

Percepción sensorial/realidad en *Un modo de mostrar el mundo*, de Antonio Cillóniz

JUAN JESÚS PAYÁN MARTÍN

INTRODUCCIÓN

“El hombre paciente sigue cociendo una piedra hasta que bebe su caldo”. Con esta cita daba comienzo la obra de Antonio Cillóniz. El poeta no podía imaginar el íntimo sentido que este proverbio iba a tener a lo largo de su vida. Aquel hombre paciente llegaría a ser él mismo, siempre ocupado en la labor de una perfección agotadora a la que, además, faltaba el estímulo del público reconocimiento. Su admirable constancia nos ha deparado a la postre una de las trayectorias más seductoras y originales del panorama poético de nuestros días.

Cillóniz nace en Lima en 1944. Irrumpe en el mundo de la poesía en 1967 con *Verso vulgar*, sumándose de pronto a la estela de nombres como Heraud, Hinoestroza, Cisneros, Hernández y Lauer. Así entre 1964 y 1968 se ven publicados *Comentarios reales* (1964) y *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* (1968) de Antonio Cisneros, las *Poesías completas* (1964) del tempranamente fallecido Javier Heraud, *Consejero del lobo* (1965) de Rodolfo Hinoestroza, *Las constelaciones* (1965) de Luis Hernández, y *Ciudad de Lima* (1968) del jovencísimo por entonces Mirko Lauer. Sus comienzos, pues, debemos situarlos en el contexto de la promoción de los sesenta, cauce generacional del que luego se apartaría en razón de su singularidad, alimentada en la distancia de su exilio¹.

Dos ciclos (*En el lugar de la utopía* y *Un modo de mostrar el mundo*), en forma de sendos volúmenes, integran su producción actual. El tercero de ellos, *Según la sombra de*

¹ Creo que hay sobradas razones para disentir de la opinión de la mayor parte de la crítica (Vid. José Miguel Oviedo, *Estos 13*, Lima, Mosca Azul Editores, 1973, pág. 19; Agustín del Saz, *Literatura Iberoamericana*, Barcelona, Editorial Juventud, 1978, pág. 206), que sitúa a Cillóniz como un poeta marginal de la promoción de los sesenta. Existen varios factores que aproximan la producción inicial del poeta a la promoción precedente: 1. No existe una diferencia sustancial de edad entre Cillóniz (1944) y poetas como Hinoestroza (1941) o Cisneros (1942); 2. Su obra se inicia en paralelo a la de los poetas del sesenta, con algunos de los cuales (Cisneros o Razzeto) comparte planteamientos poéticos similares (Cf. la opinión de Alberto Escobar, *Antología de la poesía peruana*, tomo II, Lima, Ediciones Peisa, Biblioteca Peruana, 1973, pág. 11); 3. El temprano exilio prácticamente anula el contacto de Cillóniz con los poetas del sesenta, mayoritariamente integrados en grupos como “Hora Zero” o “Estación Reunida”; 4. Aunque comparte con aquellos una concepción comprometida de la poesía, se aleja considerablemente del carácter destructivo, populista y utópico que les caracteriza. Compartimos el punto de vista de otro sector de la crítica que ve en Cillóniz un puente de generaciones, heredero de los sesenta, precedente de los setenta (Jorge Valenzuela, “La poesía peruana contemporánea (1944-1993)”, en *Susana y los Viejos*, Madrid, 1997, núm. 1-2, págs. 315-330).

los sueños, y que pretende cerrar la obra del autor aún se halla en estado de gestación².

Con el título de *La constancia del tiempo*³ aparecen todos los poemarios escritos entre 1965 hasta 1992. Incluye nueve libros: *Verso vulgar* (1967), *Después de caminar cierto tiempo hacia el este* (1971), *Fardo funerario* (publicado junto a los dos anteriores con el título de *Los dominios*, de 1975), *Una noche en el caballo de Troya* (1987), *Contra la condena de las flores* y *Nunca hallarán mis labios* (publicados conjuntamente en *La constancia del tiempo*, junto a los anteriores, de 1990), y los inéditos *Simetrías*, *Como espadas de Damocles* y *Panteón*. Ya en aquel volumen aparecen algunas de las claves constantes de su obra: la dimensión social y existencial de su poesía, la recurrencia de elementos míticos (indígenas o grecolatinos), la reflexión sobre la historia y la cultura de su país natal —tan dolorosamente sentidas desde el exilio—, todo ello revestido de un pulcro criterio organizador que confiere unidad y continuidad a su obra.

Su segundo ciclo aparece publicado en el año 2000, bajo el título de *Un modo de mostrar el mundo*⁴. El volumen incluye siete libros nuevos (*Hacia el rosal postrado*, *En beneficio de Eros*, *Canciones de ternura y desaliento*, *Huellas de la mano en la escritura*, *Somnodor o la estética del trabajo*, *Del sueño de los poemas y otros dominios* y *El árbol en el jardín florecido*), así como una remodelación de *Panteón*.

Merece la pena que nos detengamos a examinar el denso contenido del volumen. Éste se compone de dos partes, cada una de las cuales queda constituida por cuatro poemarios. Tal como señala el autor⁵, la nueva etapa supone el paso de lo colectivo a lo individual, de una épica social a una lírica existencial.

Con la memoria de la pérdida materna y el recuerdo asumido de su muerte se abre *Un modo de mostrar el mundo*. Metafóricamente, la madre es el rosal postrado donde reposa la desfallecida belleza de la infancia. *En beneficio de Eros* traslada nuestra mirada a un territorio menos vivencial. Este segundo libro plantea una doble reflexión: de un lado nos sumerge en los abusos del poder, y de otro, en el desencanto sentimental. En respuesta al desengaño amoroso surge *Canciones de ternura y desaliento*, que nos conduce por las distintas fases del amor, desde el alba de su primavera hasta el presagiado advenimiento del invierno. Ese nuevo desengaño nos devuelve a un universo mítico donde regresamos a la meditación del ser.

La estética y la ética de la poesía son el eje de los tres libros siguientes. *Huellas de la mano en la escritura* revela al lector ese trasfondo de realidad, inspiración y vida que alientan la creación literaria. En *Somnodor o la estética del trabajo* Cillóniz plantea dos de las alternativas de la poesía: el malditismo, por un lado, con su turbia atmósfera de dro-

2 Como primicia ya han visto la luz pública algunos poemas de su nueva etapa en *Poetas en Sanlúcar. Márquez, Cillóniz, Vadillo, Lobato, De la Sota, Téllez*, Sanlúcar de Barrameda, I.E.S. Doñana, 1999, págs. 21-32; *Anfora Nova, Revista Literaria*, 2001, núm. 47-48, Rute; *Pliegos de Poesía*, mayo-junio de 2002, núm. 3, Sanlúcar de Barrameda, Fundación Municipal de Cultura.

3 Antonio Cillóniz de la Guerra, *La constancia del tiempo (Poesía 1965-1992)*, Barcelona, Los Libros de la Frontera, 1992. (Con prólogos de M. Pilar García Madrazo, Teodosio Fernández, Belén Castro Morales, Jason Wilson, Víctor Fuentes, Juan Felipe Villar Dégano, Enriqueta Morillas, Antonio Melis, Carmen Ruiz Barrionuevo).

4 A. Cillóniz, *Un modo de mostrar el mundo*, Madrid, Editorial Verbum, 2000.

5 A. Cillóniz, *Un modo de mostrar el mundo*, ed. cit., pág. 8.

gas y fármacos; y, por otro, el compromiso vital del poeta para con el pueblo y para con la propia poesía. *Del sueño de los poemas* cierra este tríptico metapoético con un conjunto de textos en prosa donde los seis sentidos (el poeta incluye la intuición) actúan como elementos organizadores.

Cillóniz retoma antiguos versos para el título de su último libro. “Pero un día/ volveremos a encontrar el árbol/ en el jardín/ florecido”⁶, nos había prometido en el poema “Metamorfosis” de *Verso vulgar*. Ese día se da cita ahora en un poemario que pretende establecer un orden en el caos anteriormente planteado.

El libro supone una confirmación del estilo del autor, al tiempo que una evolución. Percibimos una reorientación temática. A la meditación sobre la vida y la muerte, se ha sumado la reflexión metapoética y una tímida incursión en lo amoroso. El tema indígena restringe su dominio en favor de lo grecolatino, que adquiere un valor más simbólico y menos vivencial. La cosmovisión poética del mundo, como indica el título global del libro, se hace ahora más explícita. Mi propósito en este trabajo será transmitirles los rasgos esenciales de dicha cosmovisión.

VISIÓN DEL MUNDO DE ANTONIO CILLÓNIZ: HACIA UNA CONCEPCIÓN DIALÉCTICA DE LA REALIDAD

Nuestro poeta tiene claro su cometido: mostrar el mundo al mundo lector desde la conciencia irrepetible de su individualidad. Su poesía no buscará el halago de los sentidos, sino que habrá de ser como roca ardiente rescatada del fondo de la tierra. No anda descaminado el crítico y poeta Pedro Granados⁷ cuando vincula este modo de poetizar con la piedra. Sin embargo, sería arriesgado definir simbólicamente la poética de Cillóniz con cualquiera de los cuatro elementos⁸. Si bien es cierto que la poesía de Cillóniz se remonta y desemboca en la piedra (primitivo cimiento de lo real, origen y destino), lo cierto es que ello no es del todo definitorio de su modo de escritura. En mi opinión es la propia conciencia del escritor el elemento clave de su poesía. Poesía de conciencia en el más amplio de los sentidos: en el de identidad individual y en el del compromiso social. De ahí ese halo de lejanía a veces casi abstracto que parece sumergir los ecos de su verbo, esa extraña convivencia de lo material y lo inmaterial, ese tono meditativo que produce la impresión de convivir lector y autor en un monólogo compartido.

Es la conciencia la que dicta al poeta peruano a establecer una obra profundamente dialéctica, donde el lector se ve continuamente empujado a la participación activa, bien para disentir, bien para asumir determinadas realidades. Escribe Jason Wilson⁹: “Cillóniz escribe para chocarnos, desorientarnos, invertir y subvertir nuestros esquemas mentales”. Antonio Melis¹⁰ añade: “El sujeto poético es el primer blanco y a veces hasta la primera

6 A. Cillóniz, *Un modo de mostrar el mundo*, ed. cit., pág. 17.

7 Pedro Granados, “Cantos de piedra”, *Inti*, 1994, núm.39, págs. VII-IX.

8 Según Bachelard todo poeta es susceptible de ser representado por alguno de los cuatro elementos (agua, aire, tierra y fuego), el cual cifrará su interpretación del mundo.

9 Jason Wilson, “Un libro para este fin de siglo”, en A. Cillóniz, *La constancia del tiempo*, ed. cit., págs. 130-131.

10 Antonio Melis, “La espada de Damocles de la poesía”, en A. Cillóniz, *La constancia del tiempo*, ed. cit., pág. 280.

víctima de esa angustiada búsqueda de la verdad. A partir de esta premisa ineludible, se desarrolla la presencia del tú. Cillóniz (...) no quiere un lector que se deje arrastrar pasivamente por el ritmo de los versos. Más bien prefiere establecer con él una relación antagónica, solicitándolo y hasta provocándolo constantemente. Quiere llevarlo consigo en su afán de definición y conocimiento”. “Despertar al dormido”, como decía Unamuno, es la misión literaria y humana que nuestro autor emprende.

Un modo de mostrar el mundo nos impacta desde el comienzo. Como pórtico a su universo encontramos este poema, un epílogo donde nos interpelan los muertos:

[1] EPÍLOGO. “Bienvenido seas”.
 Goza la luz del día
 que se refleja en la guadaña.
 la muerte solo
 se reconcilia con nosotros
 que somos ya cadáveres.
 después de siglos
 ¿a quién puede importarle ahora
 que temas tú volverte fango?
 Alégrate,
 pues impaciente te aguardamos.
 y si acrecienta tu dolor,
 perdóname¹¹.

El poeta ha ingresado en la voz de los muertos para poder mostrarnos una nueva dimensión de lo real, terrible y dolorosa, al tiempo que feliz y necesaria. El poema se resuelve con una disculpa en la que podemos intuir una confesión por parte del autor, que se sabe despiadado. No es esta la única referencia al dolor provocado conscientemente por el yo poético: “Mi satisfacción porque esto concluya así/ no va a modificar tu sufrimiento”¹². Hay una pretensión edificante en esta desmoralización moralizadora, que busca en la realidad algún motivo para la auténtica alegría. Los últimos versos de *Hacia el rosal postrado* parecen invitarnos a ello: “Si aún conservas la alegría /ven. / Agita / nomeolvides / y siempre vivas”¹³.

Sería un error considerar la poesía del poeta peruano como un amargo trago de acíbar. Cillóniz no aboga por el dolor. No defiende los absolutos en su juego dialéctico. No comparte el idealismo hegeliano, desconfía tanto del dogmatismo racionalista como del relativismo inane. Ha superado en cierto modo ese materialismo dialéctico de raíz marxista que formara su concepción primera del conocimiento. El afán de integrar todas las contradicciones, de desnudar antinomias equivocadas (lo social frente a lo individual, lo sentimental frente a lo racional, lo trascendente frente a lo inmanente) convierte a Cillóniz en un poeta plural. Es un nuevo Noé que ha rescatado para nosotros todas las especies del conocimiento.

11 A. Cillóniz, *Hacia el rosal postrado*, en *Un modo de mostrar el mundo*, ed. cit., pág. 13.

12 A. Cillóniz, [657], *El árbol en el jardín florecido*, en *Un modo de mostrar el mundo*, ed. cit., pág. 232.

13 A. Cillóniz, [90], en *Un modo de mostrar el mundo*, ed. cit., pág. 41.

Esta concepción un mismo tiempo integradora y contrastiva, ambigua y paradójica, se traduce en una estética del claroscuro, que en algo recuerda las técnicas cinematográficas del expresionismo alemán. En la obra de Cillóniz hay un continuo enfrentamiento entre la luz y la sombra. Su verso actúa a modo de faro entre penumbras. El resultado no será ni la pura luz ni la sombra pura, sino algo mucho más indeterminado. No son casuales, pues, los títulos de secciones tales como: “Ante la luz oscura”, “En la sombra iluminada”, “Estudio de la luz desde las sombras” o “Al lado oscuro de la luz”. Como ejemplo de ese vaivén de claroscuros leemos el poema “Tenacidad”:

Viene la sombra
y la luz se va.
La luz se va
y quédanse las sombras¹⁴.

Se refleja un cierto pesimismo vital en la creencia de que en último término siempre triunfan las sombras. La misma pugna se reproduce entre los dos únicos colores que reiteran su presencia en los versos del poeta, el blanco y el negro:

[9] TAUTOLOGÍA
Esta es la lista blanca
que el demonio le dicta
a tu ángel de la guarda
para que siempre sea
mi lista negra.

[10] ARCANO
Aun cuando en la cal de los muros
como manchas de aceite
tus huellas sobrevivan,
sobre negras pizarras
con blancas pintadas de pájaros
el destino está escrito¹⁵.

Parece existir una voluntad por parte del poeta de ofrecer una realidad en su justo medio. Alcanzar ese difícil espacio en equilibrio donde habita la verdad irreductible, la síntesis conclusiva de su proceso dialéctico. Y, sin embargo, Cillóniz no puede evitar ceder al pesimismo.

Hemos hablado de procesos dialécticos. Dicho proceso ocasionalmente se hace explícito en algunos poemas, como elemento organizador. No es difícil descubrir la clara estructuración hegeliana¹⁶ en tesis, antítesis y síntesis de este poema.

14 A. Cillóniz, [70], *Hacia el rosal postrado*, en *Un modo de mostrar el mundo*, ed. cit., pág. 33.

15 A. Cillóniz, *Hacia el rosal postrado*, en *Un modo de mostrar el mundo*, ed. cit., pág. 15.

16 Ramón Conde Obregón (*Enciclopedia de la Filosofía*, Barcelona, Editorial de Gassó Hnos., 1961, pág. 210) explica el proceso dialéctico del filósofo alemán del modo siguiente: “El intento hegeliano de sistematizar la filosofía iba encaminado a un tipo de saber absoluto, que integrase en su totalidad todo, incluso el error. Este prerreconstruido mental (...) comprende tres estados: un primer estado en el que se percibe lo que es el ser, a lo que Hegel llama *tesis*, un segundo paso en el que se niega lo que el ser es, denominado por el filósofo *antítesis*, y un estado final, llegada del entendimiento al saber, que recibe la denominación de *síntesis*. Sin embargo, cada

[515] XXIII [MI PAÍS]

—Mi país es un lugar, tan próximo, que para alejarse de él hay que salir varias veces, sin haber vuelto nunca, dijo el soñador. (Tesis)

—Mi patria, sin embargo, es un lugar tan distante, que para acercarse habría que llegar varias veces a él sin haber salido nunca, dijo el melancólico. (Antítesis)

—Aunque ninguno de nosotros haya jamás viajado, no tendremos tierra, dijo el que, perdidos sus sueños, conservaba la melancolía. (Síntesis)¹⁷.

El texto culmina esta vez con una variante conclusiva, en forma de síntesis; no es lo habitual, sino que por regla general esta tercera premisa queda pendiente de la resolución del lector, a quien se empuja a participar para que el entramado lógico de presupuestos poéticos alcance su completo sentido. De las capacidades del lector dependerá el éxito o el fracaso del poema: “la verdad de la belleza no estará en las palabras/ ni en las cosas que nombren, / sino en la vista / y el oído que las descubran”¹⁸. En otros poemas ([105], [437], [635]) es la presencia del diálogo la que permite el enfrentamiento dialéctico, aproximándose a los orígenes de este procedimiento de indagación de la realidad. De modo circunstancial el discurso lógico se hace explícito:

[579] POSTULADO

A,
para ser feliz
necesita del sufrimiento
de B, en tanto B
con solo la felicidad de A
lograría ser dichoso.
Tal el hado que en el mundo reparte
los bienes y los males¹⁹.

Este modo de proceder revela en buena manera los criterios que motivan el acercamiento del poeta a la actividad poética. El recurso dialéctico manifiesta una pretensión de objetividad y de certeza, que ya era declarada en los libros de la primera etapa. Así, en “Orfeo” el poeta reconocía que “ahora más que la belleza de mis palabras/me cautiva la certeza de las cosas que nombro”²⁰. Esto mediatiza considerablemente la permeabilidad de su verso a la percepción sensorial.

UNIVERSO SENSORIAL EN *UN MODO DE MOSTRAR EL MUNDO*

Cillóniz no se recrea en el universo sensorial de modo gratuito. Cuando trata sobre éste, trasciende lo meramente sensitivo, que considera como una lectura superficial de la realidad, a menudo ociosa y reveladora de una falta de compromiso:

una de las síntesis alcanzadas no son definitivas sino que forman el punto de partida de una nueva marcha dialéctica, es decir, son síntesis de un proceso terminado y tesis de otro que se inicia con ellas”.

¹⁷ A. Cillóniz, *Del sueño de los poemas y otros dominios*, en *Un modo de mostrar el mundo*, ed. cit., pág. 185.

¹⁸ A. Cillóniz, [589], *El árbol en el jardín florecido*, en *Un modo de mostrar el mundo*, ed. cit., pág. 210.

¹⁹ A. Cillóniz, *El árbol en el jardín florecido*, en *Un modo de mostrar el mundo*, ed. cit., pág. 207.

²⁰ A. Cillóniz, [216], *Una noche en el caballo de Troya*, en *La constancia del tiempo*, ed. cit., pág. 157.

(...) Un automóvil se empotra contra la fachada de una casa y aplasta a una niña que dormía plácidamente en su cunita. Después la poesía. ¿Será capaz de conmovernos? - El campo, en primavera, siempre está lleno de flores bellas y alegres. (...) ¿No vieron ya las brumas de mis ojos demasiados campos de hermosas y felices flores marchitarse en otoño y helarse durante el invierno?²¹

Una desconfianza cierta impregna de inseguridades el universo sensorial experimentado por el poeta, de ahí que una de las constantes de su obra sea la separación entre apariencia e imagen, sueño y realidad. Ya en “Ilusión de realidades” se hace patente la poca fiabilidad de los sentidos:

Hacia la misma presa van
la mirada de un lince
y el olfato de un zorro.
Oh, ilusión de realidades.
El oído y la vista
casi tocan las cosas
mientras la lengua agita
la realidad
de una ilusión distinta
en cada mente²².

En la sección “Ámbito del mundo”, correspondiente a *Huellas de la mano en la escritura*, Cillóniz se ocupa de la distinción entre imágenes y apariencias con mayor detenimiento. La apariencia es tomada como una impresión sin subjetivizar como una realidad amorfa a la que es preciso domesticar por los sentidos aun a riesgo de incurrir en el error. Cillóniz, tan remiso a lo descriptivo, se manifiesta ahora voluntariamente sensual y colorista. Leemos “Segunda imagen”, donde el blanco y negro han dejado paso a una exuberancia de color:

Iridiscencias amarillas De la retama/ en el topacio Un verde destello
el plumaje del loro Apresado/ en la esmeralda Fosforescencia roja
En las llamaradas El rubí Sobre corales
Lágrimas tan blancas Ante la espuma
Casi hecha luz Aguamarina azul Brillante
cincel Entre las formas preso²³.

El poeta se ha apartado del poema con la intención de que escuchemos la voz de la naturaleza. La pretensión objetivizadora conduce al sujeto lírico a ceder su protagonismo a otras criaturas. No es extraño dar con la mirada animal en alguno de sus textos: la mirada del lince ([7]), la de la hormiga ([8]), la de los buitres ([16]), la del cordero ([20]), la de los toros ([21]), la de los gallos (293). Tampoco es anecdótica la intervención de figuras históricas como Espartaco ([111]), César ([112]), o Atila ([113]). También tienen voz los seres inertes, como “la piedra del Orco del Arco (sic.) de la Nueva Alianza” ([3]).

²¹ A. Cillóniz, [495], *Del sueño de los poemas y otros dominios*, en *Un modo de mostrar el mundo*, ed. cit., pág. 177.

²² A. Cillóniz, [7], *Hacia el rosal postrado*, en *Un modo de mostrar el mundo*, ed. cit., págs. 14-15.

²³ A. Cillóniz, [357], en *Un modo de mostrar el mundo*, ed. cit., pág. 135.

Dicha polifonía de voces adquiere tintes dramáticos cuando afecta a la escisión del propio yo que debate consigo mismo:

- ¡Cuánto ahora!
- ¿Cómo?
- ¡Todo esto aquí!
- ¿Quién podrá seguir soportándolo?
- ¡Tú mismo!
- ¿Te refieres a ambos?²⁴

Ello se hace visible en la sección “Somnodor”, donde nuestro autor refleja la fragmentación del espíritu individual por los efectos de la droga. La propia memoria adquiere reflejos de esperpento. La reprensión paterna aparece ahora como “Una mitad arriba, con ceño de padre, mirando hacia abajo” ([425]). Las nubes son descritas como “cagadas de pájaros” ([425]), la cuchara es “una proa enloquecida” ([424]), el universo es definido como “un inmenso cartón negro” ([456]). El discurso modalizante toma tintes de irrealidad. Todo se hace ahora mucho más incierto y vago.

Pero hay otros caminos que nos conducen a la ilusión, así el amor. La atmósfera de pesadilla de “Somnodor” se vuelve esperanzado sueño en *Canciones de ternura y desaliento*. El encuentro con la amada aparece ante el poeta como algo anómalo a la experiencia de la realidad. Resulta inesperado el advenimiento de aquella a la que el poeta aguardó “entre la espuma de las olas” ([172]). El sentimiento despoja al autor de todo artificio. Con llana sinceridad declara a la amada: “Eres un sueño que contemplo despierto” ([169]). Por vez primera el amante olvida y niega la realidad: “Quiero seguir... / ...seguir soñando estas quimeras” ([174]). Pero los efectos ilusorios del enamoramiento duran poco. El puente de miradas se quiebra, dejando tras de sí únicamente vestigios de lo gozado y sentido: “Hoy solo siento diminutas sensaciones / cientos de agujas de cristal que me recorren / reproduciendo el rostro que lo ha roto / Superficial y fría imagen de los pasos que no guardan / la dimensión y hondura de su huella” ([239]).

Nada mejor para cerrar esta comunicación que ceder la palabra a Antonio Cillóniz, y así dejar que sea uno de sus textos el que sintetice su singular percepción del mundo:

[510]

Mi mirada no está en mí, como tampoco están en mí los objetos.

La aspereza de tu piel, la suavidad de tus cabellos, sí que están en ti. Como los sentimientos de mi corazón que están a flor en el temblor de mis labios.

Tanto el mundo de las cosas que percibo, como las cosas del mundo, con las que sueño cada día, están en mis sentidos.

Yo estoy en la imagen del universo, pero el universo, con mi imagen, no está en mí.

Y la palabra que estuvo en mis labios, está ya en tu mente.

²⁴ A. Cillóniz, Poema [437], *Somnodor o la estética del trabajo*, en *Un modo de mostrar el mundo*, ed. cit., pág. 158.

Aunque mis pensamientos siguen en mí y no en ti como imaginas.
Porque nuestras almas son como la inquietud de las olas del mar, mas también el silencio del viento, la oscuridad del sol y el secreto aroma de las flores marchitas.
Que vuelven a florecer en nuestro recuerdo.
En la inmensa prisión en la que la eternidad retiene el tiempo²⁵.

²⁵ A. Cillóniz, *Del sueño de los poemas y otros dominios*, en *Un modo de mostrar el mundo*, ed. cit., pág. 183.