Zeitschrift: Hispanica Helvetica
Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band: 4 (1992)

Artikel: La dinámica de lo sublime en La Injusticia de Dámaso Alonso
Autor: Nierdehäusern, René von
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-840951

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 21.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

LA DINÁMICA DE LO SUBLIME EN *LA INJUSTICIA* DE DÁMASO ALONSO

René von NIERDEHÄUSERN
Universität Basel

1. *LA INJUSTICIA*

¿De qué sima te yergues, sombra negra?
¿Qué buscas?

Los oteros,
como lagartos verdes, se asoman a los valles
que se hunden entre nieblas en la infancia del mundo.
Y sestean, abiertos, los rebaños,
mientras la luz palpita, siempre recién creada,
mientras se comba el tiempo, rubio mastín que duerme a
las puertas de Dios.

Pero tú vienes, mancha lóbrega,
reina de las cavernas, galopante en el cierzo, tras tus corvas pu-
pilas proyectadas
como dos meteoros crecientes de lo oscuro,
cabalgando en las rojas melenas del ocaso,
flagelando las cumbres
con cabellos de sierpes, látigos de granizo.

Llegas,
oquedad devorante de siglos y de mundos,
como una inmensa tumba,
empujada por furia que ahíncan sus testuces,

duros chivos erectos, sin oídos, sin ojos,
que la terneza ignoran.

Sí, del abismo llegas,
hosco sol de negruras, llegas siempre,
onda turbia, sin fin, sin fin manante,
contraria del amor, cuando él nacida
en el día primero.

Tú empañas con tu mano
de húmeda noche los cristales tibios
donde al azul se asoma la niñez transparante, cuando apenas
era tierna la dicha, se estrenaba la luz,
y pones en la nítida mirada
la primer llama verde
de los turbios pantanos.

Tú amontonas el odio en la charca inverniza
del corazón del viejo,
y azuzas el espanto
de su triste jauría abandonada
que ladra furibunda en el hondón del bosque.

Y van los hombres, desgajados pinos,
del oquedal en llamas, por la barranca abajo,
rebotando en las quiebras,
como teas de sombra, ya lívidas, ya ocres,
como blasfemias que al infierno caen.

...Hoy llegas hasta mí.
He sentido la espina de tus podridos cardos,
El vaho de ponzoña de tu lengua
y el girón de tus alas que arremolina el aire.
El alma era un aullido
y mi carne mortal se helaba hasta los tuétanos.

Hiere, hiere, sembradora del odio:
no ha de saltar el odio, como llama de azufre, de mi herida.
Heme aquí:
soy hombre, como un dios,
soy hombre, dulce niebla, centro cálido,
pasajero bullir de un metal misterioso que irradia la ternura.

57 Podrás herir la carne
58 y aun retorcer el alma como un lienzo:
59 no apagarás la brasa del gran amor que fulge
60 dentro del corazón,
61 bestia maldita.

62 Podrás herir la carne.
63 No morderás mi corazón,
64 madre del odio.
65 Nunca en mi corazón,
66 reina del mundo.[1]

2. PRELIMINARES

Deseo empezar la lectura del poema observando que, a pesar de un título susceptible de evocar un mensaje político, *La Injusticia* , poema publicado en 1944, no contiene referencias concretas a la injusticia social y política.

Hans Felten destaca en su estudio[2] de *La Injusticia* cómo el poeta mismo explica y justifica la ausencia de una realidad socio-política tangible alegando una tendencia a lo universal. Felten demuestra también cómo gran parte de la crítica adopta en sus estudios la perspectiva existencial que Dámaso Alonso ofreció despues en las auto-interpretaciones de sus obras. Según Felten este *modus operandi* implica un peligro: el de fijarse demasiado en el supuesto contenido existencial, religioso o moral en vez de centrar su atención en la 'artificialidad' del poema[3], por ejemplo en el juego intertextual. Sin embargo pienso que los conceptos tematizados en las auto-interpretaciones del autor pueden esclarecer la estética del poema.

Dámaso Alonso compiló en 1984 una antología de sus poemas[4].

Un clásico se editaba —en la prestigiosa edición de Clásicos Cátedra— a sí mismo. En la introducción a su poesía figura un pasaje sobre *Hijos de la Ira* que trata del tono existencial que domina en *La Injusticia:*

> «En mi vida, cada vez más, ha habido un sufrimiento que ha ido intensificándose. Es curioso que mi vida haya recibido benevolencias, premios, posturas extradignas y fértiles; y que, sin embargo, en la suma interioridad de mi espíritu haya habido una constante angustia, vertida sobre mí propio yo, y atribuida a mi nacimiento desde mi propio yo. Y esta angustia

también se dilata al mirar sobre lo exterior. Porque luego pienso que en el mundo habrá otros espíritus que se prensen y se atormenten como mi mente sombría. Además luego pienso que hay y ha habido siempre actos externos que nos habrán aumentado la pesadumbre y la negra tristeza a mí y a muchos seres humanos: existe una terrible injusticia nacional e internacional; recuerdo la guerra española, con muertos, amigos y parientes, a un lado y otro; después, la guerra mundial. Y cada día el periódico leído es un espanto»[5].

El concepto, o mejor dicho la emoción clave del pasaje es la angustia; una angustia que no se deriva de circunstancias externas, que no tiene una causa exterior definida y concreta aunque Alonso admita que la «realidad» externa —por ejemplo «la terrible injusticia nacional e internacional»— pueda exacerbar el sentimiento de angustia. El texto se mueve desde la «suma interioridad» del «Yo» hacia los «actos externos». Y como en el poema «*La Injusticia*» el texto no acentúa los hechos externos sino la interioridad del «Yo». Lo que de una forma más evidente amenaza la existencia del «Yo» es la muerte.

Como pudimos observar, los conceptos claves que Dámaso Alonso nombra en la introducción a su antología son la «angustia», el «Yo», la muerte como suma privación y la transcendencia de un principio moral. Esos conceptos, que también encontramos en *La Injusticia*, se pueden fusionar y sintetizar en la categoría estética de lo sublime.

Como para la mayoría de las categorías estéticas no existe para lo sublime una definición concisa sino una gran variedad de interpretaciones.

Christine Pries[6], por ejemplo, menciona en su antología de estudios sobre lo sublime más de 200 obras; y entre la categoría retórica del *genus sublime* y el concepto kantiano de lo sublime (*«das Erhabene»*) sería difícil encontrar rasgos comunes. Sin embargo, a pesar de la variedad desconcertante del concepto, a pesar del uso distinto, que se extiende del *peri hypsos* del Pseudo-Longinos a la interpretación postmoderna del filósofo francés Jean François Lyotard, lo sublime ofrece un cuadro interpretativo que me permitirá unificar mis observaciónes sobre el poema. El hilo conductor de mi lectura será lo sublime como lo define Edmund Burke en su ensayo *A philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*[7]. Punto de referencia será también Friedrich Schiller. Por eso me parece imprescindible exponer de la manera más concisa posible qué significa lo sublime en la estética de Burke y de Schiller.

3. BURKE Y SCHILLER: UN BREVE COMENTARIO ACERCA DE LO SUBLIME

Burke utiliza en su ensayo conceptos que estructuran también *La Injusticia* y que ya hemos encontrado en los pasajes citados de Dámaso Alonso.

Burke es sensualista y empirista; define lo sublime como una sensación estética y la deriva de un instinto básico. El origen de lo sublime es «the passion for self-preservation»[8]: lo que va en contra del instinto de conservación, lo que amenaza la existencia del «Yo», provocando miedo, es terrible y por eso susceptible de ser sublime:

> «Whatever is fitted in any sort to excite the idea of pain and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime»[9].

Lo que aterroriza y provoca angustia vuelve a ser el origen de lo sublime bajo la condición siguiente: el individuo tiene que sentirse amenazado pero al mismo tiempo fuera de peligro. Dicho de otra manera: el distanciamento estético es imprescindible. Si el peligro es tan real que verdaderamente amenaza la existencia del individuo, el objeto de terror no llega a suscitar la emoción sublime. Por ejemplo, la vista de un volcán vomitando humo y fuego evoca peligro y muerte. Si nos encontramos bajo el volcán, expuestos al peligro de los torrentes de lava ardientes, no podremos disfrutar del espectáculo; pero si estamos sobrevolando en avión la erupción, fuera del peligro immediato, el terror causado por las fuerzas de la naturaleza desencadenada se convierte en una exaltación sublime, en el sentimiento de triumfo del instinto de conservación. Burke resume esta idea así:

> «To draw the whole of what has been said into a few distinct points: - The passions which belong to self-preservation turn on pain and danger; they are simply painful when their causes immediately affect us; they are delightful when we have an idea of pain and danger, without being actually in such circumstances; this delight I have not called pleasure, because it turns on pain, and because it is different enough from any idea of positive pleasure. Whatever excites this delight, I call *sublime*. The passions belonging to self-preservation are the strongest of all passions»[10].

Hemos traducido «the passion for self-preservation» por instinto de conservación. También se podría traducir por preservación y conservación del «Yo» («preservation of the self»). Así lo hizo Schiller en su ensayo *Vom Erhabenen*[11]. Schiller , que debe mucho a Kant pero también a

Burke, habla en su teoría de lo sublime de «Trieb der Selbsterhaltung»[12] como origen de lo sublime. No quiero pormenorizar la teoría de Schiller, sino mas bien observar que éste, dentro de su filosofía idealista y bajo las premisas de la ética kantiana, no interpreta la conservación del yo como la preservación de la integridad física sino como el triunfo de un principio moral. El peligro externo que amenaza nuestra existencia despierta en nosotros el sentimiento de superioridad moral. El enfrentamiento con la prepotencia (Uebermacht) de la naturaleza (por ejemplo el volcán en erupción, una tormenta etc.) amenaza nuestra integridad física pero al mismo tiempo despierta la consciencia de nuestra indestructible esencia moral:

> «Es ist also keine materiale und bloss einen einzelnen Fall betreffende, sondern eine idealische und über alle möglichen Fälle sich erstreckende Sicherheit, deren wir uns bei Vorstellung des Erhabenen bewusst werden. Dieses gründet sich also ganz und gar nicht auf Ueberwindung oder Aufhebung einer uns drohenden Gefahr, sondern auf Wegräumung der letzten Bedingung, unter der es allein Gefahr für uns geben kann, indem es uns den sinnlichen Teil unsers Wesens, der allein der Gefahr unterworfen ist, als auswärtiges Naturding betrachten lehrt, das unser wahre Person, unser moralisches Selbst, gar nichts angeht»[13].

La *esencia moral* (el «moralisches Selbst» de Schiller) que se manifiesta en la exaltación sublime no está sometida a las leyes naturales. El «Selbst» no está determinado por el principio de causalidad (y debemos decir en el caso de Alonso: no determinado por leyes sociopolíticas); por eso constituye la base de un sujeto autónomo que puede transcender las circunstancias adversas que le rodean preservando así su integridad.

Con referencia al poema de Dámaso Alonso, nos interesa en la teoría de Schiller la impotencia física que sufre el individuo cuando se enfrenta a fenómenos de la naturaleza que causan terror y el cambio dialéctico de este sentimiento en la conciencia de nuestra superioridad moral. Schiller analiza este cambio dialéctico que caracteriza lo sublime en el pasaje siguiente:

> «In der Vorstellung des Erhabenen unterscheiden wir dreierlei. Erstlich einen Gegenstand der Natur als Macht: Zweitens: eine Beziehung dieser Macht auf unser physisches Widerstehungsvermögen: Drittens: eine Beziehung derselben auf unsre moralische Person. Das Erhabene ist also die Wirkung dreier aufeinanderfolgender Vorstellungen: 1. einer objektiven physischen Macht, 2. unsrer subjektiven physischen Ohnmacht, 3. unsrer moralischen Uebermacht»[14].

4. LECTURA DE *LA INJUSTICIA*

La dinámica de lo sublime que acabamos de exponer corresponde exactamente a la trayectoria general de *La Injusticia.*

El poema es el teatro del enfrentamiento de dos fuerzas adversas: el odio y el amor. El poema desarrolla el tema de esta lucha en una serie de imágenes terribles que describen cómo se acerca la figura de la injusticia hasta el corazón del «Yo» lírico que consigue preservar su integridad. Este movimiento corresponde a la dinámica sublime como la hemos analizado: El enfrentamiento con una fuerza ajena y destructora que causa terror; el sentimiento de impotencia del individuo evocado en metáforas privativas —privación de luz (vv. 10-13, 24/25 y 28/29), privación de movimiento (v. 35 y v. 51)— y la afirmación del «Yo» que finalmente conserva y preserva su integridad: el triunfo de un principio moral interior (el corazón) sobre la naturaleza (la carne):

> Podrás herir la carne.
> No morderás mi corazón,
> madre del odio.
> Nunca en mi corazón,
> reina del mundo. (vv. 62-66)

Así que con respecto a la dinámica sublime se podría dividir el poema en tres fases:

I. Prepotencia de una fuerza destructora que causa terror (vv. 1-39).

II. Sentimiento de impotencia (vv. 40-50).

III. Triunfo del principio moral y omnipotencia del sujeto (vv. 51-66).

Aquí cabe analizar los procedimientos que emplea el texto para sugerir terror, emoción que domina en el poema y que —como vimos— es un elemento imprescindible de lo sublime. Pero antes de escrutar los detalles del texto quiero presentar el concepto de privación que desempeña un papel central en el análisis de Burke. Según este todos los tipos de privación son sublimes porque amenazan el instinto de conservación, como la suma privación que es la muerte, y causan terror:

> «All *general* privations are great, because they are all terrible; *vacuity, Darkness, Solitude,* and *Silence*»[15].

Una de las privaciones que menciona Burke es la oscuridad. Burke cita en su párrafo sobre la oscuridad la personificación de la muerte descrita

por Milton, quien fue celebrado por los románticos ingleses de la segunda generación como el poeta sublime por excelencia. Burke admira con qué perfección Milton hunde su personificación en las tinieblas de la incertidumbre, cómo invita al lector a vislumbrar y adivinar una forma vaga[16]. Alonso opera en las primeras líneas de una manera parecida:

> ¿De qué sima te yergues, sombra negra?
> ¿Qué buscas? (vv. 1-2).

El poema empieza con una pregunta dubitativa que marca una incertitumbre. Esta falta de claridad cristaliza en la expresión «sombra negra» que evoca el tema de la privación y la oposición entre la luz y la oscuridad que organizan el poema. En la oposición luz vs oscuridad se refleja el antagonismo entre los dos principios que estructuran el poema: la injusticia que provoca el odio y el principio moral de justicia que procede del amor y que triunfa al final.

El principio de la injusticia, la luz, aparece en la segunda estrofa que evoca una paz edénica: el mundo mineral y animal forman una unidad bucólica (los rebaños sestean); el tiempo devorador, «el rubio mastín», es inofensivo.

Huelga destacar en esta estrofa su ritmo tranquilo. El hipérbaton del verso 6 frena la lectura, acentuando en posición inicial «sestean». Sobre todo los penúltimos versos realzan por su paralelismo, su metro dactílico, su simetría, la quietud que sugieren los verbos «sestear» «combar» y «dormir».

En esta paz bucólica irrumpe de repente, introducida por una conjunción adversativa, la «sombra negra» de la injusticia. Las estrofas siguientes continúan con la apóstrofe del principio. Cada estrofa (con excepción de la séptima, v. 40) empieza con una invocación de la fuerza privativa y destructora de la injusticia:

v. 10: «Pero tú vienes, mancha lóbrega»
vv. 17/18: «LLegas, / oquedad devorante de siglos y mundos»
vv. 23/24: «Sí, del abismo llegas, / hosco sol de negruras»
v. 28: «Tú empañas con tu mano»
v. 35: «Tú amontonas el odio en la charca inverniza»
v. 45: «...Hoy llegas hasta mí.»
v. 50: «Hiere, hiere, sembradora del odio»
v. 57: «Podrás herir la carne»
v. 62: «Podrás herir la carne»

Todas estas estrofas describen la llegada de la injusticia; evocan cómo se acerca, cabalgando en un flujo de símiles amenazadores hasta llegar al «Yo» lírico que, sin embargo, logra conservar en la peripecia «sublime» de la última estrofa su integridad moral.

Los principios que organizan la larga descripción de la llegada de la injusticia son los siguientes: la amplificación climática y (a nivel temático) la privación. En la segunda y tercera estrofa por ejemplo la descripción se mueve de lo general y vago a rasgos particulares. La injusticia aparece primero como «sombra negra» (v. 1), «mancha lóbrega» (v. 10), es decir como algo que sólo se vislumbra. El texto utiliza también perífrasis que tienen un carácter cósmico y abstracto: «reina de las cavernas» (v. 11), «oquedad devorante» (v. 18) antes de fijarse en detalles concretos como «cabellos de sierpes» (v. 16) o «duros chivos erectos, sin oídos, sin ojos,» (v. 21). La visión se va estrechando desde un cuadro cósmico —se habla de «meteoros» (v. 13), de «ocaso» (v. 14) de «siglos y mundos» (v. 18)— a detalles particulares. Tanto las comparaciones «como dos meteoros crecientes de lo oscuro» (v. 13) , «como una inmensa tumba» (v. 19), como las metáforas «reina de las cavernas» (v. 11), «hosco sol de negruras» (v. 24) etc., son imágenes de privación inminente. Evocan o la suma privación de la muerte (tumba), la privación de movimiento (la cabeza de la medusa con sus «cabellos de sierpes») y la privación óptica («chivos erectos, sin oídos, sin ojos») o simplemente la oscuridad, una calidad que, según Burke, causa terror y forma parte de la retórica de lo sublime.

En comparación con la primera estrofa, que sugiere un estado de paz y armonía edénicas, las estrofas siguientes son mucho más dinámicas. Abundan los verbos y las formas verbales (participios y gerundios) que denotan movimientos o acciones violentas como por ejemplo «galopante» (v. 11), «proyectadas» (v. 12), «cabalgando» (v. 14), «devorante» (v. 18) etc. Mientras en la primera estrofa el metro dactílico, las simetrías de los versos frenan la lectura en las estrofas siguientes los anapestos aceleran el ritmo y empujan los versos hacia delante. La misma función cumplen los encabalgamientos que intensifican la dinámica de la imagen central del jinete apocalíptico[17]. El ejemplo más significativo es sin duda el salto del verso 11 al 12: «galopante en el cierzo, tras tus corvas pu- / pilas, proyectadas / como dos meteoros / crecientes de lo oscuro».

La cuarta estrofa vuelve a invocar el motivo de la privación de luz; los versos lo modulan y establecen una serie de oposiciones que están ampli-

ficadas en las imágenes 'acuáticas' de las siguientes estrofas. Se trata de las oposiciones entre claridad / transparencia vs. oscuridad / opacidad.

El verso 25 describe la injusticia como una «onda turbia, sin fin, sin fin manante». Esa onda nace en el primer día junto con su contrario dialéctico. Esa última observación relaciona el nivel cosmológico de la primera estrofa (la «infancia del mundo») con la ontogenia del odio evocada en la quinta estrofa. El paralelismo de la cosmogenia y ontogenia nos ayuda a entender mejor la quinta estrofa que intentaremos interpretar de la manera siguiente: la injusticia engendra el odio en el hombre desde su infancia y apaga la luz del amor oscureciendo su alma. El poema ilustra el principio de la depravación y la pérdida de la inocencia con un episodio de la primera infancia. Intentemos reconstruir y parafrasearlo: El niño se asoma a la ventana y mira a través del cristal tibio el azul y la luz del cielo. El calificativo táctil «tibio» sugiere que el niño o la niña están ya separados del azul celestial, cuyo principio sin embargo fulge a través del cristal.

Asi se puede leer el texto a nivel literal.

Pasando al sentido alegórico huelga decir que el texto utiliza metáforas platónicas y neoplatónicas para describir esa pérdida de inocencia. La injusticia y el odio ensucian el manantial transparente del alma infantil, enturbian la mirada que, según Platón, es el espejo del alma[18]. La injusticia causa «con sus manos de húmeda noche» (v. 29) la pérdida de esta transparencia y quita el amor al hombre:

> Y pones en la nítida mirada
> la primer llama verde
> de los turbios pantanos. (vv. 32-34)

La estrofa siguiente repite la metáfora acuática y la modifica transformando el «pantano turbio» en «charca inverniza» (v. 35); sigue evocando la caída original del azul (la luz) hasta la oscuridad del bosque («el hondón del bosque») y las tinieblas del infierno donde se sumen y se apagan los hombres como «teas de sombra» (v. 43). La estrofa consta de un solo período cuya sintaxis sugiere un moviento de caída en espiral, una vorágine de terror: entre la *prótasis* del principio «Y van los hombres» (v. 40) y la *apódosis* del final «como blasfemias que al infierno caen» (v. 44) se intercala toda una serie de amplificaciones, formando un arco de tensión que abarca del verbo inicial al verbo final. Los hipérbatos acentúan este movimiento de caída: nótese, por ejemplo, la posición final del adverbio o del último verbo «caer».

Hemos dicho que se trataba de un movimiento hacia abajo en forma de vórtice. El movimiento reproduce la llegada de la injusticia hasta el centro del poema: el «Yo» lírico que aparece en la séptima estrofa: «...Hoy llegas hasta mí» En la trayectoria general del poema la séptima estrofa forma una transición. Ocurren en esta estrofa cambios significativos. Primeramente aparece el centro del poema, el «Yo» lírico. Segundo se nota un cambio de tiempo: el texto utiliza el presente para intensificar el terror inminente en la invocación visionaria de la llegada de la injusticia. En la séptima estrofa cambia el tiempo del presente al pretérito perfecto «He sentido la espina» (v. 46) y al imperfecto:

> El alma era un aullido
> y mi carne mortal se helaba hasta los tuétanos. (vv. 49/50)

Es el punto en que sucede el cambio dialéctico que caracteriza lo sublime: el sujeto moral del poema se ve confrontado con la superpotencia aterradora de la injusticia que amenaza su identidad e integridad, su autonomía moral. La injusticia le arroja en un vértice de terror, le quita y altera su medio de expresión, lo propio de lo humano, que permite al hombre afirmarse como ser moral: envenena su «lengua» y convierte su elegía en un «aullido» inarticulado. Esta privación le transforma en un animal, le reduce a su estado de naturaleza corrupta. La primera estrofa es la única que evoca la imagen de una naturaleza propicia. En la «infancia del mundo» toda la naturaleza forma una armonía; después de la caída original, se convierte en una fuente de amenazas.

Lo sublime se caracteriza por una tensión entre lo sensible y lo inteligible. Este conflicto se articula en el caso de Alonso en una polaridad entre la naturaleza amenazadora (la carne) y el núcleo moral del individuo (el corazón). El único remedio que propone el poema es el triunfo del hombre sobre la «carne», su naturaleza pervertida. Se puede confirmar esta hipótesis analizando cómo Alonso usa los fenómenos de la naturaleza (*animales:* sierpes, chivos, perros; *paisajes*: ondas, charcos, pantanos) para evocar terror, privación y destrucción. En la estrofa siguiente ocurre otro cambio de tiempo y de modo. Mientras las estrofas anteriores empiezan con un apóstrofe que constata en presente de indicativo la llegada de la injusticia como un hecho ineludible, la estrofa número ocho utiliza por primera vez el imperativo. Este cambio de modo refleja el cambio de actitud del «Yo» en el poema. El «Yo» aparece en el modo del imperativo —el modo ético por excelencia si pensamos en el imperativo categórico de Kant y de Schiller— deja de ser un objeto aterrorizado y pasivo para afirmarse como sujeto gramatical y temático que

vuelve a ser el centro activo del poema y que articula su resolución de conservar y preservar su integridad:

«Hiere, hiere, sembradora del odio:
no ha de saltar el odio, como llama de azufre, de mi herida.
Heme aquí:
soy hombre, como un dios,
soy hombre, dulce niebla, centro cálido» (vv. 51-56).

En la penúltima y última estrofa el «Yo» lírico adopta un tono profético para reafirmar su resolución de conservar su capacidad de amar y preservar su identidad. Las dos últimas estrofas se distinguen de las precedentes por el uso del futuro y por una simplicidad del léxico y de la sintaxis. Los versos que invocan el terror de la injusticia se caracterizan por su complejidad sintáctica; se trata de períodos en los cuales abundan figuras que dificultan la lectura —hipérbaton (v. 40), hipérbole (v. 18), enálage (v. 30), oxímoron (v. 43). En comparación con esta complejidad las últimas estrofas se destacan por su concisión gnómica y su falta de dinamismo. La última, por ejemplo, consiste en una secuencia paratáctica de versos que no sobrepasan cuatro palabras. Se trata de versos aislados (no hay encabalgamiento) y falta el arco de tensión que se extiende sobre toda una estrofa.

La trayectoria formal del poema se refleja en la *mise en abîme* de la cuarta estrofa donde el texto invocaba la injusticia como «una onda turbia, sin fin, sin fin manante» y describía la pérdida de inocencia como privación de luz y de transparencia.

Se puede leer la oposición entre luz y oscuridad, transparencia y opacidad, como un comentario metapoético; sobre todo teniendo en cuenta que *obscuritas* y *perspicuitas* son términos técnicos en retórica[19]. La comparación de la injusticia con una«onda turbia» ilustra muy bien el movimiento de *«La Injusticia»* hasta las últimas estrofas. Formula el principio de amplificación dentro de la primeras estrofas y el encadenamiento de las estrofas: por ejemplo el último verso de la quinta «de los turbios pantanos» (v. 34) engendra por asociación otro flujo de metáforas que se van transformando hasta implantarse en la siguiente, que genera, por su parte, una nueva serie de imágenes oscuras. Pero en el momento en que el «Yo» recupera su identidad y su integridad el texto realiza en el plano formal el ideal retórico de transparencia (perspicuitas) y simplicidad textual.

Al principio el «Yo» del poema se deja sumergir por una onda sin fin de imágenes oníricas. Al final el «Yo» emerge como un peñón inquebrantable del flujo de terror que amenaza su identidad y su transparencia. Este triunfo sublime del «Yo» coincide con la transparencia textual de las últimas estrofas. El texto reproduce así no sólo la rétorica de lo sublime (el uso de la oscuridad y de la *obscuritas*) sino también la dinámica fundamental de esta categoría (la peripecia de la impotencia real hacia la omnipotencia fantasmagórica del sujeto) y sus implicaciones éticas (la autonomía moral). Reproduce también las premisas psicodinámicas de lo sublime: la constitución de un «Yo» moral que se alza como sujeto independiente y autónomo sobre la base de una negación de la naturaleza y represión de sus pulsiones naturales[20].

NOTAS

1. Dámaso ALONSO, *Antología de nuestro monstruoso mundo. Duda y amor sobre el Ser supremo.* Madrid, 1985, Cátedra, pp. 94 y 95.
2. Hans FELTEN, "La Injusticia", en *Die spanische Lyrik der Moderne*, ed. por Manfred Tietz, Frankfurt am Main, 1990, pp. 281-89.
3. FELTEN, *op. cit.*, p. 284:

   «Auch bei 'La Injusticia' bietet sich-und dies schon vom Titel her-ein existentieller oder ein religiöser oder ein gesellschaftlicher oder auch ein moralischer Interpretationsansatz an. Wir wollen indes bei unserem Deutungsversuch diese im weitesten Sinne ideologischen Perspektiven zurücktreten lassen und statt dessen vor allem die intertextuellen Bezüge des Gedichtes herausstellen. Eine solche Vorgehensweise empfiehlt sich schon deswegen, weil Thematik, Aufbau und ideologischer Kontext unseres Gedichtes offenkundig erscheinen und damit keines sonderlichen interpretatorischen Bemühens bedürfen».
4. ALONSO, 1985, *op. cit.*
5. ALONSO, 1985, *op. cit.*, p. 27.
6. Christine PRIES (ed.), *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Grössenwahn.* Weinhein, 1989.
7. Edmund BURKE, «A philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful», en *The works of the right honourable Edmund Burke*, Oxford University Press, 1925, vol.I, pp. 61-219.
8. BURKE, *op. cit.*, p. 91.
9. BURKE, *op. cit.*, p. 91.
10. BURKE, *op. cit.*, p. 103.
11. Friedrich SCHILLER, «Vom Erhabenen», en *Sämtliche Werke,* ed. por H. Fricke y G. Göpfert, München, 1980 (Carl Hanser Verlag), vol.V, pp. 489-512.
12. SCHILLER, *op. cit.*, p. 489.
13. SCHILLER, *op. cit.*, p. 502.
14. SCHILLER, *op. cit.*, p. 503.
15. BURKE, *op. cit.*, p. 121.
16. BURKE, *op. cit.*, p. 110.

«No person seems better to have understood the secret of heightening or of setting terrible things, if I may use the expression, in their strongest light, by the force of a judicious obscurity, than Milton. His description of death in the second book is admirably studied; it is significant with what a gloomy pomp, with what a significant and expressive uncertainty of strokes and colouring, he has finished the portrait of the king of terrors».

17. Felten identifica en su estudio de la red intertextual de «La Injusticia» varias citas tomadas de la apocalipsis (vease Felten *op. cit.*, p. 288). Sobre la relación entre apocalipsis y lo sublime véase el ensayo de Hartmut BÖHME *Vergangenheit und Gegenwart der Apokalypse*. Böhme interpreta lo sublime como una continuación del discurso apocalíptico bajo las condiciones de la modernidad:

"Die Zerstörung der Apokalypse durch aufklärerische Ideologiekritik-dies ist *ein* zentraler Gründungsakt der Moderne - hat nun keineswegs die Aengste stillgestellt, die im apokalyptischen Drama arbeiteten. Freilich wechselt in der Aufklärung der Titel, unter dem die Katastrophe und das Ende abgehandelt werden: nicht mehr das Apokalyptische, sondern das Erhabene.

Auch hier ist Kant die Figur einer Epochenschwelle, jenseits derer das onto-theologische Drama der Apokalypse nunmehr spezifisch modern-als subjektinterne Herausforderung an die Kraft rationaler Selbstbehauptung abgehandelt wird. Die Aesthetik des Erhabenen ist ein Zentrum der Moderne."

(Hartmut BÖHME : "Vergangenheit und Gegenwart der Apokalypse", en Hartmut Böhme *Natur und Subjekt*, Frankfurt a. M., 1988, p. 392).

18. PLATON: Werke, *Timaios*, 47a, ed. por Olof Gigon, Bd.I.

19. Compárense los párrafos sobre «perspicuitas», en: Heinrich LAUSBERG, *Elemente der literarischen Rhetorik*, München, 1963, §§ 130-161.

20. Para las implicaciones psicodinámicas de lo sublime como triunfo narcisista véase el capítulo «Kants Theorie des Erhabenen» en Hartmut & Gernot BÖHME, *Das Andere der Vernunft: zur Entwicklung von Rationalitätstrukturen am Beispiel Kants,* Frankfurt a. M., 1985, p. 285.