La dialéctica de la soledad en *Entre el clavel y la espada*

Entre el clavel y la espada[1] constituye una fase fundamental en la evolución orgánica de la poesía de Rafael Alberti. El motivo central que da unidad a los distintos registros poéticos de este texto es el de la soledad. Como sabemos, este poemario (1939-1940) fue el primer libro publicado en el destierro[2] con una referencias históricas concretas: la guerra civil española y el comienzo de la segunda guerra mundial. Aunque vivencia personal y colectiva son inseparables, el nivel subjetivo se impone sobre el social[3]. El predominio de lo afectivo está en relación directa con la guerra, principio de una realidad histórica represiva, que fuerza, de alguna manera, al hablante lírico a buscar un refugio emocional en su «yo». Pero no se trata de ensimismamiento. Este saberse solo, separado de sí, es decir, en soledad, le lleva a la búsqueda del «otro»[4]. La conciencia de sí, o soledad radical que sufre todo ser, se intensi-

[1] *Citamos por* Entre el clavel y la espada, *Buenos Aires: Editorial Losada, S.A., 3.ª ed., 1976.*

[2] *Este poemario, primer texto publicado en el destierro, es fruto del primer exilio que se inició cuando Alberti y su mujer, ayudados por el coronel Hidalgo de Cisneros, vuelan desde Monóvar (Alicante) a Orán, donde serían acogidos por Neruda y su mujer, Delia del Carril. Durante los primeros meses de la segunda guerra mundial, Alberti trabaja en Radio París Mondiales, y durante estos meses compone buena parte de* Entre el clavel y la espada. *Cuando son obligados a salir del país por su militancia comunista, deciden ir a Chile con Neruda en febrero de 1940. Nombrado éste consul en México, optan por permanecer en la Argentina, donde vivirán casi un año en El Totoral, provincia de Córdoba.*

[3] *«Estamos, pues, frente a una poesía de carácter vivencial, es decir, que arranca de una serie de acontecimientos y experiencias que afectan directamente al poeta, en la cual éste adopta un dobe papel: poeta-testigo de su tiempo, con lo que se inscribe en un nivel colectivo, y poeta-protagonista, con lo que el nivel personal está siempre en el fondo y en la forma de concebir cada poema. Al plantearse estos dos aspectos del acontecer humano, o si queremos, del acontecer histórico, dentro de una exigencia de perfección artística y con profundidad existencial, es cuando estamos frente a una poesía de validez universal. Si bien la poesía de Alberti había partido con estas características, la vamos a ver tomar nuevos tonos y cargar el acento a nivel subjetivo precisamente partiendo de su experiencia vital de los años treinta, casi como el resultado automático de sus vivencias colectivas», Concha Argente del Castillo,* Rafael Alberti. Poesía del destierro, *Universidad de Granada, 1982, pp. 22-23.*

[4] *«Nuestra sensación de vivir se expresa como separación y ruptura, desamparo, caída en un ámbito hostil o extraño. A medida que crecemos esa primitiva sensación se transforma en sentimiento de soledad. Y más tarde, en conciencia: estamos condenados a vivir solos, pero también lo estamos a traspasar nuestra soledad y a rehacer los lazos que en un pasado paradisíaco nos unían a la vida», Octavio Paz,* El laberinto de la soledad, *México: Fondo de Cultura Económica, 1973, p. 175.*

fica en el destierro del poeta. El hablante lírico, testigo de la violencia histórica, se rebela contra este desorden reivindicando la vida a través de una serie de contradicciones dialécticas en las que se busca la unidad salvadora. La dialéctica permite el conocimiento concreto de sí mismo en un movimiento que va del «yo» hacia fuera con el fin de lograr una concordancia doble: con el mundo y consigo mismo, dos momentos complementarios que se traducen, como vamos a ver, en una serie de relaciones múltiples entre el «yo» consigo mismo, la naturaleza y España.

Sin embargo, antes de examinar estas relaciones, habría que comentar brevemente los «Prólogos» de Alberti a este texto, prólogos que contienen algunas de las claves de *Entre el clavel y la espada.*

En el «Prólogo 1» («De ayer para hoy»), el hablante lírico expresa su preocupación por el maetalenguaje, o lenguaje propiamente dicho, invocando los términos «preciso», «el verbo exacto» y el «justo adjetivo», términos que nos remiten a la necesidad de organizar emocionalmente el caótico entorno con rigor poético:

> Después de este desorden impuesto, de esta prisa,
> de esta urgente gramática necesaria en que vivo,
> vuelva a mí toda virgen la palabra precisa,
> virgen el verbo exacto con el justo adjetivo (p.11).

Alberti, «poeta en la calle», desde la llegada de la segunda república en 1931, luchó contra los totalitarismos de los años 30 —como Vallejo, Aragón, Quasimodo, Neruda y Lorca— en pro de la causa del pueblo. Este condicionamiento histórico lo sensibiliza socialmente. Pero, como hemos dicho, no lo aparta de su problemática personal, sino que, por el contrario, lo impulsa a un mundo espiritual más rico. La experiencia humana de Alberti al hacerse poema se va transformando en objeto y las emociones en cosas. Pero el compromiso poético —más del poeta que del poema— se va integrando en una universalidad que lo traspasa.

En el «Prólogo 2», la amenaza y el acoso de las fuerzas destructivas, simbolizadas por la «espada», ha penetrado en los últimos rincones del «yo»: «Sobre las alamedas de los verdes más íntimos, un decreto de fuego. Sobre el sueño, en la noche, ausente bajo sábanas de temores rendidos, la ley del sobresalto, la explosión imprecisa. E igual sobre la torre, el cristal, el humo, el charco de las ranas, el césped madrugueró... Espada, espada, espada, espadas» (p. 13). El hablante lírico invoca, al final de este segundo prólogo, a las fuerzas de la naturaleza en un movimiento interno de síntesis fecundante: «Caballo, yerba, perro, toro, tenéis llama de hombre. Aceleraos. Hay cambios en el aire» (p. 13).

En los «Sonetos corporales» el conflicto se plantea a partir del desgarramiento interno de un ser que se enfrenta con el mundo exterior:

> Grito en la entraña que lo hincó, futuro,
> desventuradamente y resistida
> por la misma cerrada, abierta herida
> que ha de exponerlo al primer golpe duro. (p. 18).

Como todo ser en formación, el niño al nacer se encuentra en el indiviso mundo que precede a la forma. La salida de si (ec-tasis) supone una negación de lo que está en conflicto con el entorno.

Los signos negativos externos («Tiempo de fuego. Adiós. Urgentemente./ Cierra los ojos. Es el monte. Toca. / Saltan las cumbres salpicando roca / y se asesina un bosque inútilmente», p. 24) son superados por el resto permanente de amor:

> Encendidos están, amor, los ramos.
> Abre la boca. (El mar. El monte). Cierra
> los ojos y desátate el cabello. (P.24)

La vida se rebela contra la muerte y el bien triunfa sobre el mal, aunque ocasionalmente el hablante lírico caiga en la desesperanza:

> Mas ¿cómo arder, si el humo ya está frío,
> si el césped ya es ceniza barredera
> y fue tan sólo pólvora mi sueño? (p. 27).

Así como los «Sonetos corporales» se inscriben dentro de una poética de corte clásico, desde el que el hablante lírico combate el irracionalismo exterior, la sección «Metamorfosis del clavel» supone un retorno a la vivencia infantil y a un lenguaje popular que devuelve al hablante lírico a sus raíces. El destierro, desde el que el hablante lírico convoca su pasado, no lo sume en una melancolía pasiva, sino que lo proyecta hacia la esperanza. Este movimiento se define por la reiteración al final de cada estrofa del verso *Quería ser caballo,* en el poema «Junto a la mar y un río y en mis primeros años» (p. 32). Los obstáculos que se oponen a esta transformación positiva llevan, en ocasiones, al hablante lírico a buscar una síntesis liberadora en una serie de metamorfosis signadas por contradicciones dialécticas que desembocan en unidades enriquecedoras:

> Y la cola iba
> de Lola a la ola,
> de la ola a Lola,
> amapola y verde,
> verde y amapola (p. 33).

Los momentos de depresión en que cae el hablante lírico en su búsqueda de los frutos del amor, o de ese «otro» oculto con el que quiere establecer una relación, se superan por el deseo de afirmación de la vida que se va imponiendo a través de una serie de transformaciones gradualmente ascendente de elementos de la naturaleza: «concha», «árbol», «hojas», «nardos» en el poema: «¿Qué tengo en la mano?» (p. 36). Y a veces este deseo de expansión del «yo» o movimiento amoroso hacia el mundo, se resuelve en una relación de carácter erótico:

> El caballo pidió sábanas,
> rizadas como los ríos.
> Sábanas blancas.

Quiero ser hombre una noche.
Llamadme al alba.

La mujer no lo llamó.
(Nunca más volvió a su cuadra) (p. 37).

La unión de contrarios adopta un signo especial en el poema amoroso «Se equivocó la paloma». La confusión de opuestos en una relación recíprocamente modificadora («norte»-«sur», «trigo»-«agua», «mar»-«cielo», «noche»-«mañana», «calor»-«nevada», «falda»-«blusa», «corazón»-«casa») es aparente, ya que en estas oposiciones hay vinculaciones por impregnación semántica de términos no sólo portadores de conceptos, sino de asociaciones irreflexivas y emocionales. La paloma se confunde con un «tú» o entidad poética del «no-yo» (la mujer) en una relación que es de ser y no de conocimiento. Es decir, emocional, pasional. El conflicto, como tensión, intensifica la presencia del «otro», ya que el amor es un movimiento de transgresión que absorbe al «otro», alterando radicalmente los límites de los dos principios contrapuestos, y el orden que los definía, orden que parece restituirse en los dos versos finales de este poema:

(Ella se durmió en la orilla.
Tú en la cumbre de una rama).

En virtud de la fusión de contrarios que implica toda relación amorosa, los dos principios («paloma» y «ella») llegan a una reconciliación. La correlación erótica altera también la ubicación. De aquí que el «tú» (la mujer), ocupe el sitio que le corresponde a la paloma («rama»), mientras que ésta se encuentra «en la orilla», es decir, al borde de ese elemento acuoso que previamente marcaba el segundo término de la confusión («trigo»-«agua», «mar»-«cielo», «estrella»-«rocío», «calor»-«nevada»). «Orilla» podría interpretarse como el límite desde donde la paloma iniciara nuevos intentos para alcanzar su objetivo amoroso. «Paloma» y «mujer» se «duermen» en una especie de abandono mutuo del que despertarán para recomenzar una nueva fase de tensión amorosa.

El deseo de posesión erótica es aniquilador, ya que se quiere romper los límites de la parte opuesta. De aquí que en los versos siguientes, la serrana que amamanta al toro —símbolo complejo y multivalente, ya que se asocia no sólo con el instinto y la fecundidad, sino con la muerte— pueda ser fecundada en virtud del principio antitético vida-muerte simbolizado por el asta que la penetra para fecundarla:

Mamaba el toro, mamaba
la leche de la serrana.
Al toro se le ponían
ojos de muchacha.
Ya que eres toro, mi hijo,
dame una cornada.
Verás que tengo otro hijo,
dame una cornada.
Verás que tengo otro toro
entre las entrañas.
(La madre se volvió yerba,
y el toro, toro de agua). (P. 43)

La vida surge también de un movimiento doble a partir de la síntesis del principio femenino que va del exterior a la intimidad y del masculino que oscila de la interioridad hacia afuera:

La vaca,
en la grama.
—Quiero ser mujer de casa.
El hombre,
en su cuarto
—Quiero ser toro del campo.
(Al cruzarse los deseos
brincó un niño colorado.) (P. 44).

En la sección «Toro en el mar», la ruptura, o no posesión, llevan al hablante lírico a buscar la raíz de su dolor en el referente histórico-geográfico de la piel de toro. En estos poemas domina el lenguaje conversacional, lenguaje que, de alguna manera, nos acerca más íntimamente a ese toro (España) mortalmente herido al que el hablante lírico ofrece alivio desde su destierro americano:

Quiero decirte, toro, que en América,
desde donde en ti pienso —noche siempre—,
se presencian los mapas, esos grandes,
deshabitados sueños que es la Tierra. (P. 84).

En *Entre el clavel y la espada* el mito no tiene un valor atemporal, pues como forma de conocimiento que es, conlleva una referencia espacio-temporal muy concreta. Pero complementariamente estos versos nos remiten al mito primario de la búsqueda y de la fertilidad. O sea, a esa soledad —fondo último de la condición humana— que el hablante lírico quiere transformar en conjunción. En el «Toro en el mar», sección subtitulada «Elegía sobre un mapa perdido de su centro», el hablante lírico no se detiene en la contemplación de los aspectos trágicos de la vida, sino que se hace destacar la ilusión en los principios permanentes de la existencia. Es decir, en una España como patria dolida, con promesa de futuro. En estos versos la imagen es más tradicional, menos visionaria, y el toro surge como un componente dinámico («verde toro»), víctima de una violencia irracional que se desborda y penetra en la naturaleza: «De los monte vinieros jabalíes / y un río se llenó de muslos blancos» (p. 60). El hablante lírico tiene que testificar también el sacrificio de ese combatiente anónimo cuyo sacrificio es compartido también por el entorno:

Cuando murió el soldado,
lejos, escaló el mar una ventana
y se puso a llorar junto a un retrato.

Habría que contarlo. (P. 62).

Alamo que ha asistido a una batalla
y va contando noches con nombres de soldados (p. 72).

El soldado aparece como símbolo bivalente. En la primera estrofa se le humaniza, individualizándolo, acercándonoslo a su vivencia particular:

> ...y le daré, si vuelvo, una toronja
> y una jarra de barro vidriado,
> de esas que se parecen a sus pechos
> cuando saltan de un árbol a otro (p. 64).

Y en la segunda se universaliza ese dolor, dotándolo de un sentido cósmico:

> Pero en vez del soldado
> sólo llegó una voz despavorida
> que encaneció el recuerdo de los álamos (p. 64).

Entre el clavel y la espada representa un proceso en el que el hablante lírico, partiendo del desarraigo o separación, busca la reconciliación con él mismo y con lo «otro» en lo que tiene de realidad humana. La lucha cíclica entre las dos fuerzas opuestas: clavel (bien)-España (mal) va modificando recíprocamente estos dos principios, dando lugar a una posibilidad creadora, es decir, al amor o libertad original. Este poemario, escrito en un tono mesurado a raíz del destierro del poeta, supone una forma de conciliación donde más que la imagen de una sociedad y un mundo desgarrados destaca la sensibilidad lírica.

José Ortega