el alma,<sup>b</sup>  
huérfana de lo frágil.  
Ni sé por quién olvido  
ni en qué estanque me anego de memorias confusas,  
tapia de nubes encendidas  
donde me tiendo como un saco vacío  
a la hora del Ángelus.  
Días de humildad resbalada,  
de ociosidad conmovida sobre las flores increíbles  
en que el aire encanecido de pronto

---

<sup>a</sup> En *P*, «tristeza/ lastimada».

<sup>b</sup> En *P*, «alma/ huérfana».

deja una lágrima carmesí  
para hacer más incierta la soledad anonadada,  
la indolencia del humo y la carne dócil.

«CAREO EN LA SOLEDAD»

Cómo insiste la realidad sobre mis ojos.  
Cómo tiende a mis pies su piel manchada de leopardo,  
a esta hora en que vacilan las ideas,  
y las últimas hojas  
se desdoran en mis bolsillos.  
Hay un fluir cansado de juventud,  
bellezas ebrias, rostros purificados,  
otros dioses que nacen, inexorables, bromeando en el vino,  
ajenos a lo que aún se besa  
en esa penumbra de la vida  
donde la lágrima es noticia fresca,  
topacio invertido como una norma pálida.  
Entonces vi más claro  
el gris de las limosnas distribuidas,  
las ollas rotas donde las monedas congelan su cara y su cruz,  
rosas apenas encendidas por una ráfaga de aire  
deshojándose en la luz insidiosa.

Ojos azules, ojos verdes,  
cabeza de caballo vagamente besada,  
tiempo que se queda atrás,  
deseos en la red,  
vida sin excepción donde triunfa el hastío.  
Ya soy el evadido, el fantasma de ayer,  
el hombre honrado que se pudre rítmicamente por las calles,<sup>a</sup>  
que reclama inversiones en seguros de sueño  
para ti, reina joven, afectada por el olvido.  
Qué lejos aquella mano seducida

---

<sup>a</sup> Aunque en *P* y *A*, donde se ha reproducido el poema hasta el momento, este verso y el anterior aparecen separados, Emiliano Fernández señala que en el original de Basilio constan juntos [«Notas a los poemas», en Basilio Fernández, *Antología. 1927-1987, op. cit.*, p. 117]. Las razones por que las que no se sigue la lectura original no se especifican.

que acarició tanta paloma trémula,  
tanto muro blanco, desconchado, silente,  
evaporados como nubes sobre el río de la historia.<sup>a</sup>  
¿Dónde están sus cuerpos, sus corpiños, sus brocados corinto  
en que resbalaba la aurora  
para no lastimar la nieve de su pecho?  
Páramos de estameña cubren los huecos invisibles,  
nadie contesta a la metálica voz del altoparlante.

¿Dónde estoy? ¿Ante qué umbral de sueño se detiene mi paso?  
Sobre qué goznes dulces, trémulo Portugal,  
giras tus puertas transparentes,  
tu nunca navegada tormenta  
de ternura,  
tu resbalado otoño  
que ya siempre se cierra sobre mí  
como una red divina.  
Ya soy tu prisionero, vilano conocido de tus planicies,  
de tus espacios, donde la luz ardiente cosquillea  
tantos torsos mortales que ruedan al vacío,  
tintineantes pulseras desasidas del tiempo,<sup>b</sup>  
nuestros ahogados días bajo las frondas.  
Allí ondula, se alza un poco de niebla del caramillo,  
un error de vellones blancos en el ocaso de los pararrayos,  
tierra excavada, niños,  
lágrimas excavadas,  
silencio recobrado de los hados,  
de tu tuétano dulce,  
donde apenas alienta la vida.  
Todas las golondrinas revoloteaban en torno,  
pero aquel color lento no amanecía nunca.

---

<sup>a</sup> En *P y A*, interpretamos este plural, «evaporados», referido tanto a «tanta paloma» como a «tanto muro».

<sup>b</sup> En *P y A*, «tiempo/ nuestros».



TODA TÚ ERAS DE LINO,  
casi de cal en la atmósfera sin transparencia,  
y yo me embriagaba en tu aliento, soñándote.

Tus besos me desolarían,  
tu boca, estrella húmeda, fulguraba en el éxtasis.  
No era en el aliento de la aurora<sup>a</sup>  
ni en tu garganta, adelfa dulce,<sup>b</sup>  
donde perduraba el hastío.

Era tu voz, fábula honda, mojada de ternura,  
tus manos vagabundas en la red del abrazo,  
lo que moría poco a poco  
en aquel amanecer.

De pronto,  
un estremecimiento de corola sedienta  
arrebató ese cuerpo que modelaba la soledad.

Soledad sorprendida,  
brillo insólito de río fosforescente,  
ávida zarzamora de la libertad,<sup>c</sup>  
alejándose de ti misma  
por el abismo de las lágrimas.

Después, días abolidos, tapiados despojos  
donde combatí el tiempo dulce,  
vida entregada a vanos esplendores  
de mutuo error,  
ráfagas en la ráfaga  
de encendidos carbones en el cristal del viento

---

<sup>a</sup> En *P*, «No era el aliento».

<sup>b</sup> En *P*, «ni tu garganta».

<sup>c</sup> En *P*, «zarzarmora».

caídos en el lodo  
como espeso silencio de un cuerpo desdeñado.

TU CABELLO DORMIDO

se desvelaba: rosa fútil,  
dorado arbusto sin misterio,<sup>a</sup>  
acariciabas las mejillas de la noche.

Tus piernas de frenesí adorado  
se nimbaban de seda salvaje.  
Para mi vida indiferente  
volvías como una ola imperiosa.

De aquella adolescencia tamizada,  
en la curva lenta del río  
solo queda el horóscopo donde el dios de los frutos  
despliega sus banderas diáfanas  
hasta sembrar cerezas de verdad  
en tu falda de musgo rosa.

Para besar tu nuca  
persistía la brisa del verano.  
Su peine dejaba en ti las púas más leves;  
te aniquilaba a fuego lento.

Aquellos ojos fatigados del vals  
fulgían débilmente a pesar de todo.

Era en el fondo de tu inocencia vegetal  
donde me vi suavemente borrado,  
mortalmente vencido  
como un gladiador que calla siglos de indiferencia,  
preludio de la humildad interrumpida.

No sé qué efímera música  
iluminará esos andamios donde se desnudan los ángeles

---

<sup>a</sup> En *P*, «misterio/ acariciabas».

pero algo confuso queda de ti,  
como un dibujo desteñido  
de diosa cansada,  
de evaporada luna en el amanecer  
de esta existencia  
que lisonjea mi mundo para enmascararme.

I

NO ES DE ESPERAR QUE TRAIGAS NUEVAS FLORES

ni otras raíces dulces,  
primavera visible de indolencia  
abandonada por Dios en lo baldío,  
real como una tela remendada.

¿Por qué tu arena gris  
sigue el destino inaprehensible  
de otras banderas?

¿Por qué el miedo y la cólera cogidos de la mano  
se anuncian en los muros,  
trepan por las laderas en donde se inhibe la rosa?  
Intempestivo abril como una marioneta,  
monótono milagro que sucede a la nieve,  
insinuada al margen de la esterilidad.  
Ágil leopardo moteado,  
equivocado tedio que balbucea sus azules.

¿Hacia qué paraíso sorprendido  
bordas de oro tus efímeros triunfos?  
¿Por qué a tu lenta fuga  
das un fluir dorado de juventud?

Orgullo, espacios, siglos renovándote,  
primavera en la hierba  
donde pequeños dioses ebrios  
lloran las flores desteñidas  
en esa molicie de la desilusión.

Todo es monotonía embelesada,  
súbitas manos deshojando  
esos tallos que se ahílan a la luz insidiosa.

Todo es aroma que se queda atrás,  
vanos deseos en la red  
ajenos a lo que aún se besa  
en esta penumbra del hastío.

## II

Pero el pasado late, restituye su máscara.  
En su carmín sin contorno apenas  
incendia vagamente el vestuario de los robles.

Sigue el curso del humo.  
Entonces se acentúa la aspiración de fronda  
en este abril incipiente  
que da su realidad a las lilas herrumbrosas,  
que reaparece como un sátrapa loco<sup>a</sup>  
acribillando el aire con sus flores.

Dónde está ya la carne inútil<sup>b</sup>  
que acarició tanta corola trémula,  
tanto muro blanco, desconchado, silente,  
tanto tropel de caballos de sueño  
hacia ti, reina joven mutilada por el olvido.

Y dónde el oro de su cuerpo  
en que resbalaba la luna.  
Dónde sus brocados corinto,  
ensangrentada blancura de su vida,  
hábito de abandono.

Páramos de estameña

---

<sup>a</sup> En *P*, «reapareace».

<sup>b</sup> En *P*, «Donde».

cubren el mosaico de las flores enmohecidas.  
 Anochece dentro de mí, vuelven viejas mareas.

Todos los goznes del deseo  
 crujen ya como bocas amordazadas.  
 No hay ángeles custodios.  
 Nadie escucha la metálica voz del viento  
 en las mangas vacías del espantapájaros.

PERSEVERA EN TUS DALIAS, CLARO OTOÑO,<sup>a</sup>

da a ese toque tardío  
otra cálida luz, de cielo que medita.

No es tiempo para corromperse  
en el desván del pensamiento.  
No es tiempo ya de viejos goces,<sup>b</sup>  
porque las cosas son tan leves  
que están hechas de humo.  
No tienen experiencia.  
Y un resplandor las sobrepasa.

Árboles mensajeros  
se extenúan a mi lado  
como candelas sumergidas.

Las aguas remansadas  
ahondan su destino  
en la luz que se ahoja.  
Y la fatiga es una lluvia lenta.  
Cae correctamente  
sobre la carne fútil.  
Así fascina la nostalgia.

---

<sup>a</sup> En *AP*, este poema carece de separaciones estróficas.

<sup>b</sup> En *P*, *AP* y *A*, «goces/ porque».



*HAY UN MAYO CUALQUIERA (1977)*

HAY UN MAYO CUALQUIERA

que vanamente desafina,  
y da una lumbre sorda  
a rosas sin sentido,  
que deshoja palabras  
o nostalgia en el aire.

Hay como una impaciencia  
de vivir al borde del abandono,  
seca música alternativa  
que irrumpe en nuestra nada.  
Hay una tristeza póstuma  
de juventud fluctuante  
que el sueño bambolea al atardecer.

Hay días en que nos vence  
el torpe escoliasta de la pereza,  
nos devoran el fuego y la música  
en el indiferente destino.  
Cuando se envejece agriamente  
¿qué importa el azul caído en el barro  
o la lejanía recalcitrante?  
Todo en la vida es humo,  
belleza ahumada,  
clara hendidura donde tedio y niebla se funden.

Se mira de reojo al amor,  
al bosque, a las colinas,  
pero por todas partes  
espesura y remordimientos  
extienden sus ramas secretas  
que nos ahogan,<sup>a</sup>  
porque los falsos dioses nunca olvidan.

---

<sup>a</sup> En *P*, *AP* y *A*, «ahogan/ porque».

Dadme ahora el orgullo  
del que sobrevive a la confianza  
y arroja por la borda  
todo el desánimo que ondea como una bandera,  
todos los trofeos que la vida ha ido acumulando  
en ese desván que se identifica con la noche.

LENTA ES LA PRIMAVERA.

Las flores son las mismas de otro tiempo;  
sus brillantes colores  
se oxidan puntualmente,  
aunque se hable en voz baja.  
Nuestras raíces beben en silencio  
invisibles aguas de otras edades,  
débiles palmas o vegetaciones  
de esa costumbre reticente  
de amar a un lado de la indiferencia.

A la vera del mar  
la lluvia pone sus mejillas grises  
sobre los labios de la indolencia avasallada,  
pero entre la bruma sin navíos  
surge el espectro de la rosa  
que trae el oleaje  
en el frío acontecer de mayo.

Ya nadie sabe dispersar el aburrimiento,  
cuando azulean  
esos países donde es otoño todavía  
y el amor es un caballo desbocado  
pero dulce.

Quisiera olvidarte como un vals,  
reflejada en ese río que vuelve del fondo  
y no encuentra música donde morir.

Viejos naipes gastados  
sin error, sin prisa en las tardes interminables,  
echan al mar sus cicatrices,  
devuelven a la vida  
el girasol cansado de girar,

se asoman a la nieve del recuerdo,  
donde los pájaros se pierden  
y las lágrimas caen como una lluvia íntima.

*Unreal city*

*under the brown fog of a winter dawn...*<sup>a</sup>

T.S. Eliot

LA PRIMAVERA SE ENCAPOTA EN DESVAÍDOS GRISES<sup>b</sup>

o se remienda de verano;

es una vana promesa

que nos ofrece la vida.

Nadie comprende lo que nos traiciona;

así este mayo contradictorio de nubes desiguales

que nos congrega para la dispersión,

que nos niega el chirrido de los girasoles quietos

y nos abandona imperceptiblemente

como a mendigos que bostezan en público.

La esperanza se abre con la despierta crin de la mente.

Caos generalizado

por la convergencia de las ruinas.

Pasado o futuro es igual a un rumor sin normas,

y ya nadie se explica al orador tartamudo de la desmemoria.

Quietud sin historia a la deriva

en unos sentimientos sin principio ni fin

de días perezosos,

de ríos que giran hacia la libertad,

de falsos testimonios y palabras cansadas.

Así la rosa sube en espiral

y acaba por colgarse de la indiferencia.

---

<sup>a</sup> En *P*, «*dawn*» inicia un nuevo verso, mientras que en el texto de Eliot pertenece a este pentámetro.

<sup>b</sup> En *P*, «desvahidos».

¿QUÉ ESTELA, QUÉ NIVEL  
trae este junio de coral  
que nos invade luminoso?  
¿Qué mirada pretende  
articular la felicidad  
a nuestro lado?  
Los altos cargos de la mentira  
nos insultan por transparencia,  
nos tratan como a sombras.  
Su insolencia es incandescente,  
cómoda esclavitud de la pereza  
que se debilita junto a la realidad  
como la impotencia de la espuma.  
Y terror, terror,  
la vida nos arrolla polémicamente,  
vano es ya el pasado del hastío,  
conexiones inciertas de una pesadilla  
entre la osadía de las flores.  
Y paredes que dicen miradas, el odio  
y la escritura que adora la injusticia  
en esos ojos que se sacrifican a la soledad.  
Así los dementes furiosos  
terminan sus discursos triviales  
y nos dejan solos en esta luz de junio.

*RAUDOS CONTORNOS DONDE EL SILENCIO PERSEVERA (1982-1983)*



## I

ESA OPACIDAD DE NOVIEMBRE<sup>a</sup>

que desciende sobre el error puesto a prueba  
como un pez de lana al que nada le importa,  
esa zarabanda del huracán  
que lima el esqueleto de la vieja barbarie  
y renuncia a saber si es odio  
lo que materializa el amor embriagado por la pasividad.  
En esta hora justa de las libaciones de la paciencia,  
del deber y del desamor cumplidos,<sup>b</sup>  
que va dando traspiés por el paisaje dócil al declive,  
sin duelo de mí mismo  
y sin soportar la inhibición  
inventada por la inutilidad,  
la obra no sobrevive al candor  
ni a la luz de reserva.  
Todo se anega en los baldíos interiores  
y en las coartadas del ensueño.  
Todo se cultiva en el erial desolado de donde emergen los dogmatismos.  
No tendrá preferencias  
quien desenrede las transfiguraciones,  
los ecos volubles de sinécdoques,  
la rutina secreta de la sencillez,  
el enigma de lo real,  
el laberinto de un largo adiós  
en la honradez acrisolada  
de las cuerdas con nudos.

## II

---

<sup>a</sup> Emiliano Fernández explica que, aunque este poema carezca de fecha, se escribió entre el 1 y el 22 de agosto de 1982, y que, «como los tres siguientes, pertenece al cuaderno de borradores a los que Basilio no llegó a dar una forma revisada. En todos ellos aparecen problemas de interpretación del manuscrito, que, en este caso, afectan sobre todo a la parte final del poema, en estado bastante confuso. Es posible también que pensara en intercambiar de posición las dos primeras partes» («Notas a los poemas», en Basilio Fernández, *Antología. 1927-1987, op. cit.*, p. 121).

<sup>b</sup> En *P y A*, «cumplidos/ que».

Círculos de hierba como cálidos besos  
obstinados en justificarse,  
cuchicheo de comadres para la indiferencia  
junto a un borde del viento.  
Se comprueba el ocaso  
sobre los asfódelos de la mentira.<sup>a</sup>  
De bruces en la molicie moldeada  
del vals, algo cae bajo la piqueta de la debilidad.  
Oigo su ritmo.  
Todo se reduce a derribar y construir,  
aire alterno de colores muertos  
en las viejas verdades vestidas de arena,<sup>b</sup>  
inflexibles como paradigmas,  
ciegas, pero poderosas  
y tal vez imprecisas entre la lisonja  
del que más tiene cuanto más da.  
Nadie sospecha el trasfondo de la mente  
ni extravía el rayado cauce de las lágrimas  
por los vestigios grises del barro  
hecho de mejillas, de angustia  
de pautas borrosas, como la vida,  
cuando se acerca a la ternura de los dioses.  
Es inútil que perseveres,  
la tierra no ha perdido su herrumbre,<sup>c</sup>  
y llueve sobre las polvorientas guitarras.  
Nadie sufre el desdén de las miradas frías  
por motivos humanitarios.

### III

---

<sup>a</sup> En *P* y *A*, «asfodelos».

<sup>b</sup> En *P* y *A*, «arena/ inflexibles».

<sup>c</sup> En *P*, «herrumbre».

Los muebles olvidados en los desvanes  
se maquillan de polvo,  
crujen de gemidos, de pasiones sibilinas  
y también de hermosas palabras.  
Son en el fondo viejos matices de rectángulos  
donde la muerte ofrece calma y formas ambiguas.  
Fuera, contra una estela de libertad avasallada,  
chirría de pesadumbre ese huésped no deseado  
y viejas ceremonias de suburbio vejadas en lo hondo  
golpean las espaldas de tahúres relacionados con el amor.  
Son cautamente frívolos,  
acaso bien modelados en la putrefacción de la madera,<sup>a</sup>  
como girasoles abocados a la miseria  
por la velocidad adquirida.  
Una verdad larga sin ataduras  
florece en el marasmo de la hospitalidad,<sup>b</sup>  
pero no renace súbitamente como los maniqués  
hechos de ausencias en estado inorgánico,<sup>c</sup>  
sino de permanencia en la plenitud.  
Pausadamente  
la belleza estancada trae la rebelión  
y las vagas promesas pliegan sus goznes tibios  
sin detenerse,<sup>d</sup>  
como el que corre sobre un hielo delgado.

---

<sup>a</sup> En *P y A*, «madera/ como».

<sup>b</sup> En *P y A*, «hospitalidad/ pero».

<sup>c</sup> En *P y A*, «inorgánico/ sino».

<sup>d</sup> En *P y A*, «detenerse/ como».

ORDENAR EL CAOS DE LOS OBJETOS USADOS,  
las conmemoraciones de la arbitrariedad amansada por la adormidera,  
la ebria sucesión de catástrofes, de aniversarios,  
mala conciencia de suburbio,  
pesadilla de abismos y de hormigas heroicas  
en una tarde cualquiera  
y por lo demás ominosa.  
Unos papeles sucios y polvo solitario  
de metales corroídos, donde dormita la polilla,  
jadea la luz por las escalinatas de la culpa  
cuando el inconsecuente atardecer  
rompe con el pasado  
de las invocaciones calladas, tiende puentes a la incapacidad alucinatória  
de los demonios familiares  
que ordenaron la vida  
infel a unos principios  
rescatados de las cenizas,  
vecinos de ciudades sin significado y sin muros  
de perspectivas kafkianas, donde no llueve ni hace sol  
y no existen números de felicidad en calles  
descoloridas de silencios.  
Ámbitos espaciosos<sup>a</sup>  
en jardines resquebrajados por un agua inútil,  
ventanas en el aire de la alucinación  
que se obstinan en ser símbolos de la nada,  
o de increíbles princesas,  
asomadas a balcones del engaño  
donde la dicha no tiene identidad.  
Ni los cantos de cisne, ni la especulación inmobiliaria  
vuelven a sus daguerrotipos;  
la vida fluye o da vueltas en un desdén arrepentido  
desgastando el fondo con una lima pobre  
circundada de errores,<sup>a</sup>

---

<sup>a</sup> En *P*, «Ámbitos, espaciosos».

de indefinidos rombos en las bocacalles,  
y ojos de parricidas  
que desestiman viejas emociones.  
*Plus ça change, plus c'est la même chose.*<sup>b</sup>

---

<sup>a</sup> En *P*, «errores/ de». Aunque toda la puntuación del poema ofrece dudas, parece claro que en este caso es necesaria, para separar las cláusulas introducidas por «circundada».

<sup>b</sup> En *P*, «*Plus, ça*». La cursiva es mía.

TODO LO QUE SE EXPRESA

en años, remiendos, curvaturas,  
presagia la babélica algarabía  
de las preguntas áridas,  
del restringido laberinto  
en que los prosélitos enajenan su libertad.  
Ahora flota la inconsecuencia  
y se sacrifican falsos ídolos  
confinados entre deseos de la primera infancia,<sup>a</sup>  
flameando como banderas sin color de venganza,<sup>b</sup>  
como amargas migraciones<sup>c</sup>  
hacia un incierto paraíso.  
En el yermo ostensible  
es la hora de las mesnadas supervivientes, los designios oscuros<sup>d</sup>  
de proscritos que se confabulan  
hacinados en el delirio,  
viejos mendigos de la inutilidad  
sacrificados al orgullo descentrado  
de desear mundos falsos,<sup>e</sup>  
de la distorsión del desaliento  
en el proceso de los largos días.  
Fantasmas de genios suplicantes  
que buscan la oscuridad, aterrados por el prójimo.

---

<sup>a</sup> En *P*, «infancia/ flameando».

<sup>b</sup> En *P*, «venganza/ como».

<sup>c</sup> En *P*, «como de amargas migraciones». Creo que la preposición «de» es una errata y que «como amargas migraciones» constituye la segunda cláusula de la comparación iniciada en el cuarto, con «flameando», lo que, a su vez, ha requerido la coma tras «venganza». Si no se hace así, es difícil encontrarle sentido, salvo que se entienda que califica a «color», lo cual daría una lectura más enrevesada y, por lo tanto, improbable.

<sup>d</sup> Llama la atención ese largo octavo verso, que contiene dos cláusulas predicativas diferentes, y que resulta ostensiblemente más extenso que los demás del poema. A la vista de la disposición del resto de la pieza —en la que suelen coincidir cláusula y verso—, es probable que se trate de un error tipográfico, y que «los designios oscuros» deba constituir un verso independiente o sumarse al siguiente. Dada la imposibilidad de cotejar la versión impresa con los manuscritos de Basilio, solo podemos consignar nuestras dudas.

<sup>e</sup> En *P*, «falsos/ de». Creemos aquí más lógico considerar «de la distorsión del desaliento» complemento preposicional de «orgullo descentrado» que de «mundos falsos».

Nada les importa la felicidad asustadiza  
en donde vacilan sin tregua  
los bienaventurados,  
en esa solidaridad  
en que se desparraman como almas en pena  
perseguidas por perros sin *pedigree*.<sup>a</sup>  
Al margen de las vocaciones tardías,<sup>b</sup>  
nada resiste el crujido de los años,  
los ecos de una sociedad que vive de limosna,<sup>c</sup>  
del desorden de los escombros,<sup>d</sup>  
guerra fría de los abordajes  
pero bien disciplinada,<sup>e</sup>  
como de una sucesión de historietas  
triviales, sonrosadas de cualquier biblioteca.  
Por eso se habla de la primavera como de la náusea,  
de la fealdad donde juega la luna,  
del aluvión de flores para pasar el rato,  
de abalorios para meditar la fugacidad del tiempo,  
de las entidades nuevas, sin sustancia,  
que cuando se piden certificados de inocencia  
nos obsequian con imposibles escaramuzas  
de granizo torturado por la actividad mercantil  
del que negocia  
solamente en júbilo de rosas sin horóscopo  
y lanza sus mensajes extrañados  
hacia un bovarismo de parientes pobres,<sup>f</sup>  
de objetos desdeñados en el oleaje del ocio.  
Escribir en los muros  
sin esperar respuestas

---

<sup>a</sup> En *P*, sin cursiva.

<sup>b</sup> En *P*, «tardías/ nada».

<sup>c</sup> En *P*, «limosna/ de».

<sup>d</sup> En *P*, «escombros/ guerra».

<sup>e</sup> En *P*, «disciplinada/ como».

<sup>f</sup> En *P*, «pobres/ de».

es un deber sagrado que a nada conduce.  
Todo lo vivido,<sup>a</sup>  
todo lo inventado  
por una memoria de la pereza  
a veces adormilada, pero en ejercicio,  
me habla de las coartadas del desamor que tenemos a mano,<sup>b</sup>  
de los roces inexpresivos  
sin dobleces, sin límites,  
pero en un vocabulario avezado a los simulacros  
de días sin pulso, de edredones, de dientes  
buscando nuestra perfección,  
nuestra estrella de carne,<sup>c</sup>  
de ascesis a gatas,<sup>d</sup>  
para purificar las injurias, los desatinos  
del mártir que lucha sin agobios  
por la gloria, por la miseria de unos despojos que se devalúan,  
dulces trabajos del avariento  
que dice su extraño adiós a la golondrina enamorada.

---

<sup>a</sup> En *P*, «vivido/ todo».

<sup>b</sup> En *P*, «mano/ de».

<sup>c</sup> En *P*, «carne/ de».

<sup>d</sup> En *P*, «áscesis» y «gatas/ para».



DULCE PRESA<sup>a</sup>

de agua estancada  
corrompida en el remanso del viejo error  
donde oscuros deseos  
se agrietan como símbolos  
en los mudos espejos de la bruma.  
Nadie conoce la dalia de hierro<sup>b</sup>  
que día tras día  
crece en los umbrales  
de los efímeros ocasos que se adensan dentro de mí.  
A veces me dejo arrastrar por el viento del odio  
como de una imprecisa fatalidad  
acosada por el misterio  
de esfinges apenas borradas.  
Vuelven los vagos ecos de las postrimerías  
donde la sombra ecuánime  
empaña el azar de las discordias  
y las madejas invisibles del *jazz*<sup>c</sup>  
que tejen el agua turbia.  
Todo amenaza nuestros hábitos  
bajo las destrozadas banderas.

---

<sup>a</sup> Emiliano Fernández especifica que «tras la fecha del poema aparecen unos versos con los que tal vez pensó prolongarlo: “Una mano culpable/ se estremece en la clandestinidad/ como menesterosos encadenados a ganarse el sustento/ junto a una veleta alucinada.// Penélope desteje su ruina/ o tensa el arco de vanos acordes de renunciadas donde el azar toda su fondo./ Así se banaliza la distancia de llegar a ti, heroína de las armonías inconexas”» [«Notas a los poemas», en Basilio Fernández, *Antología. 1927-1987, op. cit.*, p. 122].

<sup>b</sup> Seguimos la lectura de *AP*. En *P*, «se agrietan como símbolos;/ en los mudos espejos de la bruma/ nadie conoce la dalia de hierro». Suponemos que este es el «significativo error de puntuación que aparecía en la primera edición» señalado por Emiliano Fernández (*ibid.*).

<sup>c</sup> En *P*, *AP* y *A*, sin cursiva.

COMO LA NUBE PÚRPURA

maquillada sobre una pequeña ciudad  
que va perdiendo su empresa histórica  
una luz en acoso incesante  
golpea sobre el amor de dulces bríos  
en fluyente entusiasmo  
podría acercarse a una lágrima  
y a la onda dormida  
que anega la tabla rasa del desprecio  
mientras te clavabas en las ojivas de la tarde  
hoja arrastrada a un aire sin cénit  
como el granito nivelado de un palacio de otoño  
sin torres ni pináculos  
donde jadea la hiedra del pasado  
y entonces tú sola emerges, pasión de los cielos,  
césped besado largamente  
—oigo que Orfeo canta la muerte de la noche—

«BLESSING»

*La lengua es un sistema de signos que  
procede como el juego de ajedrez*

Saussure

La dejadez, la intemporalidad  
subsiste como el humo,  
inaugura conjuras de silencio,<sup>a</sup>  
de fe sin ficciones,<sup>b</sup>  
como vanas sombras de juventud.  
Hay claves indecibles de secuencias,  
textos de libros gnósticos,  
ocres perdidos en la creación incesante del albaricoque.  
A veces un ruiseñor se extingue en el aire  
como un reflejo,  
pero nadie ha visto su esquema  
en la delgada frontera de abril y octubre,<sup>c</sup>  
ni su didáctica en el horizonte del gozo.  
Ignoramos siempre si se acaba o se empieza,  
inexorable palíndromo del canto,  
ecuación sin aristas,  
sin propósito último,<sup>d</sup>  
avezado al cansancio de quererte  
en plena crisis de la niebla que sube  
y levanta un mausoleo al amor.  
Belleza equivocada  
de mirar la lluvia  
mientras sueño con mis estadísticas  
y el tiempo me impulsa

---

<sup>a</sup> En *P*, «silencio/ de».

<sup>b</sup> En *P*, «silencio/ de».

<sup>c</sup> En *P*, «octubre/ ni».

<sup>d</sup> En *P*, «último/ avezado»

más allá de los accidentes imprevistos.

LOS PODEROSOS CENTELLEAN EN SU ORO PÁLIDO,  
las clases pudientes aman su dialéctica,  
no su ignominia,  
vituperan la edad de oro totémica,<sup>b</sup>  
pero creen en su plenitud.  
Como titanes que emergen del asfalto,  
esbeltos testimonios de obcecación temporal,  
no los salva el amor, sino el dinero,  
de la tierra, del caos, de donde exhuman la plata.  
Niegan la resurrección de la carne.  
Buscan sus paraísos en estado amorfo,  
sus huríes descamisadas,  
y encuentran su némesis, su noche ebria,  
sus dardos adventicios  
que traspasan su sombra cuando entrevén el desamparo.  
Pero es solo un instante.  
Reconciliados con las flores,  
con voz atronadora, claman, chapotean  
en la soledad,  
viven en lo hueco del mundo.  
Ya les ha cicatrizado la herida intemporal de la usura.

---

<sup>a</sup> En *P*, «Cristela».

<sup>b</sup> En *P*, «totémica/ pero»

LAS BALANZAS SUTILES

donde se pesa el ocio  
alrededor de la blancura  
no valen ya.

Se estremece la sombra  
y las vanas adelfas del olvido  
sobre la tierra matizada  
de abnegados escombros  
no valen ya.

Las graves consecuencias  
de usar brújulas locas  
o tomar un cuchillo  
aunque imprimen carácter  
no valen ya.

Si quemaran tus ojos  
liberados azules  
surgiría una aurora o una luz clandestina  
pero nada valdría.

«NUNCA VEREMOS LA AURORA DEL ERROR»

Nunca podría entregarte al destino,<sup>a</sup>  
a tu irreflexiva amnesia  
de la lluvia sin fe  
que cae sobre el diálogo trivial  
improvisado en torno al desayuno.  
Ciertos sentimientos que nos ocultaron  
como vacíos compartidos  
tienen la desconfianza irreal de la paciencia  
a punto de olvidarnos  
y nada valen las simulaciones.  
Estamos en la encrucijada del cansancio,  
de las lágrimas sobrentendidas  
y tan diminutas como alhelíes pasados de fecha.  
Quisiera rodearte de humo,  
de presentimientos de hastío y de furtivos desdenes,  
pero es inútil asirse a la vanagloria.  
El pasado se equilibra en los ojos  
y nadie sabe si el mañana será un escalofrío  
porque nunca veremos el error  
de la ambivalencia.

---

<sup>a</sup> En *P*, «destino/ a».

«ESA LUZ PROFANADA»

Esa luz profanada que se desmorona,  
ese deseo acariciado largamente,  
ese amor apenas olvidado pero imperceptible,<sup>a</sup>  
¿qué otra cosa queda de ti?  
Forma convexa de jugarse el destino  
con solo cartas marcadas.  
Rostros que nunca he visto  
de ojos irreales, como profundidades venidas a menos,<sup>b</sup>  
perdidas por un alba de indecisos.  
A veces pienso que mi pasado existe  
y que mi amor es una brasa sin órbita  
o una tuerca adelgazada por el uso desmesurado  
o un eco fugitivo de adioses  
mientras escuchábamos *stompin' at the Savoy*<sup>f</sup>  
y tus ojos eran más lentos cada día,<sup>d</sup>  
modelados de un jade que se oxidaba en pliegues pobres.  
Entonces, en una penumbra demorada<sup>e</sup>  
como un guante alargado, un misterio inquietante  
contraía tus besos, últimos bucles de una sola apariencia,<sup>f</sup>  
porque el silencio lamía tímidamente los deseos atrapados.

---

<sup>a</sup> En *P* y *AP*, «imperceptible/ ¿qué...?».

<sup>b</sup> En *P* y *AP*, «menos/ perdidas».

<sup>c</sup> En *P*, sin cursiva.

<sup>d</sup> En *P* y *AP*, «día/ modelados».

<sup>e</sup> En *P* y *AP*, «Entonces en».

<sup>f</sup> En *P* y *AP*, «apariencia/ porque».



BRUSCAMENTE ES NOTORIA LA TRISTEZA DE LAS CALLES MUDAS,  
sin un color desentonado,  
sin una rosa envejecida como un souvenir de la bancarrota.  
Crispados en la improvisación de la porcelana,<sup>a</sup>  
los viandantes sienten el ultimátum de la desventura  
en la humedad de la madrugada  
y los restos de espuma en las piedras grises  
de la humildad  
donde un perro solitario abandonado por incorruptible  
nos hace desaires  
al filo de recodos excluidos de la amenaza  
y husmea en el pasado de las imposturas.  
El misterio del mediodía  
alborea entre la niebla como la predestinación  
y los escasos transeúntes  
arrastran sus armaduras sin vértebras,  
corren por el laberinto de los días claros  
como parias que intentan abrir puertas que no existen.  
Lisonjeadas por la buena conciencia,<sup>b</sup>  
unas palomas se desvanecen dentro de nosotros  
y hay espejismos demasiado sutiles  
y así y todo ignoramos las claves del secreto.<sup>c</sup>

---

<sup>a</sup> En *P* y *AP*, «porcelana/ los».

<sup>b</sup> En *P* y *AP*, «conciencia/ unas».

<sup>c</sup> Emiliano Fernández señala que, en los manuscritos de Basilio, hay modificaciones posteriores de este poema, una de las cuales consiste en la adición del alejandrino final («Notas a los poemas», en Basilio Fernández, *Antología. 1927-1987*, *op. cit.*, p. 122).

EN LA MEMORIA HAY UNA ESPERA  
de otoños irreales, y en las palomas  
de piedra se enmarañaba el frío  
de nieves fermentadas en años prósperos.  
Estabas en las encrucijadas  
de relojes parados y de inconformismo,<sup>a</sup>  
en nocturnas playas  
sin obstinados turistas,  
rediviva inocente  
tan lejana en la felicidad como  
caída de bruces en el sueño.  
Entumecida acróbata indolente,<sup>b</sup>  
vuelves a mí como una sombra vagabunda  
en parques donde el moho de los años  
detiene mi hondo soliloquio.  
Aún en el columpio del huracán,  
quedan inmóviles tus éxtasis,  
mi vano hastío,  
tus trémulos sarcasmos, la yacente pasión de las lágrimas,  
brazos erguidos por detener el sentimiento.

---

<sup>a</sup>En *P*, «inconformismo/ en».

<sup>b</sup>En *P*, «indolente/ vuelves».

EL TRIUNFADOR MUESTRA SU VIDA DESMORONADA.

Aquí resurge un aire sin grandeza y sin aureola  
y allí una dalia enfurecida en la desatención  
flota en un cielo dulce de insistencias,<sup>a</sup>  
de ideogramas chinos  
que acogen una parcela insólita  
de fragmentos impuros  
en ojos y laberintos de tinta azul negra  
a lo largo de un invierno experimental  
donde el amor se enfría sin razón aparente.  
Por una incomprensión de las coherencias  
asistimos a las crisis de los relojes de sol,  
a la falta de convicciones.  
Surgen rasgos oscuros de tristeza semántica  
donde la vida nos fascina con bostezos de inmortales  
y argucias de olvido, pero de colores fastuosos.  
Allí la trascendencia del triunfador  
que observa la hora propicia del rompecables.  
Vivimos de la nostalgia de las repeticiones  
bajo un reflujo de alegorías  
donde la luz lleva, a veces, un hueco de olvido,<sup>b</sup>  
un reverso de retrasada pureza  
para el agua dócil de otros cauces  
donde la hija sin rostro  
duerme absorta en el ámbito de la desnudez  
y para un uso discreto de las lluvias de otoño  
inclina los hombres a la libertad  
de cansarse de lo conseguido  
cuando la primavera llega sin razón aparente  
y el amor se ensambla al pasado  
en ese momento inexpresable  
que nos esclaviza a la esfinge.

---

<sup>a</sup> En *P*, «insistencias/ de».

<sup>b</sup> En *P*, «olvido/ un».

Desesperados triunfadores convocados a la inmortalidad  
en el ámbito de la desnudez,<sup>a</sup>  
pero tan solo en el dominio del humo  
inclinados a la libertad sin razón aparente.

---

<sup>a</sup> En *P*, «desnudez/ pero».

EN EL ESTADO NATURAL

la madreperla del pasado  
no ama su traición ni la inquiere.

Tampoco acepta de buen grado  
su tropismo hacia días jubilosos  
y tiene dudas previas.

La soledad vacía de los turistas apresurados  
presenta sus emblemas inmisericordes  
y los contiene en los declives grises  
como una muerte compensada.

Aquí la carne nómada  
se desnuda en un impulso de jazmín enclaustrado  
en un recelo de pedregosa dulzura  
pero nada refulge  
como la vidriera de una vida  
en el mediodía  
o en la noche de la avidez  
o del desorden.

Inmersos en la meditación  
de la arena que nos rodea  
hacia una epifanía disculpable.

Equívoca pesadilla  
de los orígenes  
del que quiso profanar la aurora.

TE ENCONTRARÉ TAL VEZ  
en esa esquina del paraíso  
o en el aire trivial de una playa nocturna  
donde se ata la sombra  
y se extenúa el infinito.  
Plenitud en que se abisma la atracción  
del violonchelo apenas oxidado  
junto a una vida escorada a estribor  
por no llorar con las manos crispadas.  
Ahora el reflector hurga en la opacidad,  
en la noche de las premoniciones  
del triángulo adensado  
en la ojiva polvorienta de un caliente desorden,<sup>a</sup>  
pero todo se pudre en la trampa del tiempo.  
Solo migajas de mentira,  
la imperceptible hoja, los hechos sin significación.  
Resurgen sombras falseadas,  
engañosos remordimientos de cicatrices adheridas,  
un peso hondo  
de multitud desangelada  
en el horizonte de la ceniza.

---

<sup>a</sup> La puntuación de estos cuatro versos es incierta. Lo más sencillo es considerar que «hurga» introduce tres complementos circunstanciales de lugar, precedidos por la preposición «en»: «en la opacidad», «en la noche» y «en la ojiva», en cuyo caso debería haber coma tras «adensado», para separarlas. Sin embargo, cabe que solo sean dos, y que «en la ojiva» dependa de «adensado». En este supuesto no habría que introducir ninguna modificación en la puntuación. Por último, también cabría que «de las premoniciones/ del triángulo» no constituyera una única oración, sino dos, es decir, que la noche iniciara una enumeración compuesta por «premoniciones» y «triángulo». Si fuera así, debería haber coma tras «premoniciones». En cualquier caso, y a la vista de las dudas, respetamos la lectura original de *P*.

LOS DEGENERADOS MORALES,  
los incorruptibles de delicadas maneras,  
los exquisitos de la usura,  
exigen a veces muy poca luna para morir de amor.  
Esto es obvio.  
Nadie los reconoce con el plumaje de la vanagloria<sup>a</sup>  
ni como proveedores de la real casa  
ni como contribuyentes al erario público.  
Hasta que un día se marchitan de pronto.  
Entonces cae la lluvia sobre la ciudad gris  
y Dios no se arrepiente.  
Deja que se extravíen en el eclipse de sus conciencias  
y de sus harapos remendados de rojo.  
Y todo empieza como siempre  
por vagas reflexiones tardías,  
por quintaesencias, por arabescos de otro yo discrepante,  
por violetas abatidas en el claroscuro,  
hasta que los cubre un acorde de nubes bajas  
junto a recuerdos desconchados.  
Son los oportunistas de la miseria donde todo decae,  
oscuro asombro repentino  
cuando te agitan vientos mágicos  
y un antiguo orgullo resurge de sus ojos  
y del crujido de sus dientes.  
Nadie los reconoce  
cuando pasan con sus almas enmohecidas  
bajando la escalera de escalones interminables.

---

<sup>a</sup> En P, «do».

HAY DÍAS DE FELICIDAD A LA MEDIDA,  
días en que los bienaventurados  
vacilan en lo turbio,<sup>a</sup>  
aunque se muestren firmes  
en las promesas de bonanza  
con que les obsequia la amabilidad.

Incólumes, a veces extraviados  
como perros sin *pedigree*, empapados de sueño,<sup>b</sup>  
van a la guerra fría de las imposibles virtudes,  
de las historias aburridas,  
de formas cansadas que nunca desfallecen.

Pero el crujido de los años  
se percibe también en la oxidación de las flores,  
en los vientos contrarios, en las vocaciones tardías  
y en la sensible mutación de los deberes morales.

Esas horas felices  
han creado la inocencia del pasmo,  
han remansado las locas maneras del inconformismo  
y de las viejas instituciones  
bajo el sino terrible de vivir, vivir, vivir...

Ahora nadie pasa canturreando  
el desamor de la ingratitud,  
nadie se inclina al paso del viento susurrante  
sobre veletas oxidadas por el imperio de la esterilidad.  
Nada se consolida en el engranaje de los siglos,  
ni la barba de los espectadores circunspectos  
que no se atreven a desafinar  
por temor a las confrontaciones del júbilo y las lágrimas.

---

<sup>a</sup> En *P*, *AP* y *A*, «turbio/ aunque».

<sup>b</sup> En *P*, *AP* y *A*, sin cursiva.



Poco a poco trepa la hiedra del ocio resignado,<sup>a</sup>  
se tambalea la usura, se reprime la vida,  
quedan maneras olvidadas en el azogue de los espejos,<sup>b</sup>  
muestras de amor perdido igual que fuegos fatuos  
o ríos caudalosos que terminan en nada.

---

<sup>a</sup> En *AP* y *A*, este verso y los que le siguen hasta el final del poema no constituyen una estrofa separada, sino que están unidos a la anterior.

<sup>b</sup> En *P*, *AP* y *A*, «espejos/ muestras».

*Lo verdadero puede a veces  
no ser verosímil*

DESPUÉS DE TANTO INVIERNO

la nieve se desnuda sin deshonor.

Es el fondo de la trama lo que encubre las monedas del tedio.

Y así vamos con paciencia infinita

desechando teorías, torsos, ánforas rotas,

que surgen a la luz después de siglos de aburrimiento.

Así es el torbellino sin voz de lo inamovible.

La nostalgia de la ausencia

o el espejismo de la vigilia

recaen con obstinación de trizas inefables

sobre el fárrago de las enumeraciones,

cuando desnieva tarde sobre dinastías evaporadas.

Enigmas de amor filial obtenidos súbitamente,

residuos de rencor sin grandeza,

textos de represalias nunca descifrados por el infortunio,

viejas aspiraciones, confidencias inmarcesibles

que explican a los ojos soterrados

el destino de las ventanas cerradas para siempre.

Estrictamente esto es el epílogo de los antiguos mensajes

de la luz interpuesta

entre banderas consentidas a los países más humildes,

virtualmente esqueleto de lluvias,

de emblemas de penumbra sorprendidos en el hastío.

Esas miradas de monotonía,

esas crisis del tiempo anillado

que prolonga un adiós sin decir palabras

sobre los harapos de lápices apenas evocados,

llegan a nuestro ser inverosímil

con la sonrisa de los personajes subalternos.

NADIE ME TOMÓ DE LA MANO EN EL LABERINTO

cuando me cegaron laminillas  
de un oro desdeñado.

Se acercaron mujeres increíbles,<sup>a</sup>  
obesas como tórtolas truncadas por la primavera,<sup>b</sup>  
pero solo eran cláusulas de la fatiga  
corrompidas por la libertad.

Sin embargo, amo la vida en los pretextos poco conocidos,<sup>c</sup>  
en los palimpsestos,  
en las hortensias sin clasificar,  
encorvadas por el compromiso,  
en los *blues*, y en las cartas marinas<sup>d</sup>  
con bordes sin identidad,<sup>e</sup>  
tornasolados como pesadillas.

A veces los ojos del perro  
nos hablan de caminos borrados por la esponja del humo.  
Son ecos de anales  
y confidencias oscuras,  
fragmentos de mensajes  
o sueños súbitos del trasmundo.  
¿Eres la ola débilmente integrada  
o la grupa de un deseo nunca correspondido?

---

<sup>a</sup> En *P*, «increíbles/ obesas».

<sup>b</sup> En *P*, «primavera/ pero».

<sup>c</sup> En *P*, «Sin embargo amo».

<sup>d</sup> En *P*, sin cursiva.

<sup>e</sup> En *P*, «identidad/ tornasolados».

DURANTE EL VERANO

el mito de la aquiescencia sigue vivo,<sup>a</sup>  
pero el mar  
se muere lentamente o se relaja sin ambigüedad  
junto a las rocas.

Raya con tiza el horizonte<sup>b</sup>  
para equivocar el barco ebrio.  
También cambia sin ningún motivo  
la desesperación esencial del hombre.

Nadie asume voluntariamente sus automatismos,  
ni solo la vida se desdice  
de su fuego interior.

Los inconscientes sacuden su remordimiento  
chapoteando en el barro,  
fría y fatídicamente  
divagan o acumulan más odio  
contra las esquinas de un día de aristas duras.

Ahora junto al mar  
vanas inconsistencias cubren de un todo gris el recuerdo de los antepasados,  
habitan mundos sumergidos,  
bulevares sin sentido moral  
y obscenidades apacibles.

En verano se desvanecen al fin certidumbres  
y ciertas fábulas repetidas acaban mal.

En el mes de julio  
quien mira a su interior sin abatimiento  
puede observar cómo decae puntualmente

---

<sup>a</sup> En *P*, «vivo/ pero».

<sup>b</sup> Parecería más coherente y natural una puntuación como «das rocas,/ raya», entendiéndose que la enumeración incluye las varias acciones del sujeto «mar»: se muere o se relaja, y raya. Sin embargo, al no poder cotejar la versión publicada con el original, nos vemos obligados a preservar aquella.

la nieve del infortunio,<sup>a</sup>  
suplantada por la cal de la alucinación.

---

<sup>a</sup> En *P*, «infortunio/ suplantada».

*¿Un mar sin su virtud de mar, un agua inútil sin mar, un mar perdido,  
un mar de olvido y de pasado, un negro mar de nada, de acumulada,  
trastornada nada?<sup>a</sup>*

J. R. Jiménez

DESENMASCARADO, SUMERGIDO

en un sólido mar inútil,  
azotado de espuma o embaucado de gloria,  
mis deseos de inconexos roces evocados por el verano  
van en cohortes rubias  
hacia una niebla súbitamente ladeada.

Tengo que partir lejos de esta costa  
de grietas simbólicas o falsas,  
lejos hacia alta mar  
sin bandera ni sílabas del desorden.  
Aquí el verde sucio de los torsos muertos  
hace olvidar la fuga del sol entre las olas.

Tengo que evadirme de estos lineamientos<sup>b</sup>,  
de este dolor portátil que me lleva sin brújula  
a un azar de cielo sostenido por buenos modales  
o por sentimientos a ratos inadvertidos  
como ramas caducas o grafismos de tumbas  
de infierno suburbano  
que incluye secuencias de vidas calcinadas  
en la balumba de las calamidades  
escondidas en los cementerios marinos.  
Pero nadie acata mis dudas,  
ni las gaviotas insensibles,  
exiladas princesas vocingleras

---

<sup>a</sup> En *P*, «¿Un mar sin virtud de mar,/ un agua inútil/ sin mar, un mar perdido/ un mar de olvido y de pasado,/ un negro mar de nada,/ de acumulada, trastornada nada?».

<sup>b</sup> En *P*, «lineamientos».

que abrevian su clamor inoportuno  
en las pretensiones de justificarse.



SIN CONCEBIR EL ORDEN, SIN PERSPECTIVAS PROPIAS

me han atraído las pestañas  
que crecen sin objeto  
cuando me siento en las orillas de los ríos.

Nunca se olvidan de renacer las rosas,<sup>a</sup>  
pero tampoco la túnica que cubre el paisaje  
ocre o verde lluvioso  
disfraza los fragmentos de realidad,<sup>b</sup>  
sino tiempos de un frío pudoroso  
hecho de barricadas inmutables  
o de burbujas atropelladas  
por el frenesí desacostumbrado del olor a pólvora.

Es verdad que el amor  
se satura con un soplo de niebla  
bajo el aguamarina de las lágrimas.  
Es cierto que un círculo de espuma  
se rompe a veces igual que recuerdos publicitarios,  
pero nada nos lisonjea  
más sosegadamente  
que una vida de enigmas desgajados de la soledad.

Es indiferente  
sollozar o excluir fantasmas de nuestro alrededor,  
ignorar la nieve por inexperiencia  
o el fuego platónico en la ternura de los asesinos,  
en las paredes desconchadas,  
o en las masas de espantapájaros  
vestidos equivocadamente  
y hablando entre ellos con palabras melifluas.

---

<sup>a</sup> En *P*, «rosas/ pero».

<sup>b</sup> En *P*, «realidad/ sino».

Así empezamos a evocar secuencias tardías,  
episodios sin posibilidades,  
mientras ellos construyen rascacielos apresuradamente  
o como seres absortos  
se van a bailar bajo guirnaldas  
o a apretujarse en un cubo volcado de teorías  
a la espera de días más dulces.

Poco a poco se irán dando cuenta  
de que es inútil resignarse a no ser libre,  
de que todo el tiempo desmoronado  
nos golpea como una parábola errabunda  
y nos disuelve en lo gris,  
atraídos sin convicción  
a la vasta conspiración de lo irreal.

Qué importa que se hagan invisibles más allá del anochecer.  
Pronto llegará el turno del que es fiel a sí mismo  
y se hastía cansado de adherencias.  
La zozobra existe para el que deja abiertas  
las puertas de la vanagloria.

HAN PASADO EMINENCIAS CON REGALOS PRÁCTICOS.

Nadie escucha el viento que silba  
bajo el entarimado del ayer.  
Nadie desgasta su desamor  
en retorcido beso,  
ni tiende puentes desesperados a la humildad.

Hay que destejer lo ya vivido  
ante un espejo de ralo azogue  
quizá oxidado por niebla de otra época.  
Es preferible enfrascarse  
entre mareas de silencio desportillado  
que huir a la aventura  
de los pasos ajenos,  
calados hasta el hueso de vanidad sin orden,  
hundidos en la repulsa de los poderosos.

Se acabaron ya aquellos bastiones intemporales  
de donde todavía  
brota una música sin ardor,  
vana enredadera de la memoria.  
Esferas, ríos, horóscopos  
subyacen sin lucha, fósiles del insomnio,<sup>a</sup>  
y reaparecen en la intersección del deseo y los símbolos  
cuando la marea baja lo corrobora  
entre restos de pesadillas,<sup>b</sup>  
tal vez traicionado por una virtud incomprendida.

Esta orfandad que circunda las viejas banderas  
moja mi sombra  
o mi forma de desdeñar el orgullo de los poderosos,  
se obceca tercamente

---

<sup>a</sup> En *P*, «insomio»

<sup>b</sup> En *P*, «pesadillas/ tal vez».

cuando vadeo la historia  
y el viento ululante de las estirpes del desvarío  
deja caer sus virutas de soledad  
junto a las puertas desquiciadas,  
los ojos, los viejos ojos arañados para las lágrimas.<sup>a</sup>

---

<sup>a</sup> Parece más lógico «por las lágrimas», agente de la acción descrita por el participio anterior, «arañados», que establecería, además, una saludable paradoja entre «ojos» y «lágrimas», pero respetamos la lectura original.

TE HE BUSCADO EN EL ABISMO DE CUALQUIER FRACASO,  
tan vigente como un orden lógico,  
tan esquivo al amor como las damas acicaladas.

Es el ideograma mojado por el oprobio  
que no encuentra su dicha  
en la pleamar de la miseria  
ni en la fría saliva de los enigmas,  
y nos abandona en la página en blanco,  
como mensajes que todo lo remiten a la tumba.  
Sé que no hay respuesta  
a la rebelión de los discriminados de la libertad  
que juegan a las cartas su remordimiento.  
Es igual que las máscaras del sueño sin unir  
obten gan voces salvajes en la desesperación  
o en la mueca del inconformismo.

Igual que Orfeo, sin señales de identidad,  
reducido a fórmulas abstractas, asediado por furias  
de flores turbulentas en días vertiginosos  
o premoniciones salpicadas de hierro  
que lanzan sus venablos de hojas de números.

Un aire encadenado a mi sombra  
desdeña el gris de las horas agrias.  
El escarnio se reviste de ternura  
en la adversidad, pero no descubre su destino.

El que huye de mí, se obstina en abrir la puerta  
tras la que se ocultan los misterios extraterrenos  
como si fuera un paseo por la dificultad,<sup>a</sup>  
pero sin recompensa.

---

<sup>a</sup> En *P*, *AP* y *A*, «dificultad/ pero»

Insomne, bellos ojos desde edredones de aire  
miran mis manos de arbusto  
que se pudren como viejos mitos  
de un trasmundo entreabierto  
a las azoteas de la luz  
donde los dioses nos vigilan.

EN EL VIEJO SOLILOQUIO DE LA DESVENTURA

se afirma el largo invierno de los epígonos  
y entre las camelias  
y las fórmulas tortuosas  
todo finaliza en una apoteosis de rosas esparcidas  
y de ceremonias sin justificar.

Los que vivimos al margen  
de las constelaciones definidas,<sup>a</sup>  
al amparo de los culpables de la usura  
y del número áureo,<sup>b</sup>  
nunca sabremos rastrear las cuatro esquinas del abandono,  
las lindes del futuro  
cargadas de símbolos incoherentes.

Nunca sabremos los confiados del reflejo  
que la pena tenaz que recapacita a nuestro lado  
maneja mariposas rodeadas de relámpagos  
y de malos augurios  
siguiendo estrías de tiza o de represalias  
donde ondean las banderas de un país perdido.

Siempre marcados por la palidez del alma,<sup>c</sup>  
pasan falsos profetas  
teñidos de ceniza y de imprecaciones,<sup>d</sup>  
pero no garantizan la realidad de sus hipóstasis,  
ofrendas agotadas por simple azar.

Al fin nadie sabe si el amor tiene límites,  
si la virtud es una recompensa o un lugar para la piedad,

---

<sup>a</sup> En *P*, «definidas/ ab».

<sup>b</sup> En *P*, «áureo/ nunca».

<sup>c</sup> En *P*, «ama/ pasan».

<sup>d</sup> En *P*, «imprecaciones/ pero».

si los plutócratas nos acosan con símbolos que no tienen sentido  
o si la vanidad se adelgaza  
como un hilo traicionado por la devanadera;  
ni lo sabe tampoco el pescador de esponjas  
descendido a lo más profundo del espejo.



«NADA SE INDUCE DE LA REALIDAD»

A veces el misterio  
renuncia a sus premoniciones  
y a su gran ventura. Es puro embuste.  
Así Elena y Paris olvidan sus claves  
entre la hojarasca de cabellos tardíos  
tendidos como arbustos sobre la piedra,  
entre impacencias apenas rozadas por el amor.

Inmutable arena bajo las nubes agotadas,  
dedos como incentivos de un viento largo  
que a cada rato temple su vihuela  
para acceder a un litigio de levedad  
o a una embestida candente  
de antifonario desgarrado para envejecer de prisa.

Tercamente resurgen de una conexión oscura  
cuando la soledad a ráfagas  
me extermina sin odio.  
Entonces la niebla sube a mis sienes  
como un eco de penumbra distorsionada por el uso  
o en el abandono del barro y los misterios  
y a mi lado caen montones de ideas viejas,  
frustrada escoria del destino  
en donde se deshilan tibios olvidos  
de rescoldos devastadores.

Y resurgen ecos efímeros  
de primaveras inflamadas  
entre textos difíciles elevados como estigmas  
hacia torres celestes.  
Pero el sentido del hombre no se recobra.  
Se deforman las cosas

como trofeos de perfume,  
mármoles y esplendores sin identidad.  
Testimonios borrados en la frontera de las imprecisiones.

El que vuelve a Ítaca  
es también despojo de un sueño  
arrancado de otros olvidos.

CAMINANDO ENTRE PIEDRAS DESPOSEÍDAS,  
galeras informes del pasado,<sup>a</sup>  
sobre un entusiasmo de fugas moteadas  
y montones de tiempo inexorable  
hacia un aceptado azul para invocarte,<sup>b</sup>  
nadie llega a su hora;  
por eso exigimos muy poco al amor.

El desmayo va y viene  
con sus luces maltrechas,  
con sus flores opacas nacidas de un abril distraído,  
tendidas sobre el sufrimiento portátil  
como deseos en la red.

Verdaderamente el mar inesperado  
trae un eco a errores de lo real,<sup>c</sup>  
pero el silencio se desentiende, o se agrieta  
junto al futuro de una raza.  
Es un arma sólida que nadie ha elegido,<sup>d</sup>  
aunque se haya vivido una doble vida  
que empieza a arder por los costados  
y se estremece de besos calientes  
que se agotan despacio  
como el fin de una época.

Ahora me pregunto  
por el peregrino de soslayo,  
siempre de rodillas ante el humo del sufrimiento,  
a tientas en la rutina de los enigmas descifrados  
entre alusiones, ojeras y reflejos

---

<sup>a</sup> En *P*, «pasado/ sobre».

<sup>b</sup> En *P*, «invocarte/ nadie».

<sup>c</sup> En *P*, «real/ pero».

<sup>d</sup> En *P*, «elegido/ aunque».

que tergiversan su infortunio,<sup>a</sup>  
parados ante el cataclismo de los años  
y la clausura del paraíso.

Solo las hormigas  
fluyen de mis acosados intersticios  
y me abandonan como un collar que se desgrana  
en la niebla del arrepentimiento.

---

<sup>a</sup> En *P*, «infortunio/ parados».

EL 28 DE JULIO DE UN AÑO SIN GLORIA

nací a la extrañeza,  
y al bienestar de los rincones familiares,  
discontinuo y sin sueño  
como el que no espera visitas.  
Nunca necesité afanes para diluirme,  
ni testigos para la emancipación al menudeo;  
sin transacciones ni pretextos  
he rechazado el clima de esas horas inevitables,  
vana escoria de una imagen desenfocada.

Condenado a negarme,  
y a firmar pactos de inactividad con maniqués sibilinos,  
he llegado a este mundo  
como un puente tendido a la contradicción  
o al nihilismo de los galeotes.  
Guiado por vilanos,  
desatrancando puertas cerradas al hastío de los transportes,  
he desdeñado los mejores auspicios  
y las frambuesas anexionadas por un devaneo de otoño.

Al paso del tiempo,  
apenas me doy cuenta del declive de la virtud,  
de la degradación paulatina de las tormentas de verano,  
de las torres oblicuas  
que se tambalean  
en el error de las actitudes imprevisibles.  
A veces prolongo las palabras con que juego  
sin gran convicción  
y vagamente sigo la porfía  
de una nueva forma de vislumbre.

Sálvese el que pueda  
en el cataclismo de la tristeza

o en las consolas donde naufragan los deseos  
imbricados en lo irreal,<sup>a</sup>  
aunque sin provecho de nadie.

Poco se sabe  
de los predestinados a la irreflexión  
y mucho menos  
de los que comparten su miseria en el aburrimiento.

Más de trescientos años queman mi orgullo,  
mis gestos de pana marchita  
o cordobán raído, ahíto de polvo,  
sobre la prudencia anónima  
que cede a la vanagloria de la luz.  
Ahora me asomo a los proyectos olvidados  
y a las citas equivocadas en los planes del viento.

Solo una mano inadvertida repara la tramoya.

---

<sup>a</sup> En *P*, «irreal/ aunque».

«DAFNE PRESA EN LAUREL»

Eres la duda vegetal,<sup>a</sup>  
la clara luz que los siglos no oxidan,  
pero yo amé tu cuerpo sin ambición,<sup>b</sup>  
descifrado el misterio  
de tus ojos donde converge el viento  
y la transición del espantapájaros.

Inútil voz de Apolo. Decapitada estría  
o sombra enamorada de insistencia,<sup>c</sup>  
candor sin eco que se pavonea  
cuando tu estirpe se enraíza  
en la mansedumbre de la tierra arañada.

Ahora el miedo brota junto al quemado amor  
de los desdenes sigilosos  
y resurgen repentinamente  
los presagios del pie herido,<sup>d</sup>  
del brazo que sostuvo las pasivas hortensias  
en el camino de Damasco.

---

<sup>a</sup> En *P*, «vegetal/ la».

<sup>b</sup> En *P*, «ambición/ descifrado».

<sup>c</sup> En *P*, «insistencia/ candor».

<sup>d</sup> En *P*, «herido/ deb».

SOBRE LA INSIDIA CÓMODAMENTE EXTREMA

el mar deposita su laca gris  
y sus crustáceos por la ranura de viejas alcancías  
de tiempos tan legales como infortunados.

Los valores del grito multiplican ecos perturbados,  
la costa interpola riesgos de tormenta  
entre pausas de estío lapislázuli  
y hay un sortilegio en el aire  
extraído como un rumor  
de la curvatura de un idioma que se agrieta  
de tanto conversar en la playa  
de símbolos reales.

Cuando sobrenadamos viejas melancolías  
de los domadores de pulgas  
creemos en otros muertos menos ceremoniosos  
que nos vinculan a ligeros dolores de cabeza  
y nos unen con acicalados sustantivos  
a los dominios de lo enrevesado.

Un cuerpo desconocido se acomoda  
junto al desorden de mujeres que niegan la desdicha  
y que ofrecen colores no vistos  
entre nostalgias que viven sus contradicciones.

Los mitos no pasan a esta hora  
ni los oscuros designios  
nos atornillan a los baños de sol  
de madera sin mar  
habitado por fantasmas ilustres.

De pronto revuelan esqueletos  
acurrucados entre cartas de amor



y lienzos de un blanco calcinado.

No obstante, la lluvia<sup>a</sup>  
cede sus antifaces a la mañana  
y juega como un gato benemérito  
incapaz de modificar sus intenciones.

---

<sup>a</sup> En *P*, «obstante la».

## «VIEJO PARQUE»

El viejo parque  
extiende sus falsas imprecisiones  
a título provisional  
por la diafanidad de la maleza.  
Pero a veces equivoca sus ocres  
bajo un ala de lluvia  
y no sabe elegir el tiempo recobrado  
en esta parcela de recuerdos.

También equivoca mi destino  
en una voluble felicidad  
donde maduran los frutos, los pronósticos,  
y me inscribe en un octubre de almanaque  
correctamente destemplado  
como el leve carmín en la hojarasca.

Ahora la invocada pereza y el amor  
son estatuas yacentes, girasoles brevísimos  
que ignoran otros soles alucinados  
por el desdén de la costumbre  
y los viejos vestigios de exploradas itálicas.

Ahora vuelven querencias, irrumpen gritos,<sup>a</sup>  
curvas como reencarnaciones.  
Pero me reconcilian esas viejas banderas  
donde se pudren sombras aleatorias,  
cipreses corroídos por la herrumbre del tiempo.

Nada sugieren los viejos grafismos

---

<sup>a</sup> En *P*, *AP* y *A*, «gritos/ curvas». Cabe también la posibilidad de que el término correcto sea «curvos», y que califique sinestésicamente a «gritos», en cuyo caso debería leerse: «gritos/ curvos como reencarnaciones...».

semiborrados por los años  
ni esas leves petunias  
que quieren justificar los afanes de cometer errores.

Siglos y olvido,  
se desmoronan flancos de resplandor sobre lo oscuro  
y reaparecen normas sepultadas  
que nada significan,  
chasis en los baldíos,  
abandonados ojos que miran a hurtadillas  
como incineraciones.

Y se habla en voz baja,<sup>a</sup>  
porque se llena el mundo de inmovilidad.

---

<sup>a</sup> En *P*, *AP* y *A*, «baja/ porque».

«JUNTO A LA AZUCENA INOXIDABLE»

Siento la llamada fiel de los errores fundamentales,  
me acerco a las lindes de la inexactitud,<sup>a</sup>  
allí donde nadie comprueba la verdad.

Se traiciona la esfera, se oxida la blancura  
por la tangente de las cosas indefinidas  
que se desvirtúan alrededor de la tarde.  
Alguien balbucea cogido de improviso  
tergiversando los recuerdos  
ante un alba que se distrae;  
es inaprehensible a la identificación de la vida.  
Ahora es inútil el vértigo, el ala agresiva  
del vendaval que no cesa,  
pero se desnuda la ceniza  
y se cava el abismo en un mosaico sin precisiones.

Descartada la mala fe  
de un horario confuso,  
mi vida se reconcilia con la azucena inoxidable  
que brota de la plenitud deslumbrada  
en la vanidad sin viento  
y devuelve nuestra pasión intacta  
entre viejos tabiques del apresuramiento indescriptible.  
Seres sin rostro acechan. Símbolos bien vistos  
de otras vidas intrusas que se evaporaron  
y que resurgen  
apenas se entreabren las lívidas bisagras.  
No se puede juzgar apresuradamente.

---

<sup>a</sup> En *P*, «inexactitud/ allí».

MIRA CÓMO SE ENTRISTECE

la idea de blancura taimada en los viejos rostros  
y en la resina traslúcida  
de un invierno austral donde se equivocan las flores.  
Siempre habrá ángeles tibios,  
miembros tergiversados,  
remiendos indecibles, aunque conminatorios,  
besos sin ahondar las mentiras propicias,  
tedio de piedras viejas  
tal vez algo trémulas  
como intenciones de *blues* al atardecer.<sup>a</sup>

Practicando fisuras en un laberinto compartido  
vivía en la incertidumbre,  
distorsionaba el brillo de la porcelana  
ebria y como redicha,  
teñida de candor, puramente casual,  
modulaba en la música un deseo de funciones simples.

Nadie soporta un exceso de amor  
ni el abanderado se adapta a las veleidades del humo.  
Nadie defrauda los aniversarios,  
vanos espejos del ayer sin ángulos rectos.  
El destino enmaraña  
las últimas caricias  
desveladas por simulaciones,  
el olor a podrido de los grandes murientes  
como espantajos de los espejos curvos.

Así desfilan deformadas imágenes  
inaccesibles a la razón.  
Desde la otra cara de la luna  
nos ladra un negro *basset*<sup>a</sup>

---

<sup>a</sup> En *P*, sin cursiva.

y las tortugas desdeñan el reverso de una soledad avasallada.

De las iglesias sumergidas

surgen siempre voces, gritos, hormigas obce cadas,

ecos imponderables de tendencias nihilistas,

pestañas entre charcos,

párpados golpeados por las plusvalías.

Nadie desnuda totalmente la conciencia

desde donde se divisa

la tierra prometida de la trivialidad.

---

<sup>a</sup> En *P*, sin cursiva.

«UNA PASIÓN GOLPEADA»

Aquella tarde llovía sobre el espejo  
de un bruñido malva.  
El mundo dormitaba en la indolencia.  
Todo estaba en su germen:  
erguidos fervores, precauciones del viento  
que golpea en la duermevela  
sin arrostrar el sacrificio de las simulaciones,  
signos insatisfechos  
de forjadas prolepsis  
tejían una trama de enigmas  
sin preludios ni pasos en firme.  
Y era inútil huir,  
era la sospecha gratuita  
de mujeres raídas por sus amistades secretas.  
Eran, también, trabajos mal remunerados,  
como pesar el ocio en la balanza del desdén.  
¿Pero qué sabíamos de eso?  
Se pagaban favores de algo indefinible,  
se buscaban salidas a lo impuro  
siempre raspando creencias y premoniciones  
en un mundo marchito.  
La idea estaba muerta  
y un corazón hostigado por boquetes de sombra  
puede zozobrar sin socorro de nadie.

HE AQUÍ EL RETORNO DE LO INASEQUIBLE,  
pero tampoco se debe esperar un universo sin matices.  
Por las esquinas, por el hastío,  
por los eslabones, por los peldaños  
en el oprobio de las jerarquías.  
Se ruega señalar claramente la dirección del paraíso  
y de la paz donde se tambalea la paciencia.

Me gustaría descifrar el secreto  
del raspado verdozo de los párpados,  
de las viejas pistas de los deseos,  
de las amenazas insidiosas,  
de las falsas palabras  
como lágrimas yuxtapuestas.

No me importa recibir mensajes sin término;  
os pondré en vuestros sitios  
verbos sin meta conocida,  
espanto atesorado en los esqueletos irreparables.

Es muy duro vivir sobre parcelas impensadas  
y, sin embargo, transijo a sabiendas<sup>a</sup>  
con la irrealidad que prevalece  
en los textos, en los arriates de la predestinación.

Nuevas voces claman en el desierto de la felicidad  
cuando los desheredados abrazan emociones raídas  
como disculpas extraídas por sorpresa  
en la lucidez del insomnio  
de pequeñas facciones.

Me gustaría encontrar el símbolo de los arcaísmos,  
apoyar la frente en una hoja de supuestos fracasos

---

<sup>a</sup> En *P*, «y sin embargo».



o no decidir nunca que las crisis vienen solas  
como un eco tardío de las desilusiones.

«LOS REMEDOS EMPALIDECIDOS»<sup>a</sup>

En el mundo de las impacencias,  
de las habladurías,  
el hastío va almacenando rumores empalidecidos  
que el oleaje abandonaría en las playas de la memoria,  
junto a unos deseos más bien pobres.

Por su fragilidad  
nadie diría que del olvido nacen oxidados despojos,  
ni que de lo insondable vuelan vilanos intrascendentes  
de los viejos insomnios de nuestro ayer.

Sin más, todo dura un breve tiempo.  
Porque los días incongruentes  
se arrinconan como zapatos desgastados  
en un ir y venir por avenidas demasiado hermosas  
donde todo se restituye  
para obtener nada.

Las cosas inciertas,  
la hojarasca de mitos, de generaciones,  
las escuelas de la sabiduría abiertas a los dogmas  
caen como luces póstumas  
mitigadas por lo irreversible,  
pero de nada sirve,<sup>b</sup>  
porque solo se ama  
lo que se pudre a nuestro lado.

---

<sup>a</sup> Resulta chocante este título, cuando lo que dice el tercer verso del poema, en *P*, *AP* y *A*, es «rumores empalidecidos», aunque Emiliano Fernández señala que «la palabra *rumores* del tercer verso es dudosa; también, y aún en mayor medida, *ceremonias*, en el penúltimo» («Notas a los poemas», en Basilio Fernández, *Antología. 1927-1987, op. cit.*, p. 121). También parece más plausible poéticamente esta sinestesia —una figura retórica a la que es proclive Basilio— que el sintagma un tanto extraño del título. Sin embargo, dada la imposibilidad de cotejarlo con el manuscrito original, como en otras ocasiones, opto por mantenerlo.

<sup>b</sup> En *P*, *AP* y *A*, «sirve/ porque».

Pasan seres inexpresivos  
en un vano tumulto hacia lo inmóvil.  
Como dioses inmarcesibles  
habitan la desolada soledad  
de las esperanzas prolongadas,  
pero de nada sirve  
que busquen el amor en el esqueleto del viento  
o en las manos de niebla  
que se acarician para contradecirse.

Todo parece equivocado  
en una sucesión de ecos y lágrimas  
cuando evocamos el rostro furtivo de viejos personajes  
ya sin perfil en la lejanía de los siglos  
disfrazados de lluvia  
o de ausencia trasapelada entre incertidumbres.

Por esos límites decaídos  
queda un rastro de música  
sobre torsos diseminados  
en la llanura de las confidencias  
que nadie echó de menos  
más que la miseria de las ceremonias  
que imploran la piedad de un abreviado desencanto.



EL AURA ENCARAMADA SE AMOTINA

de azul, de exactitud presuntuosa,  
prodigio cenital, y la insidiosa  
nube en su prisma apenas sí rechina.

¿Quién mueve el aire en la larga serpentina  
de humo sutil sobre la impetuosa  
crin encendida? Vaga mariposa  
que flota o desfallece y repentina

se evade hacia el hollado paraíso  
de la luz trashumante, o se encadena  
a fragmentos de cal y ensueños huecos.

Instante incierto. Un huésped indeciso  
se fatiga en mi voz, y desordena  
la soledad de temblorosos flecos.

YA NO HAY BUENAS RAZONES

para tus labios tibios  
descendiendo del aire  
como vilanos leves.  
Leves mamposterías  
rodean tu presencia.  
Tu melancólica estela  
es invisible  
y desbordan mis ojos  
todas las azucenas  
de la ropa raída  
que cuelga de tus hombros  
como largas secuencias.  
Te salpica el olvido  
del silbido nocturno  
y siempre te traicionan  
tus personajes íntimos.  
Te persiguen corceles  
de espuma malograda  
y en cárceles marchitas  
vives días lentos.  
Nadie sabe de ti  
ni de tu nombre en cifra.  
Si pregunto, irreales  
cometas de amplia cola  
atraviesan tu cielo.  
Pero un día tal vez  
despertaré soñándote  
hacia ríos en curva  
que no alcanzan los mares.

ATRAPADO EN EL MUNDO DE LAS HABLADURÍAS,  
agazapado en la usura de la pereza,<sup>a</sup>  
un profundo oleaje de desamor  
va aflorando en mí  
frente a unos deseos más bien pobres.  
Esta es una vida como cualquier otra,<sup>b</sup>  
pero nadie diría que del pasado  
se rescataban abandonos  
y oxidados despojos de días idos,  
promesas incumplidas llegadas de pronto  
entre las vislumbres de un viejo amor.  
Cuando los vacíos armarios de mi vida  
se abren para ventilar unos rastros inciertos  
surgen las esperanzas, prolongados  
restos de amistades marchitas  
en el maelstrom corroído  
donde se subsume la memoria.  
Entonces  
tú sola vives sobre la repisa del tiempo,<sup>c</sup>  
evadida de los retratos evaporados  
en un mundo donde circulan nuevos dogmas  
huyendo por equivocados umbrales  
de riesgos mal calculados, aunque fútiles.<sup>d</sup>  
Por los alrededores del instinto,<sup>e</sup>  
bajo la bóveda del silencio,<sup>f</sup>  
aún alienta  
un vacío de inusitado desencanto.

---

<sup>a</sup> En *P y A*, «pereza/ un».

<sup>b</sup> En *P y A*, «otra/ pero».

<sup>c</sup> En *P*, «tu».

<sup>d</sup> En *P y A*, «fútiles».

<sup>e</sup> En *P y A*, «instinto/ bajo».

<sup>f</sup> En *P y A*, «silencio aún».

VIVO FLUIR BAJO REITERACIONES

del candor, ya frustrado en hermosura.

Estás sola en la luz, sin vestidura  
que nuble el cielo de las tentaciones.

Núbil pudor de vagas concesiones  
modula el aire sin cesar. La usura  
de la voz, la fragancia prematura  
de Venus, nardo entre vacilaciones.

Bandera rubia por las azoteas,  
gozne del viento fiel a la delicia  
y al tiempo enajenado en el delirio,

pones el alba donde tú desear  
la terca imprecisión de la caricia  
y la tortura lenta del martirio.



**B) POEMAS OBRANTES EN EL ARCHIVO DE GERARDO DIEGO Y NO  
PUBLICADOS EN *POEMAS (1927-1987)***

«LA NIEVE»

Naciste sin voz ni tallo  
en festines de garganta  
como la pluma del frío

Fronteras de vidrio a plomo  
sobre palacios y abismos  
velaron tu estatua sola

Creciste sobre cristales  
entre ángeles silenciosos  
de volumen transparente

Yo en silencio ante el olvido  
alternaré madrugadas  
para tu reinado blanco

«POEMA A CARMEN POR DENTRO»<sup>a</sup>

I<sup>b</sup>

Carmen en holocausto a tinta china  
tu maniquí llagado por mi pluma<sup>c</sup>  
qué bien ordena y manda a flor de broma  
Amor custodio y mártir bailarina<sup>d</sup>  
—que enciende a lápiz novias a la bruma—  
de estalactita en éxtasis de goma  
Vía Crucis de paloma  
inclinada en esencia  
de río en decadencia<sup>e</sup>  
a tu vida portátil y precisa  
Carmen almidonada de sonrisa  
flor de puntillas figurín de hadas  
y en códigos de brisa  
dos señoritas dos elaboradas

II

Musa de trampolín hecha y derecha  
en pantomima y línea sordomuda<sup>f</sup>  
a la orilla interior pundonorosa  
abismo laborable de la flecha  
que sugestiona la perdiz desnuda  
devanando la luz presuntuosa  
y en la gruta dudosa  
—flor de titiritero—

---

<sup>a</sup> En *AGD*, antes del título figura la indicación «de “Nuca”»

<sup>b</sup> En *AGD*, la separación en dos partes mediante números romanos aparece manuscrita.

<sup>c</sup> En *AGD*, todos los versos, a partir de este, aparecen sangrados un espacio.

<sup>d</sup> En *AGD*, «mártir».

<sup>e</sup> En *AGD*, «río».

<sup>f</sup> En *AGD*, todos los versos, a partir de este, aparecen sangrados un espacio.

espiaba el jilguero  
arcoíris de entretiempos arrodillados<sup>a</sup>  
en horizontes estereotipados  
por tránsito vigente a la novela  
y los días filmados  
lloran abstinencias de verbena<sup>b</sup>

---

<sup>a</sup> En *AGD*, «arco-iris».

<sup>b</sup> Los tres últimos versos aparecen añadidos a mano. Después, consta la indicación «Fin».

«TESTIGO»

El testigo delgado abre su llanto  
en el túnel que a todo otoño conduce,  
las sandalias de otra distancia adoran lo verde  
y el frágil lienzo donde un huésped se hastía.<sup>a</sup>  
Vivir es la oración bajo un toldo de paz,  
el vestido se reduce a un día de viento,  
a un alrededor de flor dispuesta a vencer  
el secreto y la canción de nuestros vestigios hundidos.  
Cuando el suelo nos llama  
y la roca nos dice: «Ven, voz extendida»,<sup>b</sup>  
cuando la mano inflama su carga de balas  
en la orilla del ángel dispuesto a caer  
por un don de lluvia o materia muerta,  
entonces nuestra esperanza de hombre perdido  
delira una palidez de raíces en el agua.<sup>c</sup>  
Sí, soy el que desesperado grita: solitaria manera,<sup>d</sup>  
solitaria vaca del alba, reemplaza mi aliento,<sup>e</sup>  
llora el designio de mis despidos frágiles,  
hunde mi frente golpeada contra quicios y fábricas  
con tu voz de bodega profunda, y muestra ese aire  
fiel a tantos ojos alternos de una despedida.

---

<sup>a</sup> En *AGD*, «huesped».

<sup>b</sup> En *AGD*, «"Ven voz extendida"/ cuando».

<sup>c</sup> En *AGD*, «raíces».

<sup>d</sup> En *AGD*, «Si» y «Solitaria».

<sup>e</sup> En *AGD*, «aliento/ llora».

«VICTORIA»<sup>a</sup>

Nuestra fe renace obelisco, lluvia de la victoria,<sup>b</sup>  
lejos del arrabal de esta ciudad dormida  
sobre yunques donde se golpea un brillo hendido,  
una ráfaga ciega de guerras por venir;

nuestra voz renace al alba en los baluartes  
de la bóveda que soporta el destino de la vida  
cuando la noche cae a plomo sobre un plenilunio de balas  
y la sangre asciende hacia ese vértice<sup>c</sup>  
donde tiemblan insólitas banderas.

Entonces nuestro viaje a las estrellas altas se desvía,  
y al débil resplandor aparecen huellas aún tibias de centauros,  
rieles de sueño sólido entre madera muerta  
por donde pasó Dafne con un aire de tenista antigua  
a convertirse en estatua de jabón y materia de arpa.<sup>d</sup>

Pero ahora el galope desesperado irrumpe en la llanura,  
ahora despiertan hombres en el barro  
con existencia de siemprevivas, fusiles  
que apuntan al oro de esa ladera  
donde día a día se despeñan himnos de gloria,  
ambiciones, restos de maniqués devorados.

¿Qué voluntad de hierro transforma las selvas oscuras,  
los libros, las catedrales que emergen como espadas?  
Por esta nueva vida millones de seres combaten

---

<sup>a</sup> Poema homónimo del perteneciente a *Solitude, optional april*, compuesto en una fecha posterior. Este, datado el 10 de mayo de 1932, ha permanecido inédito.

<sup>b</sup> En *AGD*, el primer verso de las seis estrofas aparece sangrado cinco o seis espacios.

<sup>c</sup> Aventuro el término «vértice»: el original mecanoscrito es confuso.

<sup>d</sup> En *AGD*, «harpa». Aunque esta era una forma correcta en tiempos de Basilio, la actualizo: según el criterio actual de la RAE, ha caído en desuso y debe evitarse.

Entre celestes panteras, sobre las altas esquinas,  
hostigados por látigos de esperanza y verdaderos iris.

Es el sueño de la victoria eterna  
frente a los soles falsos, las sombras desplomadas,  
cara a la luz de un mundo que no se desvanece.

## 7. BIBLIOGRAFÍA

### 7. 1 Obra de Basilio Fernández

#### a) Poemas aparecidos en publicaciones periódicas:

«Nuca sola» (incluye los poemas «Última hora», «Aura» y «Pepita de fruta»), *Carmen*, nº 5, abril de 1928.

«Globo», *Meseta*, nº VI, abril de 1929.

«Hombre erguido», dossier «Tre poemi spagnoli inediti», *Il Mare*, 4 de marzo de 1933.

#### b) Libros y antologías:

*Poemas (1927-1987)*, edición e introducción de Emiliano Fernández, epílogo de Gonzalo Torrente Ballester, Gijón, Libros del Peixe, 1991; segunda edición en 1992.

*Antología poética*, selección y presentación de Emiliano Fernández, «Biblioteca Leonesa de Escritores», León, Edilesa, 2007.

*Antología. 1927-1987*, selección, introducción y notas a los poemas de Emiliano Fernández, Gijón, Trea, 2009.

### 7. 2 Obras de consulta general

ABBAGNANO, Nicola, *Historia de la filosofía*, traducción de Juan Estelrich y J. Pérez Ballester, Barcelona, Montaner y Simón, 1973

ALBERTI, Rafael, *Cal y canto*, Barcelona, Seix Barral, 1978.

-----, *La arboleda perdida. Memorias*, Barcelona, Seix Barral, 1976.

-----, *Sobre los ángeles. Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos. Con los zapatos puestos tengo que morir*, Barcelona, Seix Barral, 1978.

ALDA TESÁN, Jesús Manuel, «Gerardo Diego y Medina Medinilla», *Príncipe de Viana*, año VIII, núm. 26, 1947, pp. 107-118.

AL-DÎN'ATTAR, Farîd, *Le livre de l'épreuve [Musibat-Nâma]*, traducción de I. de Gastines, París, Fayard, 1981.

ALEIXANDRE, Vicente, *Poemas de la consumación*, Barcelona, Plaza & Janés, 1968.

-----, *Sombra del paraíso*, edición de Leopoldo de Luis, Madrid, Castalia, 1982.



- ALIGHIERI, Dante, *Divina comedia*, traducción de Ángel Crespo, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2003.
- ALONSO, Amado, *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1977.
- ALONSO, Dámaso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1957.
- , *Poesía y otros textos literarios*, edición de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1998.
- , *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1952.
- ALVARADO BORGONÑO, Miguel, «Apuntes sobre amor y usura en los cánticos de Ezra Pound», *Revista Faro-Estudios*, Universidad de Playa Ancha (Valparaíso), año 5, n° 9, 1r semestre de 2009.
- ÁLVAREZ ORTEGA, Manuel, *Intratexto*, Madrid, Devenir, 1997.
- , *Obra poética (1941-2005)*, Madrid, Visor, 2006.
- ÁLVAREZ PIÑER, Luis, *Acontecer en vano y Siervo del horizonte (Dos poemarios en el archivo de Gerardo Diego)*, edición de Juan Manuel Díaz de Guereñu, Valencia, Pre-Textos y Fundación Gerardo Diego, 2010.
- , *En resumen (1927-1988)*, edición de Juan Manuel Díaz de Guereñu, Valencia, Pre-Textos, 1990.
- , *Memoria de Gerardo Diego (De los cuadernos de Luis Á. Piñer)*, notas, edición de Juan Manuel Díaz de Guereñu, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1999.
- , *Poesía*, edición de Juan Manuel Díaz de Guereñu, Valencia, Pre-Textos, 1995.
- , *Recordatorio de Ramón Cuesta*, edición de Juan Manuel Díaz de Guereñu, Valencia, Pre-Textos, 2010.
- , *Tres ensayos de teoría. 1940-1945*, edición de Juan Manuel Díaz de Guereñu, Valencia, Pre-Textos, 1992.
- ANDRÉS, Ramón, «Introducción» a VV. AA., *Tiempo y caída. Temas de la poesía barroca española*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994.
- ARCE DE VÁZQUEZ, Margot, *Garcilaso de la Vega*, San Juan, Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico, 1969.
- ARTAUD, Antonin, [www.poemasenfrances.blogspot.com/2006/05/antonin-artaud-tutuguri-le-rite-du.html](http://www.poemasenfrances.blogspot.com/2006/05/antonin-artaud-tutuguri-le-rite-du.html).
- ÁVILA, Santa Teresa de, <http://www.biblioteca-antologica.org/wp-content/uploads/2009/09/SANTA-TERESA.pdf>.
- AZAÚSTRE, Antonio, y CASAS, Juan, *Manual de retórica española*, Barcelona, Ariel, 1997.
- BACHELARD, Gaston, *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, traducción de Ida Vitale, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

- , *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, traducción de Ernestina de Champourcin, México, Fondo de Cultura Económica, 1958.
- BANURA, María, «El motivo del río en la poesía amorosa de Francisco de Quevedo», en Teresa Herráiz de Tresca y Sofía Carrizo Rueda (eds.), *La imagen del amor en la literatura española del Siglo de Oro*, Buenos Aires, Pontificia Universidad Católica de Argentina, 1986, pp. 45-51.
- BATAILLE, Georges, *Layla*, n° 12, traducción de Crypt Vihâra, <http://eurielec.etsit.upm.es/~zenzei/index>.
- BAUDELAIRE, Charles, *Las flores del mal*, París, Union Générale d'Éditions, 1980.
- , *Pequeños poemas en prosa*, traducción de Enrique Díez Canedo, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1948.
- BELLO, Javier, *Las janlas*, Madrid, Visor, 1998.
- BERCEO, Gonzalo de, *Milagros de Nuestra Señora*, edición de Joaquín Benito de Lucas, Barcelona, Ediciones B, 1998.
- BERNABÉ, Alberto, y CASADESÚS, Francesc (coords.), *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro*, Madrid, Akal, 2008.
- BERNAL SALGADO, José Luis, «Carmen-Lola o la “defensa de la poesía”», en «Estudios preliminares», VV. AA., *Carmen. Revista chica de poesía española y Lola. Amiga y suplemento de Carmen*, Madrid, Ollero & Ramos y Fundación Gerardo Diego, 2007, pp. 11-27.
- , «El elemento lúdico en Gerardo Diego: entre la trascendencia y lo deportivo», en *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia*, edición de Gabrielle Morelli, Valencia, Pre-Textos, 2000, pp. 187-197.
- , *El ultraísmo. ¿Historia de un fracaso?*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1988.
- , *Manual de espumas. La plenitud creacionista de Gerardo Diego*, Valencia, Pre-Textos y Fundación Gerardo Diego, 2007.
- BERNARD, Margherita, «Modernidad y *ludus* en la poesía juvenil de Juan Larrea», en *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia*, edición de Gabrielle Morelli, Valencia, Pre-Textos, 2000, pp. 271-296.
- BLAKE, William, *El matrimonio del cielo y del infierno*, edición y traducción de José Luis Palomares, Madrid, Hiperión, 2000.
- , *Poesía completa*, Barcelona, Ediciones 29, 1980.
- BOCÁNGEL, Gabriel, *Sonetos completos*, edición de Ramón Andrés, Barcelona, Planeta, 1986.
- BONET, Juan Manuel, *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*, Madrid, Alianza, 1995.
- (ed.), *El ultraísmo y las artes plásticas*, Valencia, IVAM, 1996.
- BORGES, Jorge Luis, *Discusión*, Madrid, Alianza, 1976.

- , *El Aleph*, Madrid, Alianza/Emecé, 1987.
- , prólogo a Rafael Cansinos Assens, *El candelabro de los siete brazos (Psalms)*, Madrid, Alianza, 2006, pp. 11-17.
- , *Textos recobrados*, vol. I (1919-1929) y vol. III (1956-1986), Barcelona, Emecé, 1997.
- BOUSOÑO, Carlos, *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1985.
- BREGANTE, Jesús, *Diccionario Espasa de literatura española*, Madrid, Espasa-Calpe, 2003.
- BRIHUEGA, Jaime (ed.), *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales (las vanguardias artísticas en España, 1910-1931)*, Madrid, Cátedra, 1979.
- , *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, Madrid, Istmo, 1981.
- BUFFON, George-Louis Leclerc de, *Discurso sobre el estilo*, traducción de Alí Chumacero, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- BUNTING, Basil, *Briggflatts y otros poemas*, traducción de Aurelio Major, Barcelona, Lumen, 2004.
- CABAÑAS, Pablo, *El mito de Orfeo en la literatura española*, Madrid, Instituto Miguel de Cervantes de Filología Hispánica (CSIC), 1948.
- CAILLOIS, Roger, *Poética de Saint-John Perse*, traducción de M<sup>a</sup> Luisa Bastos y Enrique Pezzoni, Buenos Aires, Sur, 1954.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Sonetos*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes ([www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com)), Alicante, Universidad de Alicante, 2004.
- CALVEYRA, Arnaldo, *El cuaderno griego*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2010.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos, «Quijotismo y bovarysmo: De la ficción a la realidad», *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, vol. X (1996), pp. 23-35.
- CELA, Camilo José, *Obras completas*, tomo I, Barcelona, Destino, 1962.
- CELAN, Paul, *Obras completas*, traducción de José Luis Reina Palazón, Madrid, Trotta, 1999.
- CERNUDA, Luis, *La realidad y el deseo*, edición de Miguel J. Flys, Madrid, Castalia, 1987.
- CERVANTES, Miguel de, *Viaje del Parnaso. Poesías completas*, I, edición de Vicente Gaos, Madrid, Castalia, 1973.
- CIPLIJASKAITÉ, Biruté, *La soledad y la poesía española contemporánea*, Madrid, Ínsula, 1962.
- CIRLOT, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1994.
- COLERIDGE, Samuel Taylor, *The Rime of the Ancient Mariner*, <http://www.gutenberg.org/files/151/151-h/151-h.htm>.
- CORBIN, Henry, *El hombre de luz en el sufismo iraní*, traducción de María Tabuyo y Agustín López Tobajas, Madrid, Siruela, 2000.
- CÓRDOBA, Asunción, *Fábula muerta. En torno al universo simbólico en la poesía de Manuel Álvarez Ortega*, Torrejón de la Calzada (Madrid), Devenir, 2008.

- COSTAS, Carlos J., «Gerardo Diego, poeta de la música», *La Estafeta Literaria*, nº 594-595, 15 de agosto-1 de septiembre de 1976, pp. 29-30.
- COY, Javier, «Introducción» a Ezra Pound, *Cantares completos*, tomo I, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 7-50.
- CRESPO, Ángel, *Antología poética*, Madrid, Alianza, 1994.
- CRUZ, San Juan de la, *Poesía*, edición de Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra, 1990.
- CURTJUS, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*, traducción de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica, 1955.
- DARÍO, Rubén, *Prosas profanas y otros poemas*, edición de Álvaro Salvador, Madrid, Akal, 1999.
- DÍAZ-CASANUEVA, Humberto, *Conjuro*, Caracas, Monte Ávila, 1980.
- DÍAZ DE GUERREÑO, Juan Manuel, *Poetas creacionistas españoles*, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, Diputación Provincial de Málaga, 1999.
- DIEGO, Gerardo, *Cometa errante*, Barcelona, Plaza & Janés, 1985.
- , «Medinilla y Antonio Machado», ABC, Madrid, 10 de agosto de 1975, p. 3.
- , *Obras completas. Poesía* (tomos I, II y III), edición de Francisco Javier Díez de Revenga, Madrid, Alfaguara, 1996, y *Prosa* (tomos VI y VIII), edición de José Luis Bernal, Madrid, Alfaguara, 2000.
- , *Primera antología de sus versos (1918-1941)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1941.
- , prólogo a VV. AA., *Poesía española contemporánea. Antología de Gerardo Diego*, edición de Andrés Soria Olmedo, Madrid, Taurus, 1991.
- DIEGO, Gerardo, y COSSÍO, José M<sup>a</sup> de, *Epistolario. Nuevas claves de la Generación del 27*, edición de Rafael Gómez de Tudanca, Madrid, Universidad Alcalá de Henares y Fondo de Cultura Económica, 1996.
- DIEL, Paul, *El simbolismo en la mitología griega*, traducción de A. Díez, Labor, Barcelona, 1985.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, «Introducción biográfica y crítica», en VV. AA., *Poesía española de vanguardia (1918-1936)*, Madrid, Castalia, 1995, pp. 13-57.
- DOMÍNGUEZ CAMARGO, Hernando, *Obras*, edición a cargo de Rafael Torres Quintero, con estudios de Alfonso Méndez Plancarte, Joaquín Antonio Peñalosa y Guillermo Hernández de Alba, Bogotá, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 1960.
- DURAND, Gilbert, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología textual*, traducción de Mauro Armiño, Madrid, Taurus, 1981.
- ECO, Umberto, *El vértigo de las listas*, traducción de María Pons Irazazábal, Barcelona, Lumen, 2009.
- ELIOT, T. S., *Cuatro cuartetos*, traducción de Vicente Gaos, Barcelona, Barral Editores, 1971.

- , *Función de la poesía y función de la crítica*, traducción de Jaime Gil de Biedma, Barcelona, Tusquets, 1999.
- , *Poesías reunidas (1909-1962)*, traducción de José María Valverde, Madrid, Alianza, 1993.
- EMILIOZZI, Irma, «Carmen-Lola (1927-1928)», en *Revistas literarias españolas del siglo XX*, coordinado por Manuel José Ramos Ortega, vol. I (1919-1939), Madrid, Ollero & Ramos, 2005, pp. 241-262.
- FALCÓN MARTÍNEZ, Constantino, FERNÁNDEZ-GALIANO, Emilio, y LÓPEZ MELERO, Raquel, *Diccionario de la mitología clásica*, Madrid, Alianza, 1988.
- FERRATER MORA, José, *Diccionario de filosofía de bolsillo*, Madrid, Alianza, 1983.
- FUENTES FLORIDO, Francisco (ed.), *Poesía y poética del ultraísmo (Antología)*, Barcelona, Mitre, 1989.
- GALLEGO MORELL, Antonio, «El deporte en la literatura. (Auge de un tema en la poesía española de los años 20)», en *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia*, edición de Gabrielle Morelli, Valencia, Pre-Textos, 2000, pp. 137-129.
- , *Literatura de tema deportivo*, Madrid, Prensa Española, 1969.
- GAMONEDA, Antonio, *Edad (Poesía 1947-1986)*, edición de Miguel Casado, Madrid, Cátedra, 1989.
- , *El cuerpo de los símbolos*, Madrid, Huerga & Fierro, 1997.
- , *Un armario lleno de sombra*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, 2009.
- GAOS, Vicente, *Obra poética completa*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1982.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, *Época contemporánea. 1914-1939*, volumen VII de Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1984.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis, *Colección de días*, Sevilla, Renacimiento, 1993.
- , *Dicho y hecho*, Sevilla, Renacimiento, 1995.
- GARCÍA MONTERO, Luis, «El cine y la mirada moderna», en *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia*, edición de Gabrielle Morelli, Valencia, Pre-Textos, 2000, pp. 387-401.
- GARCILASO DE LA VEGA, *Poesías castellanas completas*, edición de Elías L. Rivers, Madrid, Castalia, 1982.
- GARROTE BERNAL, Gaspar, «Para la salcedocoronización de la *Fábula de Equis y Zeda*», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, nº 25, 2007, pp. 83-103.
- GIL Y CARRASCO, Enrique, *Obra poética completa*, edición de Emilio Peral Vega, León, Instituto Leonés de Cultura, Diputación de León, 2000.
- GILSON, Étienne, «De la Bible à François Villon», *Les idées et les lettres*, París, Vrin, 1955.
- GIMFERRER, Pere, prólogo a Octavio Paz, *Piedra de Sol*, Barcelona, Mondadori, 1998, pp. 9-50.
- GOIC, Cedomil, «Introducción» a *Tout à coup*, en Vicente Huidobro, *Obra poética*, Madrid, Allca XX, 2003, pp. 675-680.

- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Ismos*, Madrid, Guadarrama, 1975.
- GÓNGORA, Luis de, *Sonetos completos*, edición de Biruté Ciplijauskaitė, Madrid, Castalia, 1990.
- GONZÁLEZ CARBÓ, Antoni, «Ojos aniquilados: ceguera reveladora y apagamiento de las imágenes en el cine de Angelopoulos, Bresson, Kiarostami, Majidi, Sokurov», *Convivium*, nº 22, 2009, pp. 195-218.
- GRACIÁN, Baltasar, *El crítico*, edición de Francisco Lamberto (1657), incluida en *El crítico*, edición de M. Romera-Navarro, Philadelphia, Pennsylvania University Press, 1940.
- GRAVES, Robert, *Los mitos griegos*, traducción de Luis Echávarri, revisada por Lucía Graves, Madrid, Alianza, 1985.
- GUILLÉN, Jorge, *Cántico*, Barcelona, Seix-Barral, 1984.
- , «Varios poemas», *Litoral*, año I, nº 1, noviembre, 1926.
- GULLÓN, Germán, «Estudio preliminar. *Ultraísmo, creacionismo y surrealismo*», en VV. AA., *Poesía de la vanguardia española (Antología)*, Madrid, Taurus, 1981, pp. 7-37.
- HEIDEGGER, Martin, *El ser y el tiempo*, traducción de José Gaos, México, Fondo de Cultura Económica, 1962.
- HUIDOBRO, Vicente, *Epistolario. Correspondencia con Gerardo Diego, Juan Larrea y Guillermo de Torre 1918-1947*, edición de Gabrielle Morelli, con la colaboración de Carlos García, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2008.
- , *Obra poética*, edición de Cedomil Goic (coord.), Madrid, Alca XX, 2003.
- JANÉS, Clara, «Introducción» a Juan-Eduardo Cirlot, *Obra poética*, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 13-42.
- JÁUREGUI, Juan de, *Orfeo*, edición de Inmaculada Ferrer, Barcelona, Llibres de Sinera, 1970.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Leyenda: 1896-1956*, edición de Antonio Sánchez Romeralo, Madrid, Cupsa, 1978.
- KRAUSE, Anna, *Jorge Manrique and the Cult of Death in the Cuatrocientos*, Berkeley, Publications of the University of California, 1937.
- LARREA, Juan, *Juan Larrea: cartas a Gerardo Diego 1916-1980*, edición de Enrique Cordero de Ciria y Juan Manuel Díaz de Guereñu, San Sebastián, Cuadernos Universitarios, E.U.T.G.-Mundaiz, 1986.
- , *Versión celeste*, edición de Miguel Nieto, Madrid, Cátedra, 2003.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, *De poética y poéticas*, Madrid, Cátedra, 1990.
- LEÓN, fray Luis de, *Poesías*, edición de Ángel Custodio Vega, Barcelona, Planeta, 1980.
- LEVIN, Samuel R., *Estructuras lingüísticas en la poesía*, traducción de Julio Rodríguez Puértolas y Carmen C. de Rodríguez-Puértolas, Madrid, Cátedra, 1974.
- LEZAMA LIMA, José, *La cantidad hechizada*, colección Contemporáneos, La Habana, UNEAC, 1970.

- LLULL, Ramon, *Libro de amigo y amado*, traducción de Eduardo Moga, Barcelona, DVD ediciones, 2006.
- LÓPEZ DE SEDANO, Juan José, *Parnaso español. Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos*, Madrid, Antonio de Sancha, 1773, reproducida por The New York Public Library (<http://www.archive.org/texts/flipbook/flippy-php?id=parnasoespaolco05sedagoog>).
- LÓPEZ PACHECO, Jesús, «Introducción» a Edgar Lee Masters, *Antología de Spoon River*, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 9-51.
- MACHADO, Antonio, *Poesías completas*, edición de Manuel Alvar, Madrid, Espasa-Calpe, 1982.
- MANRIQUE, Jorge, *Cancionero y coplas a la muerte de su padre*, edición de Vicente Beltrán, Barcelona, Bruguera, 1981.
- MARCH, Ausias, *Poesías*, traducción de Jorge de Montemayor, Barcelona, Planeta, 1990.
- MARINETTI, Filippo Tommaso, *Expresiones sintéticas del futurismo*, edición y traducción de Llanos Gómez, Barcelona, DVD Ediciones, 2008.
- MARTÍNEZ GARCÍA, Francisco, *Historia de la literatura leonesa*, León, Everest, 1982.
- MARTÍNEZ PERERA, Miguel Ángel, «Motivos religiosos en la poesía existencial española de posguerra», tesis doctoral inédita, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2008 (<http://acceda.ulpgc.es/>).
- MASTERS, Edgar Lee, *Antología de Spoon River*, traducción de Jesús López Pacheco, Madrid, Cátedra, 1993.
- MAURON, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la Psychocritique*, París, José Corti, 1972.
- , *La méthode psychocritique*, Copenhague, Orbis Litterarum, 1958.
- MAYORAL, José Antonio, *Figuras retóricas*, Madrid, Síntesis, 1994.
- MOGA, Eduardo, *La luz oída*, Madrid, Rialp, 1996.
- MOLINA, Tirso de, *El mayor desengaño*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes ([www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com)), Alicante, Universidad de Alicante, 2006 [edición digital a partir de *El mayor desengaño*, en Tirso de Molina, *El mayor desengaño. Quien no cae no se levanta (dos comedias hagiográficas)*, ed. L. Escudero, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsiolos, 2004].
- MORALES, Rafael, *Antología y pequeña historia de mis versos*, Madrid, Escelicer, 1958.
- , «Entre la palpitación humana y la cálida tensión amorosa», *Córdoba*, 8 de mayo, 1986, y «Dossier: Manuel Álvarez Ortega», coordinado por Francisco Ruiz Soriano, *Barcarola. Revista de Creación Literaria*, nº 58-59, noviembre de 1999, pp. 371-372.

- MORREALE, Margherita, «Apuntes para el estudio de la trayectoria que desde el “¿Ubi sunt?” lleva hasta el “¿Qué le fueron sino...” de Jorge Manrique», *Thesaurus*, tomo XXX, nº 3 (1975), pp. 471-519.
- MOUNIER, Emmanuel, *Introduction aux existentialismes*, París, Gallimard, 1973.
- NERUDA, Pablo, *Obras completas*, volúmenes I (De «*Crepusculario*» a «*Las uvas y el viento*». 1923-1954), II (De «*Odas elementales*» a «*Memorial de Isla Negra*». 1954-1964) y III (De «*Arte de pájaros*» a «*El mar y las campanas*». 1966-1973), edición de Hernán Loyola, con el asesoramiento de Saúl Yurkievich, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1999.
- NERVAL, Gérard de, *Obra poética*, edición y traducción de Pedro José Vizoso, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, Diputación de Málaga, 1999.
- NIETO, Miguel, «Introducción» a Juan Larrea, *Versión celeste*, Madrid, Cátedra, 2003, pp. 11-52.
- NORA, Eugenio de, *Poesía (1939-1964)*, León, Provincia, 1975.
- NOVALIS, *Enrique de Ofterdingen y otros textos*, traducción de Jorge Luis Urijenny, <http://domiarmo.icspana.es/index-115.htm>.
- OTERO, Blas de, *Ancia*, Madrid, Visor, 1984.
- PARIENTE, Ángel, *Diccionario bibliográfico de la poesía española del siglo XX*, Sevilla, Renacimiento, 2003.
- PARRA, Jaime D., *El poeta y sus símbolos. Variaciones sobre Juan-Eduardo Cirlot*, Barcelona, Ediciones del Bronce, 2001.
- PAZ GAGO, José María, *La estilística*, Madrid, Síntesis, 1993.
- PEINADO ELIOT, Carlos, «Entre el Barroco y la Vanguardia. La *Fábula de Equis y Zeda* de G. Diego», *Philologia Hispalensis*, nº 20, 2006, pp. 175-204.
- PEÑA, Manuel de la, *El ultraísmo en España. Ensayos críticos*, Madrid, Librería Fernando Fe, 1925.
- PEÑAS BERMEJO, Francisco Javier, *Poesía existencial española del siglo XX*, Madrid, Pliegos, 1993.
- PERPINYÀ, Núria, *Las criptas de la crítica. Veinte interpretaciones de la Odisea*, Madrid, Gredos, 2007.
- PETRARCA, Francesco, *Cancionero*, edición y traducción de Ángel Crespo, Barcelona, Bruguera, 1983.
- PIÑERA, Luis Miguel, *Las calles de Gijón. Historia de sus nombres*, Gijón, Ayuntamiento de Gijón-El Comercio, 2005.
- PIZARNIK, Alejandra, *Poesía completa*, edición de Ana Becció, Barcelona, Lumen, 2000.
- POE, Edgar Allan, *Poesía completa*, Barcelona, Ediciones 29, 1989.
- PORRATA, Samuel M., «La poesía de Gerardo Diego y la música», *North East Modern Language Association (NEMLA) Annual Conference*, Toronto, 2002.
- POUND, Ezra, *Cantares completos*, traducción e introducción de Javier Coy, Madrid, Cátedra, 1994.



- , *El abc de la lectura*, traducción de Miguel Martínez-Lage, Madrid, Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, 2000.
- PRINI, Pietro, *Historia del existencialismo: de Kierkegaard a hoy*, Barcelona, traducción de Antonio Martínez Riu, Herder, 1992.
- PSEUDO DIONISIO AREOPAGITA, *Teología mística*, I: 1, *Obras completas del Pseudo Dionisio Areopagita*, edición de Teodoro H. Martín-Lunas, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1995.
- QUART, Pere, *Vacaciones pagadas/Vacances pagades*, edición de Antoni Turull, traducción de José Batlló, Barcelona, Edicions del Mall, 1985.
- QUEVEDO, Francisco de, *Poemas escogidos*, edición de José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1987.
- RIMBAUD, Arthur, *Obra poética completa*, traducción de Miguel Casado y Eduardo Moga, Barcelona, DVD ediciones, 2007.
- RIQUER, Martí de, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Ariel, 1983.
- RODRÍGUEZ, Claudio, *Don de la ebriedad*, Madrid, Rialp, 2000.
- RODRÍGUEZ JIMÉNEZ, Antonio, «Esbozos dandystas en la obra de Juan Ramón Jiménez», Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (www.cervantesvirtual.com), Alicante, Universidad de Alicante, 2008 (edición digital a partir de *Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Centenario de Juan Ramón Jiménez*, tomo II, Huelva, Instituto de Estudios Onubenses, Diputación Provincial de Huelva, 1983, pp. 485-495).
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio, «Fascismo y poesía en España», *AIH. Actas VII* (1980), pp. 883-891.
- , *Historia de la literatura fascista española*, Madrid, Akal, 2008.
- ROSENMANNTAUB, David, *Me incitó el espejo*, edición de Álvaro Salvador y Erika Martínez, Barcelona, DVD ediciones, 2010.
- ROUSSET, Jean, «Les images de la nuit et de la lumière chez quelques poètes religieux», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 10, nº 10, 1958, pp. 58-68.
- RUIZ-FUNES FERNÁNDEZ, Manuel, «Carmen y Lola, las revistas de Gerardo Diego», *Monteagudo*, 3ª época, nº 7, 2002, pp. 87-100.
- RUIZ SORIANO, Francisco, «Conversación con Manuel Álvarez Ortega: la fidelidad a la poesía», *Donaire. Revista de la Embajada española en Londres*, nº 14, junio de 2000.
- , «El orfismo en la poesía española moderna», introducción a VV. AA., *Poetas órficos*, Madrid, Huerga & Fierro, 2004, pp. 13-32.
- , «La poesía órfica de Manuel Álvarez Ortega», en «Dossier: Manuel Álvarez Ortega», coordinado por él mismo, *Barcarola. Revista de Creación Literaria*, nº 58-59, noviembre de 1999, pp. 385-392.

- SALINAS, Pedro, *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Barcelona, Ediciones Península, 2003.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, *En el cuerpo del mundo. Obra poética 1970-2002*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2004.
- SARTRE, Jean-Paul, *El ser y la nada. Ensayo de ontología fenomenológica*, traducción de Juan Valmar, revisada por Celia Amorós, Madrid, Alianza, 1984.
- SAUSSURE, Ferdinand de, *Curso de lingüística general*, traducción de Amado Alonso, Buenos Aires, Losada, 1976.
- SCHOPF, Federico, «Lectura de *Altazor*», en Vicente Huidobro, *Obra poética*, edición de Cedomil Goic (coord.), Madrid, Alca XX, 2003, pp. 1492-1506.
- SHABISTARÍ, Mahmûd, *La roseraie du mystère, suivi du Commentaire de Lâbíjî [extraits]*, traducción de J. Mortazavi y E. de Vitray-Meyerovitch, París, Sindbad, 1991.
- SHAKESPEARE, William, *History of Troilus and Cressida*, Free Public Domain Books from the Classic Literature Library, <http://william-shakespeare.classic-literature.co.uk/the-history-of-troilus-and-cressida/>.
- , *The Life and Death of King John*, vol. 19, edición de Horace Howard Furness, Philadelphia & London, J. B. Lippincott Company, 1919.
- SILES, Jaime, «Sobre el primer poema de *Dios de un día* y otras observaciones sobre la poesía de Manuel Álvarez Ortega», en «Dossier: Manuel Álvarez Ortega», coordinado por Francisco Ruiz Soriano, *Barcarola. Revista de Creación Literaria*, n° 58-59, noviembre de 1999, pp. 255-261.
- SITWELL, Edith, *Excéntricos ingleses*, traducción de Jordi Fibla, Barcelona, Lumen, 2009.
- SORIA OLMEDO, Andrés, *Las vanguardias y la Generación del 27*, vol. VIII de Francisco Rico, *Poesía española. Antología crítica*, Madrid, Visor, 2007.
- SPONDE, Jean de, *Stances et sonnets de la mort*, edición de A. M. Boase, París, José Corti, 1947.
- STARKIE, Enid, *Arthur Rimbaud*, New York, New Directions, 1968.
- TALENS, Jenaro, *Cantos rodados (Antología poética. 1960-2001)*, edición de Juan Carlos Fernández Serrato, Madrid, Cátedra, 2002.
- TORRE, Guillermo de, *Literaturas europeas de vanguardia*, edición de José María Barrera López, Sevilla, Renacimiento, 2001.
- , *Valoración literaria del existencialismo*, Buenos Aires, Ollantay, 1982.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, *Cuadernos de La Romana*, Barcelona, Destino, 1975.
- , *Filomeno, a mi pesar. Memorias de un señorito descolocado*, Barcelona, Planeta, 1992.
- , *Los años indecisos*, Barcelona, Planeta, 1997.
- , *Nuevos cuadernos de La Romana*, Barcelona, Destino, 1976.
- TORRES BODET, Jaime, <http://www.poetaspoemas.com/jaime-torres-bodet/dedalo>.

- ULLÁN, José-Miguel, *Visto y no visto*, Madrid, Ave del Paraíso, 1993.
- UNAMUNO, Miguel de, *Obras selectas*, Madrid, Plenitud, 1960.
- VALENTE, José Ángel, *Fragmentos de un libro futuro*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2000.
- , *Punto cero: poesía 1953-1979*, Barcelona, Seix Barral, 1980.
- VALÉRY, Paul, *El cementerio marino*, traducción de Jorge Guillén, Madrid, Alianza, 1991.
- VALLE, Rosamel del, *La visión comunicable. Antología poética*, edición de Juan Carlos Mestre, Madrid, Huerga & Fierro, 2004.
- VALVERDE, José María, *Vida y muerte de las ideas*, Barcelona, Planeta, 1985.
- VARELA IBARRA, José Luis, «Nota sobre Gerardo Diego y la música», en *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX: homenaje a Juan María Díez Taboada*, Madrid, CSIC, 1998, pp. 776-782.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, *Poesía completa. 1963-2003. Memoria y deseo*, Barcelona, Ediciones Península, 2008.
- VEGA, Lope de, *Laurel de Apolo*, edición de Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2007.
- , *Obras poéticas*, edición de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1983.
- VERLAINE, Paul, *Poesías*, traducción de Carlos Pujol, Madrid, Trieste, 1986.
- VIDELA, Gloria, *El ultraísmo. Estudio sobre movimientos de vanguardia en España*, Madrid, Gredos, 1963.
- VILLON, François, *Poesía*, edición y traducción de Juan Victorio, Madrid, Cátedra, 1985.
- VIÑAS PIQUER, David, *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel, 2007.
- VIRGILIO, *Eneida. Bucólicas. Geórgicas*, edición de Miquel Dolç y traducción de Eugenio de Ochoa, Barcelona, Vergara, 1959.
- VOSSLER, Karl, *La soledad en la poesía española*, traducción de José Miguel Sacristán, Madrid, Visor, 2000.
- VV. AA., *Alfar*, La Coruña, Ediciones Nos, 1983.
- VV. AA., *Antología de poetas españoles contemporáneos en lengua castellana*, César González-Ruano (ed.), Barcelona, Gustavo Gili, 1946.
- VV. AA., *Carmen. Revista chica de poesía española y Lola. Amiga y suplemento de Carmen*, Madrid, Ollero & Ramos y Fundación Gerardo Diego, 2007.
- VV. AA., «Dossier: Manuel Álvarez Ortega», coordinado por Francisco Ruiz Soriano, *Barcarola. Revista de Creación Literaria*, n° 58-59, noviembre de 1999, pp. 219-416.
- VV. AA., *Grecia. Revista de Literatura (1918-1920)*, edición facsímil a cargo de José María Barrera López, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, Diputación de Málaga, 1998.
- VV. AA., *Ínsula*, «La revolución creacionista», n° 642, junio de 2000.
- VV. AA., «La poesía española en el siglo XX», *Quimera*, n° 228-229, abril de 2003, pp. 12-75.

- VV. AA., *Libro del descenso a los infiernos*, edición de José Ovejero, sin lugar de edición, 451 editores, 2009.
- VV. AA., *Litoral*, número monográfico dedicado a «Deporte, arte y literatura», n° 237, Málaga, Diputación de Málaga, 2004.
- VV. AA., *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia*, edición de Gabrielle Morelli, Valencia, Pre-Textos, 2000.
- VV. AA., *Poemas japoneses a la muerte. Escritos por monjes zen y poetas de haiku en el umbral de la muerte*, antologados, prologados y comentados por Yoel Hoffman, traducción de Eduardo Moga, Barcelona, DVD ediciones, 2000.
- VV. AA., *Poesía*, número monográfico dedicado a Vicente Huidobro, coordinado por René de Costa, n° 30-32, Madrid, 1989.
- VV. AA., *Poesía de la vanguardia española (Antología)*, edición de Germán Gullón, Madrid, Taurus, 1981.
- VV. AA., *Poesía española contemporánea. Antología de Gerardo Diego*, edición de Andrés Soria Olmedo, Madrid, Taurus, 1991.
- VV. AA., *Poesía española de vanguardia (1918-1936)*, edición de Francisco Javier Díez de Revenga, Madrid, Castalia, 1995.
- VV. AA., *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968)*, edición de Leopoldo de Luis, Madrid, Júcar, 1982.
- VV. AA., *Revista Iberoamericana*, número especial dedicado a Vicente Huidobro, dirigido por René de Costa, n° 106-107, Pittsburg, enero-junio de 1979.
- VV. AA., *Sagrada Biblia*, edición de Serafín de Ausejo, Barcelona, Herder, 1981.
- VV. AA., *Semanario Pintoresco Español*, Madrid, Imprenta de don Tomás Jordán, 1839, reproducido en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes ([www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com)).
- VV. AA., *Tiempo y caída. Temas de la poesía barroca española*, edición de Ramón Andrés, Barcelona, Quaderns Crema, 1994.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo, *Bajo zarpas de la quimera. Poemas 1930-1988*, presentación de José Ángel Valente, Madrid, Alianza, 1988.
- YNDURÁIN, Domingo, *Ideas recurrentes en Antonio Machado*, Madrid, Ediciones Turner, 1975.
- , «Introducción» a San Juan de la Cruz, *Poesía*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 11-237.

### **3. Obra sobre Basilio Fernández**

- AGUIRRE, Eduardo, «El hombre que vivía en dos mundos», *Diario de León*, 11 de junio de 1992, pp. 24-25.

- ALARCOS LLORACH, Emilio, «Presentación de Basilio Fernández», *Eternidad en vilo. Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Cátedra, 2009, pp. 133-137.
- ÁLVAREZ ÁLVAREZ, Faustino, y FERNÁNDEZ PRADO, Emiliano, «Basil Bunting, entre los papeles de Basilio Fernández», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 546, diciembre de 1995, pp. 95-117.
- ÁLVAREZ PIÑER, Luis, y DIEGO, Gerardo, *Cartas (1927-1984)*, edición de Juan Manuel Díaz de Guereñu, Valencia, Pre-Textos, 2001.
- ÁLVAREZ VELASCO, Francisco, «Imágenes del mar en la poesía de Luis Álvarez Piñer», *Rey Lagarto*, n° 46-47, 2001, pp. 19-21.
- ARGÜELLES, José Luis, «Basilio Fernández, el poeta póstumo», suplemento «Cultura», *La Nueva España*, 17 de diciembre de 2009.
- AYUNTAMIENTO DE GIJÓN, Cultura y Educación, Exposición virtual «Centenario del poeta Basilio Fernández. 1909-2009», <http://www.gijoncultura.es/basilio/index.swf>.
- CALLE, Esther de la, «La obra poética de Basilio Fernández en una antología», *La Voz de Asturias*, 15 de mayo de 1991.
- CUARTAS, Javier, «Basilio Fernández, fallecido en 1987, obtiene el Premio Nacional de Poesía», *El País*, 3 de junio de 1992.
- DÍAZ DE GUEREÑU, Juan Manuel, *Fábula del explorador y el catedrático*, «Cuaderno adrede», n° 6, Santander, Fundación Gerardo Diego, 2010.
- , «Luis Álvarez Piñer, poeta en terreno enemigo», en Roberto Pérez (ed.), *Estudios de Lengua y Literatura*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1988, pp. 175-189.
- DOCE, Jordi, «El resumen de los 60 años de actividad creativa de Basilio Fernández», *La Voz de Asturias*, 27 de junio de 1991.
- FERNÁNDEZ, Emiliano, «Diego, Álvarez y Fernández, una amistad literaria», *Cuadernos del Sur*, 26 de septiembre de 1991, p. VI/28.
- , «Escribir escuchando música de jazz: La poesía última de Basilio Fernández», suplemento «Filandón. El cuadernillo central», *Diario de León*, 13 de diciembre de 2009, pp. 1-7.
- , «Gerardo Diego, Luis Á. Piñer y Basilio Fernández», *Rey Lagarto*, n° 46-47, 2001, pp. 22-24.
- , «Introducción», en Basilio Fernández, *Poemas (1927-1987)*, Gijón, Libros del Peixe, 1991 y 1992, pp. 9-27.
- , «Presentación», en Basilio Fernández, *Antología Poética*, «Biblioteca Leonesa de Escritores», León, Edilesa, 2007, pp. 7-23.
- , «Introducción» y «Notas a los poemas», en Basilio Fernández, *Antología. 1927-1987*, Gijón, Trea, 2009, pp. 9-27 y 103-123.

- , «Un post-scriptum biográfico», suplemento «Cultura», *La Nueva España*, 12 de junio de 1992, pp. 40-41.
- FERNÁNDEZ, Fulgencio, «Basilio me inició en la poesía moderna», suplemento «Dominical», *La Crónica 16 de León*, 21 de junio de 1992, pp. VI-VII.
- , «El fallecido “poeta del silencio” gritó», suplemento «Dominical», *La Crónica 16 de León*, 21 de junio de 1992, pp. II-III.
- FIERRO, Ángel, «¿Tate quieto Basilio», suplemento «Dominical», *La Crónica 16 de León*, 21 de junio de 1992, p. VII.
- FUNDACIÓN SABER.ES.BIBLIOTECA LEONESA DIGITAL, «Heterodoxos de las letras y otras artes», <http://www.saber.es/web/biblioteca/libros/personajes-leoneses/html/heterodoxos.asp>.
- GALANES, Miguel, «Pesquisas de unos guantes», suplemento «Los libros de *El Sob*», *El Sol*, 13 de septiembre de 1991, p. 7.
- GAMONEDA, Antonio, «Basilio Fernández», *El cuerpo de los símbolos*, Madrid, Huerca & Fierro, 1997, pp. 149-153.
- , «El estremecedor silencio de un poeta olvidado», suplemento «Libros», *Diario 16*, 20 de junio de 1991, p. XII.
- , «La resurrección de un poeta olvidado», suplemento «Dominical», *La Crónica 16 de León*, 21 de junio de 1992, p. VI.
- , prólogo a Luis Sáenz de la Calzada, *Pequeñas cosas para el agua*, Madrid, Ave del Paraíso, 1996, pp. 11-16.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis, «Basil y Basilio», *Gabinete de lectura*, Granada, La Veleta, 2008, pp. 71-74.
- , «Las sombras recobradas», *La Nueva España*, 10 de mayo de 1991.
- (ed.), *Poetas del Novecientos: entre el Modernismo y la Vanguardia. (Antología)*, tomo II, *De Guillermo de Torre a Ramón Gaya*, Madrid, Fundación Banco Santander Central Hispano, 2001, pp. 311-317.
- GÓMEZ VILABELLA, Xosé M<sup>a</sup>, «Basilio Fernández. Premio Nacional de Poesía 1992», suplemento «Táboa Redonda», *El Progreso*, 26 de agosto de 1992.
- GRACIA NORIEGA, José Ignacio, «Poeta póstumo», *La Nueva España*, 20 de junio de 1992.
- L. M. B., «El Nacional de Poesía premia a un autor que solo publicó cinco poemas en vida», *ABC*, 3 de junio de 1992, p. 66.
- LOMBARDERO SUÁREZ, Manuel, «Carmen, Luis y Basilio», en *Asturias y los poetas*, Oviedo, Nóbél, 1996, pp. 221-226.
- MARTÍNEZ RUIZ, Florencio, «Conspiración de silencio», *ABC*, 3 de junio de 1992, p. 66.

- , «Poemas (1927-1987). Basilio Fernández», suplemento «ABC Literario», *ABC*, 13 de julio de 1991, p. IV.
- MARTÍNEZ, José Enrique, «Nemesio Fernández Lerroux. La literatura como profesión personal y como afición familiar», suplemento «Filandón», *Diario de León*, 10 de enero de 1993.
- , «Poemas 1927-1987, de Basilio Fernández», *Diario de León*, 26 de abril de 1991.
- , «Un leonés fallecido y desconocido, Premio Nacional de Poesía», *Diario de León*, 3 de junio de 1992, pp. 22 y 27.
- MOGA, Eduardo, «Póker de penumbras en la poesía española del siglo XX», *Movimiento Actual*, año XIII, n° 128, septiembre de 2002, pp. 47-53.
- , «Solo se ama lo que se pudre a nuestro lado», *Letras Libres*, año IX, n° 105, junio de 2010, pp. 64-65.
- MORÁN, N., «El poeta secreto», *La Voz de Asturias*, 16 de diciembre de 2009.
- MUÑIZ, M<sup>a</sup> Elvira, «Basilio Fernández, Premio Nacional de Poesía 1992», *El Comercio*, 3 de junio de 1992.
- , «Gerardo Diego y Luis A. Piñer: del magisterio a la amistad», *Rey Lagarto*, n° 46-47, 2001, pp. 17-18.
- PÉREZ, M., «Un arcano poético», *Diario de León*, 18 de mayo de 2007.
- SALANOVA, Ernesto, «Poemas 1927-1987, de Basilio Fernández, Premio Nacional de Poesía 1992», *El Comercio*, 15 de junio de 1992.
- SÁNCHEZ SANTIAGO, Tomás, «Basilio Fernández: Historia de una ocultación», artículo inédito leído en las Jornadas en Homenaje a Francisco Pino, I Jornadas de Poesía Iberoamericana, Valladolid, noviembre de 1999.
- SILVA, Pedro de, «Un territorio inexplorado», suplemento «Cultura», *La Nueva España*, 12 de junio de 1992, p. 42, y suplemento «Dominical», *La Crónica 16 de León*, 21 de junio de 1992, p. IV.
- SUÑÉN, Juan Carlos, «Hable alto el olvido», suplemento «Letras de Cambio», *Cambio 16*, n° 1076, junio-julio, 1992, pp. 6-7.
- TENAS, Miguel Ángel, «Un autor leonés, ya fallecido, obtiene el Nacional de Poesía», *La Vanguardia*, 3 de junio de 1992.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, «Basilio: recuerdo y sorpresa», en Basilio Fernández, *Poemas (1927-1987)*, Gijón, Llibros del Peixe, 1991 y 1992, pp. 245-249.
- TRAPIELLO, Andrés, «Cifra de un poeta», *El País*, 3 de junio de 1992.