

# ESCRIBIR EL DUELO: ACERCA DE *LOS DESTERRADOS* (1947), DE RAFAEL MORALES

JOSÉ ANTONIO LLERA

*Universidad Autónoma de Madrid*

## I

DOS AÑOS después de la publicación de sus *Poemas del toro* (1943), Rafael Morales ofrece en las páginas de la revista *Escorial* [núm. 51] un adelanto de lo que será su próximo libro, *Los desterrados* (1947). Son siete poemas en total: «Los tristes», «Los olvidados», «A los huecos que dejan los muertos», «Los ateos», «Los ahorcados», «Los ciegos» y «Los niños muertos». Ese mismo año de 1945 en que se promulga el Fuero de los Españoles coincide con la aparición en *Garcilaso* [núm. 22] de «Mientras los hombres mueren...», un grupo de ocho fragmentos en prosa escritos por Carmen Conde durante la guerra civil. Se daban a la imprenta después de años muy duros, de huida y confinamiento por miedo a las represalias de los vencedores, pues su marido, el poeta Antonio Oliver, había colaborado en la Emisora del Frente Popular en el frente andaluz. Aunque la vieja dicotomía garcilasismo y espadañismo ha sido ya revisada oportunamente por la crítica [Rivero Machina, 2017], me parece muy llamativa la inclusión de un texto de hondo calado histórico en una revista decantada hacia el formalismo desde sus primeros números. Citaré tan solo el primero de los fragmentos:

Mientras los Hombres mueren os digo yo, la que canta desolada provincias del Duelo, que se me rompen sollozos y angustias contra barcos de ébano furibundo, y la fruta por mis labios quema porque los cielos se dejan hincar imprecaciones sombrías.

A los hombres que mueren yo los sigo en su buscar entre raíces y veneros fangosos, pues ellos y yo tenemos igual designio debajo de la tierra.

¡Cállense todos los que no se sientan doblar de agonía, hoy, día de espanto abrasado por teas de gritos, que esta mujer os dice que la muerte está en no ver, ni oír, ni saber, ni morir! [1945: s. p.].

No era esta línea estética dominante en *Garcilaso* y por fuerza debió de chocar a muchos de sus lectores esta expresión del dolor –casi expresionista– a cargo de un sujeto lírico testigo de la violencia y la destrucción, y que declara, como Antígona, su condición de mujer. Al igual que José Luis Hidalgo en *Raíz* [1944], se manifiesta un ansia traspasada de inmersión en el submundo de los muertos, un deseo de fusión en sus abismos, y equipara la verdadera muerte con el olvido o el silencio («no ver, ni oír, ni saber»). El libro solo pudo publicarse en el extranjero, en Milán, en 1953.

Si traigo a colación este texto de Carmen Conde es porque me parece que también en *Los desterrados* de Rafael Morales persiste una memoria moral de los vencidos. Es cierto que este título reenvía de modo inmediato a la letra de la Salve –«los desterrados hijos de Eva» (*exsules filii Hevae*)–, tal como recoge el exergo, pero también aloja otras implicaturas que no se pueden neutralizar o minimizar desde una lectura en clave religiosa: las *dramatis personae* que elige Morales son no solo los desamparados de la mano divina, sino también los exiliados y los desposeídos de la historia, en una tradición plenamente romántica. Sostiene Manuel Mantero que estamos ante «un libro decididamente social» [1986: 199], pero Rafael Morales ha negado su adscripción a la poesía social, señalando que no trata temas sociales, sino «solidarios con quienes por diversas causas no pueden tener el gozo de vivir» [2019: 64]. Y es comprensible que se desmarcara de una tendencia que muchas veces había antepuesto los contenidos

ideológicos al estilo, a la poesía, aspecto sobre el que ya advertía el propio autor en la «Poética» incluida en la célebre antología preparada por Leopoldo de Luis a mediados de los sesenta<sup>1</sup>. Pero esto no quiere decir que los versos de *Los desterrados* estuvieran vacíos de todo sentido histórico y manejara simples arquetipos universales. De hecho, la nota que precede a los poemas es programática, y alude claramente a la poesía impura nerudiana, en contraposición a las poéticas neoclásicas de la corriente garcilasista:

La poesía se encuentra en todas partes. No la busquéis tan solo en las aguas de un arroyo o en los cálidos ojos de una mujer querida. Bajad también ante los lodazales, entre las yerbas de la primavera que se pudrieron... Buscadla también en los ojos de los ahorcados o en las manos sucias de los trabajadores [2004: 189].

Humanizar significa contravenir el mandamiento ético-estético de la sublimación y el idealismo. Esta mirada existencial, que apunta al fango y la putrefacción, a los suicidas y a los obreros, coincide no por casualidad con las «raíces y veneros fangosos» del poema en prosa que acabo de referir más arriba.

Avanzo dos años. A comienzos de 1947 se presenta a censura el manuscrito completo de *Los desterrados*. El preceptivo informe de lectura se conserva en el Archivo General de la Administración (expediente núm. 178-47). Si *El corazón y la tierra* había sido autorizado sin más supresiones que un verso del soneto «Deseo», el caso de este poemario será distinto, al menos en un principio. El censor, que firma como Manuel Chaves, responde afirmativamente a cada una de

---

<sup>1</sup>Rafael Morales advierte: «La clave redentora es que la poesía social lo sea por verdaderamente humana y solidaria, pero que nunca por social deje de ser tal poesía, que es en este caso lo primero. Y el que no sea tal poeta, sino un político o un prosaizante al uso, si quiere consagrarse –¡Dios le bendiga!– a la redención del hombre que hoy sufre tantas tiranías en Oriente y Occidente, mejor hará empuñando otras armas más apropiadas a sus posibilidades y que sean más eficaces que las ediciones poéticas de mil ejemplares que muchísimas veces ni se venden. ¿O es que se trata de puros esteticistas al revés?» [1982: 176-177].

las tres preguntas del formulario: «¿Ataca al Dogma o a la Moral? Sí ¿A las instituciones del Régimen? Sí ¿Tiene valor literario o documental? Sí». Y agrega el siguiente comentario: «Ataca a la moral, véanse páginas 3 y penúltima (sin numerar), la poesía titulada “Los placeres”. El resto de la obra no tiene ningún inconveniente». Sin embargo, un segundo lector cuya identidad no puede deducirse por la firma, anota posteriormente a mano: «Las tachaduras indicadas no contienen a mi juicio nada censurable [24-I-47]».

The image shows two pages of a document. The left page is titled "INFORME DEL LECTOR" (Reader's Report). It contains several questions with checkboxes: "¿Ataca al Dogma o a la Moral?" (SI), "¿A las instituciones del Régimen?" (SI), and "¿Tiene valor literario o documental?" (SI). Below these, there is a section for "Razones circunstanciales que aconsejan una u otra decisión" (Circumstantial reasons that advise one or the other decision). The text in this section reads: "Ataca a la moral, véanse páginas 3, y penúltima (sin numerar) la poesía titulada 'LOS PLACERES'. El resto de la obra no tiene ningún inconveniente." There are also handwritten notes at the bottom: "by tachaduras indicadas no contienen a mi juicio nada censurable" and "26-1-47". The signature "Manuel L. Abellán" is visible at the bottom right of the left page.

The right page is the official resolution section. It starts with "VISTOS los antecedentes del expediente y declarado concluso, en sus méritos se propone la Autorización". Below this, it says "Madrid, 27 de Enero de 1947" and "EL JEFE DE LA SECCION". There is a circular stamp of the "SECRETARÍA DE INFORMACIÓN Y PROPAGANDA" and a signature. The text "F.C.J. Sección de Información y Propaganda" is printed. Below the signature, it says "RECURSOS: En el plazo reglamentario se interpone" and "Vistos los fundamentos alegados se declara" followed by a blank line. At the bottom, it says "adquiriendo carácter firme la resolución."

Informe de censura de *Los desterrados* (1947), de Rafael Morales. Expediente núm. 178-47. Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares)

Así pues, tenemos dos dictámenes opuestos de un mismo original, el segundo tal vez proveniente de un lector investido de una mayor jerarquía en la escala del Ministerio, pues el jefe de sección se decanta por aplicar su criterio<sup>2</sup>. Por este motivo, se concede autorización el día 27 de

<sup>2</sup>Manuel L. Abellán [1980: 115-116] explica que el funcionamiento interno de

enero de 1947. Es conocido el acusado grado de arbitrariedad de la censura previa franquista, pero es posible sacar una conclusión clara de este doble informe: no se trataba de un libro inocuo y de contenido intrascendente. ¿Por qué un censor interpretó que atacaba a las instituciones del Régimen? ¿En qué sentido lo hacía? ¿Podía considerarse un juicio verdaderamente extraviado o era certero? Solo en los aspectos relativos a la moral resulta explícito en su brevedad: apunta a la página tercera de las galeradas presentadas por el editor y hemos de deducir que se trata del poema «Los enfermos», que abre la primera edición del libro, donde se localizan unos versos que el integrista católico pudo catalogar de censurables («[...] aquella antigua amante / ya no sabrá de aquella piel rosada»). El segundo caso no ofrece lugar a dudas, ya que se señala el título: «Los placeres». El poema narra el encuentro de un joven con una prostituta, y tematiza la tentación y la culpa, el peso del pecado sobre el personaje masculino: «En los ojos que antes le brillaban / con fulgor de metal y de misterio / alguna sombra helada le ponía / un dolor hondo y secreto». A pesar de que el poema condena la entrega al placer desde una óptica católica, al describir, también de modo muy verista los mecanismos del deseo, no debió de bastarle al censor este propósito aleccionador y didáctico. Morales lo suprimirá en la versión definitiva de su obra.

## II

Quiero ocuparme de dos poemas pertenecientes a la sección tercera («Los sueños y la muerte»), reagrupados en la *Obra poética completa (1943-2003)* bajo el nuevo epígrafe de «Noche tenaz». Pienso que una lectura atenta pudiera arrojar luz acerca del sentido crítico que se aloja en ellos, un sentido que pudo intuir el primer censor cuando señaló que el libro atacaba a las instituciones del Régimen. Me refie-

---

la censura se basaba en una triple jerarquía: los lectores, los dictaminadores con los que negocian los escritores y editores y «los responsables efectivos de la política censorial».

ro a «Los que recuerdan» y «A los huecos que dejan los muertos». A mi modo de ver, conforman una unidad no solo porque aparezcan de forma consecutiva dentro de la misma sección, uno detrás del otro, sino porque se amoldan a idéntica estrofa (el romance heroico) y, sobre todo, porque mantienen la misma rima asonante en *e-o*. Ambos indagan en el pasado y la memoria, tanto individual como colectiva. «Los que recuerdan» dice así:

Recordar es volver, es ser ya otro,  
aquel que se ha perdido, que se ha muerto.  
No es volver a vivir, es ser lo ido,  
lo que se acabó, lo que no es nuestro.

Recordar es morir, vivir la niebla  
de lo que fuimos ya, de lo que fueron  
aquellos que quisimos y quedaron  
borrados de las horas y los sueños  
[2004: 207]

El que recuerda hace un pacto con la muerte y del mismo modo cabe caracterizar la afección melancólica o el duelo patológico: el sujeto se estanca en el pasado, en la pérdida. Recordar, entonces, no vivifica, el tiempo no se recobra jamás. La enunciación es sentenciosa y lapidaria en su conceptismo barroco. Los ocho versos se construyen sobre la bimembración, el paralelismo y la antítesis: la forma no personal del infinitivo y el pretérito perfecto simple atirantan la dicción, la pliegan sobre sí, creándose nuevas equivalencias semánticas y ecos a través de las rimas internas: «perdido/ido», «fuimos/quisimos», «quedaron/borrados». Si la primera metáfora copulativa pudiera anunciar una esperanza («recordar es volver»), esta se desvanece por entero en el desarrollo posterior del tropo, que corrige y niega («recordar es morir»). Sobre el pasado recae, como un denso velo, el símbolo de la niebla, que remite a lo incorpóreo, indeterminado e ilusorio, y que acecha no solo al yo, sino también a sus seres queridos (estos han

sido desalojados del porvenir, de los sueños de futuro). No hace falta insistir en la profunda impronta del Quevedo metafísico que transparentan estos endecasílabos. Sí mencionaré que la contigüidad entre la niebla y la muerte se encuentra ya en Lucrecio cuando en *De rerum natura* alude a la mortalidad del alma en los siguientes términos: «[...] niebla y humo (*nebula ac fumus*) se disipan en el aire, has de creer que también el alma se escapa y esfuma con mucha mayor rapidez» [III, 436-437]. Lo siguiente que habría que preguntarse es qué idea de la memoria asume «Los que recuerdan». ¿Está dando a entender que no hay que abusar de la memoria, que no hay que sacralizarla estérilmente? ¿Estaría advirtiendo Rafael Morales acerca de los peligros de la no superación del pasado, de aquello que Todorov (2000) llama los usos literales de la memoria, que son los que impiden completar el duelo y lo eternizan? Vicente Aleixandre, en *Poemas de la consumación* (1968), resuelve esta dialéctica como sigue: «Está y no estuvo, pero estuvo y calla. / El frío quema y en tus ojos nace / su memoria. Recordar es obscuro, / peor: es triste. Olvidar es morir. // Con dignidad murió. Su sombra cruza» [2017: 968]. Si el recuerdo lleva aparejado la negra y letal melancolía, si quedarnos varados en el recuerdo imposibilita que la pérdida se convierta en falta, esta equivalencia olvido/muerte mostrada por Aleixandre recodifica la relación del sujeto con el pasado y le obliga ahora a pactar con él. Solo habría una muerte cierta y esa es el olvido, no el recuerdo. Por eso, al cabo, se impone la sombra, huella o fantasma del que fue.

El poema siguiente de Morales, «A los huecos que dejan los muertos», está fuertemente trabado con el anterior:

Frío reino del aire, de la ausencia,  
 donde todo es recuerdo, recogido silencio  
 y límite sin límite, sin forma,  
 contorno en aire de olvidados cuerpos.

El vacío tan sólo, ni aún la sombra.

JOSÉ ANTONIO LLERA

una nostalgia, acaso, que se hiela,  
un tristísimo espacio que se siente  
cual transparente, penetrable piedra.

Silencio y soledad, ausencia y aire,  
figura de la nada, del destierro,  
vacío sin color en donde estaban  
aquellos corazones con sus sueños.

Aquí la boca fulguró de amante,  
éste es el aire en que nació su beso;  
miradlo frío, solitario, triste,  
ya sombra de la sombra y del recuerdo

[2004: 208]

Insisto en la interdependencia de este poema del anterior porque, a mi juicio, se dispone sintácticamente como la prótasis de una oración concesiva: *aunque* recordar es morir, los muertos dejan huecos. Se declara, por tanto, una dificultad que es salvable, un obstáculo que se supera, negando así «la expectativa que se infiere de la prótasis», según explica la *Nueva gramática de la lengua española* [47.12b]. No es casualidad la estructura anular: si uno empieza por el verbo *recordar*, el otro cierra con el sustantivo *recuerdo*. Incluso si recordar es morir, no hay más remedio, no es posible –ni ético– vivir de otro modo que no sea recordando porque se imponen las ausencias traumáticas, las pérdidas que hieren dejando vacíos en nuestra subjetividad (huecos por donde se desploma un yo en el momento en que el suelo cede bajo sus pies), la marca de lo que ha sido arrancado y es insustituible. Hace muy poco que ha terminado una sangrienta guerra civil y está claro el poema apunta a sus consecuencias devastadoras, aspecto que lo hermana con otros poemarios de posguerra, entre los que deben citarse *Los muertos*, de José Luis Hidalgo, y *Tierra sin nosotros*, de José Hierro, ambos de 1947. Después de un duro forcejeo con la censura (el primer informe interpretaba ataques al dogma católico),

José Luis Cano logrará que se autorice sin ninguna tachadura la publicación de *Los muertos* en la colección Adonais. Su autor agonizaba en el sanatorio para tuberculosos de Chamartín de la Rosa y, pese a la urgencia con que se llevaron a cabo las gestiones, Hidalgo solo podrá ver las galeradas<sup>3</sup>. «Lo fatal», que trae ecos rubenianos, utiliza también el romance heroico para llevar a cabo una ejemplar escritura del duelo, que termina afirmando la memoria de los muertos y su transmisión en las futuras generaciones: «Pero ya no estoy solo. Mi ser vivo / lleva siempre los muertos en su entraña. / Moriré como todos, y mi vida / será oscura memoria en otras almas» [2000: 110]. De manera similar, resuenan los versos de Hierro: «Vivimos y morimos muertes y vidas de otros. / Sobre nuestras espaldas pesan mucho los muertos. / Su hondo grito nos pide que muramos un poco, / como murieron todos ellos» [2009: 80]. Pongo ahora los versos de Morales al trasluz de los de Hierro: incluso si «recordar es morir» [v. 5 de Morales], hay que *morir un poco*, pues el duelo no es otra cosa que honrar restos y despojos, ser hospitalarios con las sombras, comunicarnos con ellas, permanecer a la escucha [Derrida, 1995: 23]. El «hueco» no es solo una metonimia de la pérdida mortificante, sino que también señala el vacío que los desaparecidos (los inhumados en fosas comunes) dejan en los lugares consagrados al enterramiento, una ausencia que dificulta el trabajo de duelo. Por tanto, el hueco es el del cenotafio, representa la tumba vacía. Cuando Morales escribe «[...] donde estaban / aquellos corazones con sus sueños» se está refiriendo de modo reticente al porvenir abortado que supone la muer-

---

<sup>3</sup> Morales le había cedido su turno en la colección: «[...] ya estaba en la imprenta, componiéndose, mi tercer libro de poemas, *Los desterrados*, que había de publicarse en la colección Adonais con el número 34. El libro siguiente iba a ser *Los muertos*, de José Luis [Hidalgo], pero dada la gravedad de su enfermedad y temiendo todos que su muerte fuera inminente, me llamó por teléfono José Luis Cano para preguntarme si yo tenía algún inconveniente en que se publicara antes *Los muertos*. Naturalmente, accedí angustiado y deseoso de que José Luis llegase a ver impreso su excelente y dramático libro, pero la muerte no esperó» [2000: 158-159].

te, identificable con el sueño democrático. Germán Labrador [2012: 73] lo ha sintetizado bien al referirse a la evocación en modo encriptado de «episodios de un mundo interrumpido» anterior al corte violento que supuso la guerra civil.

El siguiente paso será ver cómo Rafael Morales elabora estilísticamente esta semántica de lo espectral, analizar a qué intertextos y *topoi* se encomienda, con qué constelaciones líricas de su época converge. Nótese en primer lugar que en «Los que recuerdan» el pasado gravita en torno al símbolo de la niebla. Pues bien, esta se concatena con otros términos que pertenecen al mismo campo asociativo de lo evanescente: el aire, el sueño y la sombra. Lo que en verdad caracteriza a la figura espectral es que se trata de una presencia ausente, y el hueco es eso, un vacío que señala y que se manifiesta. El fantasma es insistencia que se niega a extinguirse, una forma obstinada, «la manifestación de un pasado que todavía no ha dicho su última palabra» [Ruiz de Samaniego, 2013: 56]. Morales recurre, para nombrarlo, al oxímoron de ascendencia barroca: «límite sin límite» [v. 3], «transparente, penetrable piedra» [v. 8]. Cuando Eneas desciende al reino de los muertos y se encuentra con Anquises, su padre, intenta abrazarle desesperadamente sin conseguirlo: «Tres veces porfío en rodearle el cuello con sus brazos / y tres veces la sombra asida en vano se le fue de las manos / lo mismo que aura leve, en todo parecida a un sueño alado»<sup>4</sup>. Virgilio escribe *imago* para nombrar la aparición inasible, aquella realidad que el ser humano no puede poseer aunque sea visible, aquello que puede mirarnos y no ser visto. Pero en latín *imago* significa también «retrato» y sabemos por Polibio [*Hist.*, VI, 53] que se denominaba *ius imaginum* al derecho reconocido a los nobles romanos de mantener en su casa las máscaras mortuorias en cera de sus ancestros, guardadas en los *armaria* y exhibidas en circunstancias especiales.

---

<sup>4</sup> «[...] ter conatus ibi colo dare brachia circum; / ter frustra comprehensa manus effugit imago, / par leuibus uentis uolucricque simillima somno» [Aen. VI 700-703].

Rafael Morales, a través de la isotopía del vacío *presente*, se acerca también a esas imágenes en negativo de los seres queridos. La paradoja se explicita en los versos finales a través del doble deíctico y la forma imperativa: «Aquí la boca fulguró de amante, / éste es el aire en que nació su beso; / miradlo frío, solitario, triste». Está ahí, sí, solo debemos tener la voluntad de mirar. Es un vacío que habla y acusa sin decir, una realidad ontológicamente ambigua (ser y no ser), pero visible como rastro, legible en calidad de signo que reenvía al objeto al que sustituye. El último endecasílabo ciñe estos significados por medio de una malla de intertextos muy densa: «ya sombra de la sombra y del recuerdo». En el libro de Job [8: 9] y en los Salmos [102: 11] leemos respectivamente: «una sombra son nuestros días en la tierra» y «mis días son como la sombra que se va». Píndaro suma la evanescencia del sueño a la sombra en su metáfora al escribir en la *Pítica* VIII que el hombre «es el sueño de una sombra» (*σκιάς ὄναρ ἄνθρωπος*). La tragedia sofoclea modula esta tópicca, como Eurípides, y llega hasta nuestro Barroco, ya sea en el célebre soneto gongorino con *gradatio* final («en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada»), o en la silva de Quevedo dedicada al reloj de sol, entre otras composiciones:

No cuentes por sus líneas solamente  
 las horas, sino lógrelas tu mente,  
 pues en él recordada  
 ves tu muerte en tu vida retratada;  
 cuando tú, que eres sombra,  
 pues la santa verdad así te nombre,  
 como la sombra suya peregrino,  
 desde un número en otro tu camino  
 corres, y pasajero  
 te aguarda sombra el número postrero.

[1983]

La huella del Quevedo metafísico ha sido reconocida por el propio Morales, pero en este caso tenemos una formulación idéntica a la

que se da en *Hamlet*, de William Shakespeare, una tragedia en la que el espectro paterno reclama justicia a través de la mano ejecutora del hijo. En el segundo acto Hamlet sostiene este diálogo con Rosencrantz:

HAMLET.- Un sueño no es sino una sombra.

ROSENCRANTZ.- Ciertamente, y yo digo que la ambición es de una cualidad tan etérea (*so airy and light a quality*) que no es sino sombra de sombras (*a shadow's shadow*) [2005: 278-279].

Aunque aquí el contexto es distinto, de nuevo aparece la terna sueño, aire y sombra como antesalas de la nada. Fantasma de un fantasma, sombra de una sombra, nebulosas y desapariciones. Hamlet sabía de la urgencia de los requerimientos de su padre asesinado, era conocedor de que sus deseos no podían postergarse y llevaba en su interior esa orden torturante. Jacques Derrida hablará de una política de la memoria, de la herencia y de las generaciones, así como de la necesidad de hablar de los fantasmas en la medida en que ninguna ética o política parece justa «si no reconoce como su principio el respeto por esos otros que no son ya o por esos otros que no están todavía ahí, *presentemente vivos*, tanto si han muerto ya, como si todavía no han nacido» [1995: 13]. La conciencia se prende de lo ausente, que habla igual que Anquises a Eneas, habla desde los ínferos, y en ese hablar se reconoce en su origen. Es indudable que tanto en Morales como en Hierro e Hidalgo el existencialismo se expande gracias a vectores testimoniales, de ahí que esas sombras estén preñadas de sustancia histórica y remitan a un pasado traumático que se ha silenciado y que retorna como es propio de lo reprimido. Los textos de Hidalgo agrupados bajo el epígrafe de *Las luces asesinadas y otros poemas* (1936) resultan paradigmáticos en este sentido, ya que resemantizan el imaginario, los estilemas e incluso los módulos expresivos provenientes del surrealismo (principalmente *Sobre los ángeles*, de Alberti), para dotarlos de una encarnadura referencial. Las sombras emblemizan aquí los residuos dolientes, las ruinas de todo lo que abortó la guerra

civil. Las imágenes visionarias de las vanguardias se manifiestan en toda su crudeza en cuanto se enfocan desde un *realismo intencional* [Villanueva, 2004]. Es lo que se desprende del comienzo de «La sombra sin cuerpo», donde el lector percibe la presencia acuciante de víctimas, mundos destruidos y sombras sonámbulas:

¿Sombra de quién, de qué cuerpo?  
No sé si de este cielo o de otro cielo,  
de este aire o de otro aire.  
Sombra.  
O de otro aire.  
Aquellos mundos vivos que tenías  
alguien los ha apagado,  
los ha hecho fallecer, los ha matado.  
[2000: 188]<sup>5</sup>

Dos años antes de la publicación de *Los desterrados*, en 1945, Ildefonso-Manuel Gil publica *Poemas del dolor antiguo*, donde se advierte la misma invasión en el presente de un edén destruido, el anterior a la guerra, que acude como sombra espectral (*Sombra del paraíso* de Aleixandre será el precursor de estos escenarios). La cita de D. H. Lawrence orienta el sentido testimonial: «Porque ahora la muchedumbre de muertos es demasiado numerosa en torno nuestro y erramos hacia todos lados, cegados por el velo de la muerte triunfante». Escribe el poeta aragonés:

Todas las sombras de la noche nacen  
en mis ojos abiertos al silencio.  
Como un viejo castillo visitado  
por antiguas historias revividas

---

<sup>5</sup> En este contexto, y en conexión con la «sombra de una sombra» de Morales, debe interpretarse también el poema «La sombra de las sombras» de Hidalgo. Pone en escena presencias inquietantes de la destrucción y el trauma: «Allí, donde hay arañas y pájaros enterrados / que se alimentan / de luces asesinadas. / Allí habitaba. / Allí estaba aquella sombra de sombras» [2000: 193].

JOSÉ ANTONIO LLERA

en un horror sombrío de fantasmas,  
así mi alma, soledad de ruinas,  
aire parado y orfandad de río,  
sólo vive su ayer.

[2005, I: 137]

Y tampoco pueden olvidarse los versos expresionistas de Dámaso Alonso en «El último Caín», de *Hijos de la ira*, que trazan un *locus eremus* poblado de unos fantasmas que se identifican con la sed de mal y la venganza. Son «fantasmas *duros*»: el oxímoron nombra su amenazante persistencia (el *ello* freudiano). No son presencias queridas, sino malditas, y por eso se les conmina a desaparecer; pero en realidad veremos que son objeto de un exorcismo imposible, no de duelo, de un exorcismo que se representa visualmente por medio del progresivo acortamiento del metro. La figura mítica ha cobrado una siniestra e inevitable realidad porque son parte de la condición humana:

Húndete, pues, con tu torva historia de crímenes,  
precipítate contra los vengadores fantasmas,  
desvanécete, fantasma entre fantasmas,  
gélida sombra entre las sombras,  
tú, maldición de Dios,  
postrer Caín,  
el hombre

[1990]

### III

Por todo lo expuesto, pienso que *Los desterrados* es un libro cívico en su sentido profundo: hace una lectura moral de la historia, contraria a la que sostienen los relatos hegemónicos (en ella solo tenía espacio y curso legal la memoria que exaltaba a los caídos por Dios y por España), y seguramente por eso –ahora puedo dar una respuesta a la pregunta que planteaba al principio– alertó al censor que supo leer

entre líneas. No creo, entonces, que *Los desterrados* sea un libro sobre la misericordia, un libro de poesía arraigada<sup>6</sup>. El sentimiento católico de Rafael Morales, militante de Izquierda Republicana en su juventud durante la contienda, no está bajo sospecha en ningún caso, pero esta religiosidad tampoco puede adulterarse si la entendemos como próxima al nacionalcatolicismo y no como una radical escucha del dolor ajeno, esto es, como un principio ético universal contra el que no pueden interponerse cortapisas ideológicas. José de Arteche, que combatió en la guerra civil al lado de los requetés, escribió un diario de aquellos días que solo pudo publicarse en democracia por la auto-crítica que contenía contra su propio bando. Es muy elocuente la siguiente anotación: «Lo más terrible de la guerra civil es esta increíble ausencia del sentido de la compasión, aun en las personas más sensibles a ella. Muy grandes han debido ser nuestras afrentas a la caridad para que hayamos merecido este castigo» [2008]. Y en otro lugar del mismo diario: «[...] solo aquel que enseña a los españoles a quererse, salvará a España. En España no hay caridad. El cáncer de España es la falta de caridad» [118]. La caridad entonces como hueco, como lo perdido o faltante, aquello por lo que también es preciso elaborar un duelo. Así sucede en *Los desterrados* de Rafael Morales.

---

<sup>6</sup> Esta es la interpretación de Carmen Valderrey, quien lee *Los desterrados* simplemente como poesía religiosa: «Su ruego, sin embargo, no es un grito rebelde. Hay una humilde voluntad de aceptación si el sufrimiento es merecido. No pide, entonces, la liberación de la miseria, sino luz para vislumbrar su misterio y, sobre todo, un corazón que palpita con el divino latido de la misericordia infinita» [1982: 104]. En una línea semejante, y por ello matizable a mi juicio, se expresa Lechner: «Lo que distingue esta parte de su obra de la Hierro [...] es la confianza en Dios, en un Dios que encarna la máxima caridad y que a la vez dispone, según designios no siempre comprensibles, de los hombres. Hay, pues, aceptación del dolor o, dicho en otras palabras, no se hace patente en esta poesía la necesidad, o la voluntad, de que esta situación de denuncia del poeta cambie fundamentalmente» [2004: 578].

BIBLIOGRAFÍA

- ABELLÁN, Manuel L. (1980): *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelona, Península.
- ALEIXANDRE, Vicente (2017): *Poesía completa*, ed. Alejandro Sanz, Barcelona, Lumen.
- ALONSO, Dámaso (1990): *Hijos de la ira*, ed. Fanny Rubio, Madrid, Espasa-Calpe.
- ARTECHE, José de (2008): *El abrazo de los muertos*, Madrid, Espejo de Tinta.
- CONDE, Carmen (1945): «Mientras los hombres mueren...», *Garcilaso*, 22: s. p.
- DERRIDA, Jacques (1995): *Los espectros de Marx. El Estado y la deuda, el trabajo del duelo y la Nueva Internacional*, trad. José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti, Madrid, Trotta.
- HIDALGO, José Luis (2000): *Poesías completas*, ed. Juan Antonio González Fuentes, Barcelona, DVD.
- HIERRO, José (2009): *Poesías completas (1947-2002)*, ed. Julia Uceda y Miguel García Posada, Madrid, Visor.
- GIL, Ildefonso-Manuel (2005): *Obra poética completa*, ed. Juan González Soto, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2 vols.
- LABRADOR MÉNDEZ, Germán (2012): «El gobierno de las cosas del tiempo. La lectura poética del siglo XX español de Manuel Álvarez Ortega y el metarrelato estético-moral de la tradición lírica en España después de 1939», *La manzana poética. Revista de literatura, creación y estudios literarios*, 32: 40-102.
- LECHNER, Jan (2004): *El compromiso de la poesía española del siglo XX*, Alicante, Universidad de Alicante.
- LUCRECIO CARO, Tito (2012): *De rerum natura. De la naturaleza*, trad. Eduard Valentí Fiol, Barcelona, Acantilado.
- LUIS, Leopoldo de (ed.) (1982): *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968)*, Gijón, Júcar.
- MANTERO, Manuel (1986): *Poetas españoles de posguerra*, Madrid, Espasa-Calpe.
- MORALES, Rafael (2004): *Obra poética completa (1943-1999)*, ed. José Paulino Ayuso, Madrid, Cátedra.

- \_\_\_ (2000): «Recuerdo de José Luis Hidalgo», en HIDALGO, 2000: 157-159.
- \_\_\_ (1999): *Por aquí pasó un hombre. Antología poética [Edición facsímil]*, Madrid, Comunidad de Madrid.
- \_\_\_ (1982): «Poética», en LUIS, 1982: 175-178.
- \_\_\_ (1947): *Los desterrados*, Madrid, Gráficas Uguina.
- PÍNDARO (2011): *Píticas*, trad. Alfonso Ortega, Madrid, Gredos.
- POLIBIO (1981): *Historias. Libros V-XV*, trad. Manuel Balasch Recort, Madrid, Gredos.
- QUEVEDO, Francisco de (1983): *Poesía original completa*, ed. José Manuel Bleca, Barcelona, Planeta.
- RIVERO MACHINA, Antonio (2017): *Posguerra y poesía. Construcciones críticas y realidad histórica*, Barcelona, Anthropos.
- RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto (2013): *Ser y no ser. Figuras en el dominio de lo espectral*, Murcia, Micromegas.
- Sagrada Biblia* (1966): trad. Eloíno Nácar y Alberto Colunga, Madrid, BAC.
- SHAKESPEARE, William (2005): *Hamlet*, ed. Manuel Ángel Conejero, Madrid, Cátedra.
- TODOROV, Tzvetan (2000): *Los abusos de la memoria*, trad. Miguel Salazar, Barcelona, Paidós.
- VALDERREY, Carmen (1982): «Rafael Morales, poeta de la misericordia», *Arbor*, 112/437: 99-104.
- VILLANUEVA, Darío (2004): *Teorías del realismo literario*, ed. corregida y aumentada, Madrid, Biblioteca Nueva.
- VIRGILIO MARÓN, Publio (1992): *Eneida*, trad. J. de Echave, Madrid, Gredos.