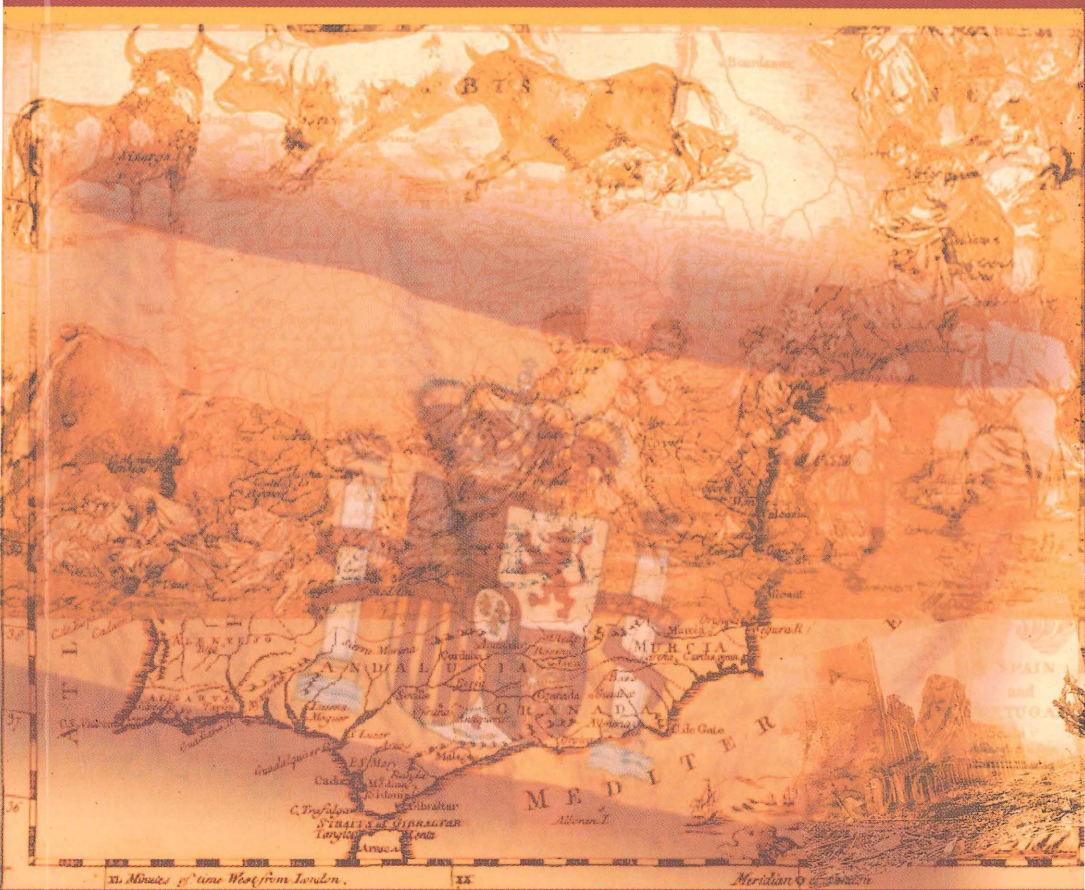


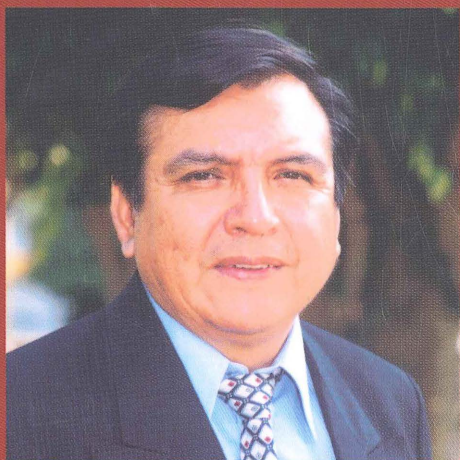
Eduardo Huárag Álvarez



GENERACIÓN DEL 27.  
VIRTUOSISMO  
METAFÓRICO Y  
HONDURA EXISTENCIAL



Pontificia Universidad Católica del Perú  
Fondo Editorial 2004



**Eduardo Huárag Álvarez** (Lima, 1949)

Estudió en la Pontificia Universidad Católica del Perú donde se graduó de doctor en Lengua y Literatura. Hizo estudios de Maestría en Comunicaciones en la Universidad Internacional de Andalucía, España, donde se graduó con sobresaliente *cum laude*. Tiempo después asistió a dicha universidad en calidad de profesor invitado y mantuvo vínculos con la misma en calidad de asesor de tesis en el nivel de posgrado. Entre sus publicaciones más relevantes se encuentran *Rasgos relevantes en la narrativa peruana*, así como *Introducción al estudio del relato oral*. Recientemente, el Fondo Editorial de la PUCP ha publicado su libro *Estrategias y estructuras en la narrativa peruana* (2004).

Como narrador ha publicado *Una partida sin retorno* (cuentos) y tiene en proceso de edición las novelas: *Antes del juicio a Josefina* y *La promesa*. Desde 1983 ejerce la docencia en la PUCP y se encuentra adscrito al Departamento de Humanidades en dicha casa de estudios.





GENERACIÓN DEL 27:  
VIRTUOSISMO METAFÓRICO Y HONDURA EXISTENCIAL



# GENERACIÓN DEL 27: VIRTUOSISMO METAFÓRICO Y HONDURA EXISTENCIAL

EDUARDO HUÁRAG ÁLVAREZ



Pontificia Universidad Católica del Perú  
FONDO EDITORIAL 2004

*Generación del 27: virtuosismo metafórico y hondura existencial*

© 2004, Eduardo Huárag Álvarez

© 2004 de esta edición:

Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú

Plaza Francia 1164

Cercado de Lima

Telefax: 330-7405; 330-7410; 330-7411

Correo electrónico: feditor@pucp.edu.pe

Cuidado de la edición: Fondo Editorial de la PUCP

Diseño de la cubierta: Edgar Thays

Impresión: Empresa Editora El Comercio S.A.

*Derechos Reservados*

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal, Registro N.º 1501012004-5271

ISBN N.º 9972-42-644-0

Impreso en Perú - Printed in Perú

## SUMARIO

<i>Prólogo</i>	11
<i>Federico García Lorca:</i> <i>La lírica dramática, el ritmo interior y la creatividad en la metaforización</i>	15
1. Perfil de un creador carismático	15
2. Los periodos, la experiencia vivencial y la metaforización	17
3. Segundo periodo: romances, mundo gitano e intensidad dramática	21
4. La reelaboración de la realidad desde el imaginario poético	24
5. Mitificación y realidad mágica	27
6. Tiempo de muerte, tiempo congelado	31
7. Nueva York: desestructuración del universo armónico y surrealismo en la expresión	35
8. El dolor de los marginales	37
9. Acerca del estribillo	39
10. La narratividad como recurso poético	43
11. La creatividad en la metaforización	45
<i>Vicente Aleixandre:</i> <i>Entre la alogicidad, la metáfora y la condición humana</i>	51
1. Datos biográficos e imagen	51
2. Los periodos en su poética	53
3. Primera palabras y cosmos natural	54
4. Esteticismo y absurdo	56
5. Asociación de imágenes y campo semántico desde el subconsciente	57
6. El desorden es parte del cosmos	59

7. Acerca del sentido y la verdad	60
8. La explicación, el querer saber	61
9. Del espacio mundano a la trascendencia	62
10. La vuelta al lenguaje transparente	64
11. ¿Para quién escribe Aleixandre?	67

### **Rafael Alberti:**

<i>Entre la nostalgia del mar, el clavel y la intensidad de la espada</i>	71
1. Cronología: una vida intensa y una constante creatividad	71
2. Los periodos en su poética	74
3. Primera época: expresividad que combina ritmo y plasticidad	74
4. La nostalgia del mar y la autenticidad en la expresión	76
5. Creer y no creer	79
6. Vallejo y Alberti: una comparación interesante	82
7. El tránsito entre la poesía existencial y la poesía de compromiso social	83
8. <i>Verte y no verte</i>	85
9. El clavel, la espada y las palabras entrecortadas	86
10. Nostalgia de los espacios, de los caminos	89
11. Los retornos y las sombras	90

### **Pedro Salinas:**

<i>La verdad de lo inobjetivo y la voz que clama</i>	93
1. Entre la literatura y la vida académica	94
2. Búsqueda de la expresión verbal	92
3. La verdad de lo inobjetivo	96
4. La modernidad: el escenario de la urbe	97
5. El lenguaje intimista desde los pronombres	98
6. El hallazgo de la comunión Yo/Tú	102
7. La frase inicial	104
8. Al encuentro de la naturaleza	106
9. El rostro de la guerra	108
10. Una lírica de pronombres que se nutre de emociones	109

**Miguel Hernández:*****Entre el desgarramiento existencial y la esperanza*** 113

1. El campo, la ciudad y el encuentro con el destino 113
2. Los momentos poéticos y la opción ideológica 115
3. Los elementos simbólicos 116
4. El destino trágico 119
5. Redescubriéndose a sí mismo 120
6. La invocación y la esperanza 121
7. Combatiente por el futuro distinto 123
8. Invocación al toro, invocación a España 124
9. Cancionero desde la cárcel 127
10. Hernández: el hombre, la existencia, la voz popular 130

**Luis Cernuda:*****El hermetismo en la expresión y el deseo prohibido*** 133

1. Perfil biográfico y distanciamiento imborrable 133
2. Los primeros versos 135
3. Soledad, destino y aproximación al surrealismo 139
4. Instintos primarios contra los convencionalismos 143
5. Los tiempos de la guerra y el rostro de la muerte 146
6. Acerca de la religiosidad en su poesía 149
7. Nostalgia por la España distante 150
8. El amor como justificación de la existencia 151
9. El tiempo de los adioses 153

**Gerardo Diego:*****Metáfora, imaginismo y arquitectura formal*** 157

1. Entre el imaginismo y la literatura 157
2. El desborde emocional en los primeros poemas 158
3. En las filas del creacionismo 162
4. Más imaginismo y mejor expresión arquitectónica 164
5. Del creacionismo a la contemplación y la religiosidad 166
6. Polifacético en la temática y nostálgico en la perspectiva 168

**Jorge Guillén:**

***La luz, el Ser y el tiempo***

173

1. La vida, la época y la lírica 173
2. Fundamento y trascendencia de *Cántico* 176
3. Ser y tiempo 178
4. Esplendor del amor y la naturaleza 179
5. El canto de la esperanza 181
6. *Clamor*: del orden a la sombra 184
7. El Ser y su negación. La afirmación y el desarraigo 186
8. *Homenaje*: una reflexión necesaria 189
9. Las ciudades, la modernidad y las estrellas 191

## PRÓLOGO

La Generación del 27 ha sido valorada como una nueva edad de oro de la literatura española. Su producción poética está fuertemente integrada a la estética del modernismo europeo, con la que comparte, de acuerdo con Andrew P. Debicki, el programa de «[...] elevar la realidad a un plano superior y preservar la experiencia humana a través del lenguaje»<sup>1</sup> y de «[...] convertir los impulsos y las emociones humanas en forma, en construcción verbal; de trascenderse en el texto; de cambiar significados limitados en valores perennes»<sup>2</sup>. Postula Debicki, además, que debe tomarse en cuenta la base simbolista de la modernidad consistente en la visión del poema como «[...] objetivación de los significados inexplicables y como un “hacer presente” de experiencias fugaces».<sup>3</sup>

Al respecto y a propósito del emblemático homenaje a Góngora que convocó de manera significativa a los miembros de la generación, Hugo Friedrich afirma que «[...] el pretexto para ocuparse de Góngora fue el tercer centenario de su muerte; la verdadera razón real, su parentesco con la modernidad. Lo que se descubrió en Góngora fue su capacidad de recrear, cerebral e imaginativamente a la vez, las lejanas relaciones entre las cosas de la naturaleza o del mito; su lenguaje como transformación progresiva de las manifestaciones en “elipsis metafóricas” (Diego), el atractivo de su artístico estilo

<sup>1</sup> DEBICKI, Andrew P. *Historia de la poesía española del siglo XX. Desde la modernidad hasta el presente*. Madrid: Gredos 1997, p. 36.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 79.

oscuro, que era inagotable en construir réplicas poéticas al mundo real; la severidad de su técnica poética (sobre todo la de saber dar a sus versos una máxima tensión por medio de desplazamientos sintácticos), y finalmente la reconciliación de sus dificultades con la fascinación de sus armonías». <sup>4</sup> De esta manera, Friedrich resume el valor que la Generación del 27 reconocía en Góngora como un distanciamiento en lo tocante al naturalismo.

Anthony Leo Geist determina como elementos de la poética de la Generación del 27, «[...] la primacía de la metáfora, la evasión de la vida cotidiana, la importancia del cine, la reivindicación poética de lo pequeño, el predominio del poema breve, el signo ahistórico y apolítico de la poesía». <sup>5</sup>

Enfrentado a la tarea de contribuir al esclarecimiento de las características de esta generación, Eduardo Huárag, en su libro *Generación del 27: virtuosismo metafórico y hondura existencial*, plantea rastrear el camino de la construcción de la forma de expresión específica que los poetas han consolidado en sus obras.

El objetivo central del libro de Huárag consiste en el estudio de la metaforización en los escritores mediante el análisis de una selección de sus poemas. En este aspecto, al mismo tiempo que se persigue el tema mencionado, se analizan e interpretan poemas importantes de cada autor, entretejiendo el comentario de textos con la meta de la investigación. Los poetas son presentados mediante una sucinta biobibliografía, indicándose, asimismo, los temas centrales de su producción y demarcando las etapas del respectivo desarrollo creativo.

Huárag establece que lo que define a los poetas de la Generación del 27 es su manera de enfrentar el mundo mediante la metáfora. En lo

<sup>4</sup> FRIEDRICH, Hugo. Estructura de la lírica moderna. Barcelona: Seix Barral, 1974, pp. 188-189.

<sup>5</sup> GEIST, Anthony Leo. La poética de la Generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936). Madrid: Guadarrama, 1980, p. 9.

concerniente a la función poética de la metáfora en este grupo, observa que hay diversos grados en la metaforización puesta en juego por sus integrantes.

Tomando como tarea general replantear lo que llama el «cosmos metafórico» particular de los autores, se propone demostrar que la metáfora en los poetas de la Generación del 27 cumple con la función básica de «desarticular la relación de la realidad». Este hecho supone que habría que encontrar el elemento real del cual parten los poetas para construir sus metáforas y luego poder así determinar los tipos de metaforización empleados como formas distintas de ver y vivir la realidad. Así, por intermedio de los procesos metafóricos, se esclarecerían las formas de la percepción lírica en la Generación del 27. Se trata de indagar en las metáforas de lo objetivo, lo material, lo cotidiano, lo corporal, lo interior y establecer que lo que los poetas de esta generación tienen en común es la transmutación de lo cotidiano.

En la determinación de estas características, Huárag confirma la importancia del lenguaje artístico del creacionismo y el surrealismo para la Generación del 27, alrededor del valor asignado a la actividad metafórica y a sus posibilidades poéticas.

En cuanto a los poetas estudiados, en primer lugar, Huárag explica que es en la reelaboración mítica de la imagen en la que se encuentra el método metafórico de los poemas narrativos y dramáticos de Federico García Lorca. Por su parte, considera que Vicente Aleixandre enfrenta caos y orden mediante metáforas expuestas como rupturas lógicas del universo. Respecto a Rafael Alberti, juzga que la metaforización se ejecuta por medio de imágenes inmediatas de la experiencia de las diferentes configuraciones de la naturaleza marina. Estudiando los procesos de transmutación de la experiencia real en Pedro Salinas, concluye que la metáfora surge en este como una comunicación con la naturaleza. La opción ideológica en Miguel Hernández la asocia con una renovación de su universo metafórico a

partir de hechos concretos. en relación con Luis Cernuda, señala que la metáfora hermética de raigambre surrealista es la que delimita su percepción del mundo y de sí mismo. La metáfora en Gerardo Diego es evaluada como la constitución de una ruptura artística de la percepción de lo cotidiano. Finalmente, estima que Jorge Guillén recupera el orden del universo en la corporalidad, gracias a la metáfora constituida como diálogo.

La conclusión mayor de las propuestas de Huárag precisa que los poetas de la Generación del 27 buscaban, mediante la libertad que permite el virtuosismo formal de la metáfora, «[...] vencer la lógica de la percepción convencional» y ahondar en la comprensión de lo existencial.

La bibliografía peruana en torno a la Generación del 27 se ha concentrado en artículos sobre múltiples tópicos; es rara, sin embargo, la dedicación a la materia en libros que procuran una visión totalizadora de este movimiento. Es un mérito de Eduardo Huárag entregar en su investigación una perspectiva personal que construye una visión de conjunto acerca de los escritores más importantes del periodo. Su libro, además de ser interesante por su particular enfoque, incluye análisis localizados de poemas, los mismos que enriquecen la comprensión de la materia artística y el mundo de ideas de la Generación del 27.

Eduardo Hopkins Rodríguez

# FEDERICO GARCÍA LORCA: LA LÍRICA DRAMÁTICA, EL RITMO INTERIOR Y LA CREATIVIDAD EN LA METAFORIZACIÓN

## 1. Perfil de un creador carismático

La poesía, condensación verbal y metaforización, encuentra en García Lorca a uno de sus mejores exponentes. Como los otros poetas de la denominada Generación del 27, García Lorca hará de su expresión una constante búsqueda de originalidad a través de la creación de imágenes verbales. Para él, la poesía es armonía verbal, es imagen plástica, es ritmo, es sentimiento intenso, es reflexión sobre la condición humana. Su poesía recoge el sentimiento andaluz y lo hace universal. Hace vibrar las palabras con su sentimiento y su originalidad estética.

Federico García Lorca nació en Fuentevaqueros, provincia de Granada, el 5 de junio de 1898. A los 20 años escribió su primer libro de poemas: *Impresiones y paisajes*. Ya por esos años su afición por la música era fuerte, siéndole difícil decidirse por la literatura o la música. En 1919 se trasladó a la Residencia de Estudiantes de Madrid. Allí, en las horas de descanso y tertulia, Federico solía tocar composiciones de Mozart, Beethoven, Chopin y Falla. También interpretaba canciones populares de Castilla y Andalucía. Años después, Rafael Alberti evocaría:

[...] aquellas tardes y noches de primavera o comienzos del estío pasadas alrededor del Pleyel, oyéndole subir de su río profundo toda la millonaria riqueza oculta, toda la voz diversa, honda, triste, ágil y alegre de España. (cit. por Cano 1962: 37)

Entre sus amigos más cercanos de aquellos años en la Residencia de Estudiantes están: Dalí, Pepín Bello, Rafael Alberti, Luis Buñuel y Emilio Prados. Federico no siempre iba a las clases de la Facultad de Filosofía y Letras, en la que estaba matriculado. Para él, Madrid fue el estallido de libertad, alegría y tertulia. Fueron años de aprendizaje, de lecturas intensas, de sensaciones nuevas. Alternaba el ambiente refinado con el ambiente popular y asistió muchas veces a las verbenas madrileñas. Quizá era un modo de encontrarse con la tradición andaluza. García Lorca era un personaje carismático, con mucha rapidez despertaba simpatías.

En 1922, él y Manuel Falla organizaron la Fiesta del Cante Jondo en Granada. Es en ese evento que García Lorca pronuncia su conferencia «El Cante Jondo, sus orígenes, sus valores musicales, su influencia en el arte musical europeo». Su padre insistiría en que Federico culmine la carrera de Derecho; por ello, se matriculó en la Universidad de Granada y, en 1923, obtuvo el título de Licenciado en Derecho.

En 1924 intensificó sus trabajos en dramática. Terminó *Mariana Pineda*, pero paralelamente estaba escribiendo su *Romancero gitano*. En 1925 recibe una invitación de la familia Dalí para pasar unos días en Figueras. A ellos les lee *Mariana Pineda*. Años después, Ana María Dalí recordaría:

Al terminar, todos estábamos conmovidos. Mi padre gritaba exaltado, diciendo que Lorca era el poeta más grande del siglo. Yo tenía los ojos llenos de lágrimas [...]. (Cano 1962: 51)

Para entonces, García Lorca había estado publicando varios de los poemas del *Romancero gitano* en revistas literarias. En 1928 publica, finalmente, el poemario. La publicación fue un éxito. Se cuenta que la edición se agotó en pocos meses. Fue un éxito doble porque cautivó al público masivo y recibió merecidos elogios de la crítica literaria. Según Cano (1962):

[...] mayoría y minoría coincidían en admirar unos romances en los que la maravillosa fantasía del poeta, sus palabras sabias y misteriosas —con la sabiduría y el misterio de la milenaria Andalucía—, habían logrado calar y conmover el alma del pueblo, del suyo, el andaluz, y del de toda España. (p. 69)

En 1929 viaja a Nueva York y hace nuevos amigos. En esa ciudad automatizada y de empuje industrial, Federico García Lorca prefiere pasear por los barrios populares, especialmente por Harlem. De allí saldría la inspiración para la «Oda al rey de Harlem». Es una ciudad de absurdos para quien ha venido de una España que entiende la vida de un modo muy distinto. Entonces el poeta encuentra que el surrealismo es la concepción estética que mejor puede expresar su mundo subjetivo y la deshumanización de las sociedades modernas.

García Lorca regresa a España y trabaja intensamente en sus obras de teatro: *La zapatera prodigiosa*, *Amor de don Perlimpín con Belisa en su jardín*, *Bodas de sangre* y *Yerma*. En 1936 se agudizan los conflictos entre los franquistas y los republicanos. El 15 de julio, en una reunión de amigos, lee *La casa de Bernarda Alba*. Luego, va hacia Granada; y, estando ahí, estalla la Guerra Civil. En el pueblo granadino de Viznar, Federico es capturado y fusilado. Sangre andaluz sobre tierra andaluz. Un absurdo. Su muerte conmovió a toda la intelectualidad.

## **2. Los periodos, la experiencia vivencial y la metaforización**

La crítica literaria coincide, generalmente, en reconocer tres periodos en el conjunto de la obra poética de García Lorca. Cada uno de estos no implica solamente variaciones en la expresión y estilo, que de por sí ya sería significativo, sino que además supone una experiencia vivencial distinta y una forma diferente de relacionarse e interpretar el mundo que lo rodea; ya que la palabra es vivencia y una opción de expresión. En casi todos los poetas vamos a encontrar, seguramente, diferencias entre su poesía inicial y la que después

desarrollan con madurez y mejor dominio de la expresión. En García Lorca podemos distinguir, tres periodos muy marcados:

- a) Periodo inicial
- b) Periodo de la lírica popular y romances
- c) Periodo de la expresión surrealista

Al primer periodo corresponde la publicación de *Libro de poemas y canciones*, poesía de sus inicios, de exploración y, por eso, mismo de temática variada. En ella hay acercamiento a la naturaleza y predominio descriptivo, un poco al estilo de la Generación del 98. Encontramos ecos de dicha concepción estética. Hay signos, sin embargo, de que su poesía va encontrando su camino propio a través de la metaforización y la melodía interior. En «Canción otoñal» (1918) podemos observar de qué manera el autor proyecta su tristeza al entorno natural.

Todas las rosas son blancas  
tan blancas como mi pena,  
y no son las rosas blancas,  
que ha nevado sobre ellas.

[...]

La nieve cae de las rosas  
pero la del alma queda,  
y la garra de los años  
hace un sudario con ella.

Como se puede observar, las rosas blancas son comparadas con el color de la pena. Para el poeta las rosas no son blancas porque haya caído sobre ellas la nieve, son blancas porque así las ve su pena. La diferencia es que mientras el blancor de la nieve es transitorio, el blanco de su pena, el blancor subjetivo será perenne. Simbólicamente, el blanco es ausencia de color, de alegría, de vitalidad. El color blanco está más cerca del color gris, de lo opaco.

Otra de las preocupaciones de García Lorca se manifiesta en la inquietud existencial, en lo que vendría a ser el trasmundo: ¿Existirá la trascendencia?

¿Se deshelará la nieve  
cuando la muerte nos lleva?  
¿O después habrá otra nieve  
y otras rosas más perfectas?  
¿Será la paz con nosotros  
como Cristo nos enseña?  
¿O nunca será posible  
la solución del problema?

Aquí la frialdad de la nieve se asocia a la frialdad de la muerte. La duda inquieta. Se indaga acerca del mundo de la perfección, allí donde quizá se pueda encontrar otros tipos de nieve y de rosas; un ambiente de paz, el mundo de la eternidad y la reconciliación, allí donde se han superado las imperfecciones humanas. Esa paz sobre la que tanto ha escuchado en el mensaje cristiano, especialmente en la España tradicionalmente católica. Luego de las indagaciones lo que le queda es la duda, el escepticismo. Tal vez no existe esa paz en Cristo y los problemas no encuentran solución. El poeta no afirma ni niega, solo presenta sus dudas metafísicas, usando formas interrogativas muy frecuentes en la lírica clásica y el barroco.

En «Balada triste» (1918) quiere revivir el mundo de su niñez, evocar a través de elementos simbólicos, como *la luna*, que participa del mundo infantil con una sonrisa.

Yo decía en las noches la tristeza  
de mi amor ignorado,  
y la luna lunera, ¡qué sonrisa  
ponía entre sus labios!

El tema amatorio no escapa a su poesía; se puede observar en «Si mis manos pudieran deshojar» (1919). El tema va marcado por la tristeza, por el vacío y el silencio, que es la negación de la música. Por eso dirá:

Yo pronuncio tu nombre  
 en esta noche oscura  
 y tu nombre me suena  
 más lejano que nunca.

Pronuncia el nombre, pero el ambiente es oscuro, triste. Esa noche, el nombre sonó triste y lejano. Y para acentuar la lejanía, se dice después: «Más lejano que todas las estrellas/ y más doliente que la mansa lluvia».

Así como el tema del distanciamiento, encontraremos temas como el de la pérdida; una pérdida que se llena de interrogantes.

¿Por qué te perdí por siempre  
 en aquella tarde clara?  
 Hoy mi pecho está seco  
 como una estrella apagada.

Nótese cómo se ahonda el dolor a través de la pregunta. Y luego, el contraste entre esa pérdida de una «tarde clara», con un pecho que «está seco/ como una estrella apagada». Obsérvese que el poeta busca imágenes y metaforización, pero no logra aún apartarse de la frase explicativa.

En el periodo inicial es innegable la referencia, a la religiosidad popular. Este acercamiento se expresa, en el plano discursivo, mediante la utilización de la coloquialidad. El poeta advierte que el sentir popular es el ámbito en el que mejor puede expresar su lírica.

— Madre abuela ¿Dónde está Santiago?  
 — Por allí marcha su cortejo,

la cabeza llena de plumajes  
y de perlas muy finas el cuerpo,  
con la luna rendida a sus plantas,  
con el sol escondido en el pecho [...]

Obsérvese que Santiago aparece como un personaje humanizado. Santiago, figura de la religiosidad, revive y actúa en ese universo popular. Y luego, propio ya del imaginario poético, aparece también la luna —imagen que no dejará jamás en sus siguientes obras— rendida a los pies de Santiago, participando del homenaje. Así lo ve García Lorca y, posiblemente, así lo ve también el sentimiento popular. Cortejo impresionante mientras la imagen de Santiago irradia una luz como si llevara «el sol escondido en el pecho».

### 3. *Segundo periodo: romances, mundo gitano e intensidad dramática*

El segundo periodo, el de los romances, está marcado por su acercamiento a la cultura gitana, de larga tradición en Andalucía. La temática está referida a ese mundo cultural en el que son frecuentes los desafíos, los conflictos, la venganza y la muerte, mundo en el que los hechos parecen marcados por el dramatismo y la fatalidad. En este mundo, el ritmo y tono lírico que mejor le acompañará es el romance. No olvidemos que el romance y el cantar popular son parte de la tradición castellana, y son propios de este último el estribillo y la copla.

García Lorca le añade a la expresión popular su fuerza creativa, su capacidad para metaforizar las situaciones, su arte para transmitir el acontecimiento manteniendo el dramatismo del sentimiento gitano. Él es la voz que encuentra la metáfora precisa, pero no es una metaforización fría, racional, conceptual. Ello no va con el espíritu gitano. El poema tiene que ser ardiente, cálido, intenso, apasionado. Es un canto en el que la metáfora se combina en el mismo ritmo y tono con lo emocional.

Al segundo periodo pertenecen *Poema del Cante Jondo* (1921), el *Romancero gitano* (1924-1927), pero también *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (1935). El poemario *Cante Jondo* representa un viraje total en su poética. En ese poemario, García Lorca se siente más compenetrado e identificado con las expresiones de la tradición andaluza. En una conferencia, ofrecida en 1922, advirtió que el Cante Jondo es «un canto puramente andaluz, que ya existía en germen en esta región, antes que los gitanos llegaran» (García Lorca 1964: 49).

El Cante Jondo, aunque ya existía como modalidad de expresión, adoptará un perfil definitivo con las vivencias y el tono dramático de los gitanos. La visión cosmogónica es distinta y se manifestará en un panteísmo melancólico. Al respecto, García Lorca dice:

Todos los poemas del Cante Jondo son de un magnífico panteísmo, consulta al aire, a la tierra, al mar, a la luna, a cosas tan sencillas como el romero, la violeta y el pájaro. (García Lorca 1964: 49)

Y entre esos elementos simbólicos que están presentes en la poética del autor mencionaremos *el aire, la luna y el llanto*, en suma, mensaje de lamentos y melodía. Tal vez por eso García Lorca dice: «En la Seguiriya gitana, perfecto poema de lágrimas, llora la melodía como lloran los versos» (García Lorca 1964: 50).

El «Poema de la Seguiriya gitana» tiene varias partes, cada una conformada por un poema: Paisaje, La guitarra, El grito, El silencio, El paso de la Seguiriya, Después de pasar, Y después. Este conjunto de poemas sigue una secuencia dramática. Primero se hace referencia al paisaje, el escenario en el que se suceden los hechos. Un escenario que muestra «un cielo hundido/ y una lluvia oscura/ de luceros fríos». Luego viene la guitarra que canta y expresa su melodía en el llanto: «Llora monótona/ como llora el agua/ como llora el viento/ sobre la nevada». Y en esa atmósfera, llega el momento del clímax en un acto desgarrador: el grito.

La elipse de un grito,  
va de monte  
a monte.

El dolor hecho grito se difunde en la extensión, por los montes. Es una resonancia que refleja la profundidad del dolor, una condensación verbal, un afán de abarcarlo todo en pocas palabras. Mucha emoción. Palabras que conmueven, que remecen al lector. Después, lo que se ve es la muchacha morena que tiene «el corazón de plata/ y un puñal en la diestra». Eso es lo que queda: intensidad a través del relato dramático.

El poeta no ha necesitado ser explicativo. Se ha recurrido a la elipsis que no hace necesario dar explicaciones. El relato se enlaza con el tono lírico. Sus imágenes van cargadas de un torrente emocional. El sentido debe descubrirlo el lector, relacionando las imágenes. Obsérvese que, a pesar de que el poemario tiene un referente argumental, García Lorca no deja de metaforizar; el poema siempre estará pendiente de las imágenes verbales, del ritmo y de la melodía interior. En ese sentido, en su concepción estética se funden el aspecto emocional, la noción dramática y los recursos metafóricos.

En el «Poema de la soleá» se repetirá casi la misma estructura. Aquí las estrofas se denominan: Pueblo, Puñal, Encrucijada, ¡Ay!, Sorpresa, La solea, Cueva, Encuentro, Alba. Aquí el acontecimiento parece ser más trágico. En el momento más intenso se recorre a una imagen comparativa y en cursiva un patético mensaje de la víctima. Se emplea esa imagen de comparación que ya comentáramos anteriormente:

El puñal  
entra en el corazón  
como la reja del arado  
en el yermo.

*No.*

*No me lo claves.*

*No.*

El grito expresará nuevamente el gran lamento. Se trata de un grito al que le sigue el silencio final;

Todo se ha roto en el mundo  
No queda más que el silencio.

Luego nos encontraremos ante el cadáver. Se narra, pero sin dejar de metaforizar y de condensar la expresión verbal.

Muerto se quedó en la calle  
con un puñal en el pecho.  
No lo conocía nadie.  
¡Cómo temblaba el faro!  
Madre.

El grito es el momento más dramático. Pero al grito se llega a través de instancias anteriores que preparan la atmósfera. Es como si describiera una escena dramática. Hay, en estos poemas del *Cante jondo*, una labor cuidadosa para condensar el hecho narrativo, para referir solo imágenes, como describiendo fotos de un acontecimiento trágico. Todo lo que tenga que decirse se expresa a través de comparaciones u otras formas de metaforización. Allí se pone en práctica el dominio lírico para llegar a la palabra precisa, a la palabra melódica, pero, a la vez, a la palabra que va ligada al sentimiento, a la intensidad de ese sentimiento. Frente a la intensidad del dolor no caben muchas palabras, apenas unas palabras balbuceantes, las únicas palabras necesarias para transmitir la conmoción.

#### 4. *La reelaboración de la realidad desde el imaginario poético*

A este segundo periodo pertenece también *Romancero gitano*. Ya hemos explicado la raíz andaluza del *Cante jondo*: fusión de cantos ancestrales, nativos, con la gitanería y la cultura de los moros. García Lorca explora la raíz honda de los temas andaluces y gitanos, no la visión superficial y folklórica de las costumbres gitanas. Su poética

está lejos de esas manifestaciones puramente regionalistas. El poeta le da altura a su visión y hondura a su sentimiento.

Sus romances, aunque se compenetran del sentir doliente de los incidentes gitanos, van mucho más lejos. Recogen la tradición oral, la leyenda gitana, y emiten su voz *desde dentro*. No es una mirada externa; pero, como ello no es suficiente, procesa ese sentimiento profundo con su imaginiería. Es importante explicar esto: el poeta no describe el lugar real donde se realizan los hechos o lo que describen las leyendas. Toda la puesta en escena proviene de su *imaginario*, de una *reelaboración de la realidad*. El arte del autor radica en que, a pesar de ser una puesta en escena, toda la atmósfera tiene autenticidad.

Los poemas, entonces, a pesar de expresar el doliente mundo interior de una tradición popular, son el resultado de una realidad que se aparta de la realidad objetiva. El poeta *instala su propio universo poético*. Entonces la escena poética no es solo la referencia del incidente sino la referencia a través de la metafORIZACIÓN. Sin dejar de ser la voz auténtica de la leyenda y el sentimiento popular, sus poemas cubren esa misma voz con el tono y el lirismo dramatizado del poeta.

En «Romance de la luna, luna», se describe un ambiente nocturno en el que el niño está observando el firmamento mientras espera a los gitanos. La espera se hace preocupante. Cuando llega el jinete el tiempo ha transcurrido y «Dentro de la fragua el niño/ tiene los ojos cerrados». Luego, el poeta describe la escena:

Por el cielo va la luna  
con un niño de la mano  
[...]  
Dentro de la fragua lloran,  
dando gritos, los gitanos.  
El aire la vela, vela.  
El aire la está velando.

Se produce, entonces, un hecho mágico. Lo descrito no corresponde a la realidad-real sino al imaginario, a la escena que ha concebido la subjetividad del poeta. García Lorca, compenetrado plenamente con la escena y el momento dramático, reelabora la realidad, le da el tono y estructura su verso metafórico. Entonces ya no se trata solamente de fundamentar que su poesía refleja el mundo gitano. Tampoco es verdad que el autor da prioridad al mundo objetivo y subordina el mundo subjetivo. Lo que sucede es que su poética se ha compenetrado con la situación dramática y la *reelabora* llevándola más allá de lo real.

Así pues, la subjetividad y el imaginario del poeta crean un universo, una escena en la que todo armoniza, todo se complementa. Nada va por caminos independientes. Creemos coincidir con Gustavo Correa (1975) cuando dice que:

Lo definidor de esta poesía es, pues, la constante alternancia y simultánea interacción de dos planos de la realidad, el uno humano y vital y el otro mítico y fabular en permanente correspondencia y fusión integradora. El mundo poético del *Romancero* es la resultante de esta mutua interacción en un nuevo plano de la realidad creada. (p.40)

Por tanto, lo que leemos es el texto lírico, la fábula metaforizada, plagada de imágenes fantásticas, de melodía y tono. Por eso decimos que sus romances, a pesar de estar muy enlazados con las manifestaciones populares, son el producto de una reelaboración estético-verbal y un imaginario que aporta de la subjetividad del autor. Las manifestaciones populares ofrecen el contexto y el tema motivador. Pero nada más.

En «Preciosa y el aire» se narrará la aventura de la joven Preciosa que es amenazada por el aire en un afán de posesión. «El viento-hombrón la persigue/ con una espada caliente». Se recurre aquí a un personaje mitificado: el viento como personaje viril que trae consigo una espada caliente. Este último elemento también es parte de la simbolización. La joven huye, llena de miedo, y encuentra refugio en la casa del cón-

sul de los ingleses. Los carabineros, que escuchan los gritos, van al lugar y ella les cuenta su aventura, llorando. Como se puede observar, todo lo narrado tiene los rasgos propios de los hechos legendarios. La leyenda está allí; tal vez estuvo allí desde tiempos antiguos. El poeta tiene la facultad de trasladar la leyenda a su lírica. La narración se condensa, se viste de lenguaje metafórico, sin perder la intensidad dramática.

### 5. *Mitificación y realidad mágica*

Si el viento se convierte en personaje en el universo mítico, también lo pueden ser otros, como los ángeles o los mismos santos del culto católico. En el poema «Reyerta», después de narrar que «El toro de la reyerta/ se sube por las paredes/», dirá que:

Ángeles negros traían  
pañuelos y agua de nieve.  
Ángeles con grandes alas  
de navajas de Albacete.

Estos son los elementos no-reales, los elementos del imaginario del autor que se ensamblan con la leyenda con un matiz de realidad. En «Romance sonámbulo» observamos que la búsqueda de imágenes está presente en las mismas designaciones, en los epítetos. Se dirá que la noche está llena de «estrellas de escarcha». Se siente que alguien viene, pero ella sigue «soñando en la mar amarga». En la secuencia dialógica, la lírica mantiene su ritmo, su tono apelativo y visual:

¿No ves la herida que tengo  
desde el pecho a la garganta?

El poeta recurre a la frase interrogativa para hacer más coloquial y más dramática la circunstancia; pero como no debe ser explicativo, abrevia, hace elipsis. La narración se vuelve una secuencia de imágenes condensadas, como fotografías sueltas que nos llenan la visión.

Trescientas rosas morenas  
 lleva tu pechera blanca.  
 Tu sangre rezuma y huele  
 alrededor de tu faja.  
 Pero yo ya no soy yo  
 ni mi casa es ya mi casa.

En el romance «Prendimiento de Antoñito el Camborio» se pone en evidencia lo que decíamos hace un momento. La metaforización se hace presente en cada detalle, en la descripción de la escena donde se realizarán los hechos o en la atmósfera que precede al incidente.

El día se va despacio  
 la tarde colgada a un hombro  
 dando una larga torera  
 sobre el mar y los arroyos  
 [...]

La presentación describe el contexto, el ambiente, la atmósfera. Es una descripción con imágenes metaforizadas, con elementos andaluces, como la referencia a la «larga torera». Pero no olvidemos que el imaginario modifica la realidad para hacer más poético el hecho acontecido: «la tarde colgada a un hombro». La subjetividad mitifica. Se suele describir y presentar al personaje con la aureola de la heroicidad. En este caso, sin embargo, se le recrimina al héroe porque no responde a las expectativas:

Si te llamas Camborio  
 hubieras hecho una fuente  
 de sangre con cinco chorros.  
 Ni tú eres hijo de nadie  
 ni legítimo Camborio.  
 ¡Se acabaron los gitanos  
 que iban por el monte solos!  
 Están los viejos cudrillos  
 Tititando bojo el polvo.

No obstante, no se debe creer que la muerte, tal como se presenta, está fuera de la mitificación. En muchos mitos el héroe termina siendo traicionado. El héroe puede vencer los obstáculos más difíciles y ser derrotado en situaciones intrascendentes. El héroe puede haber dado grandes batallas con pares, pero puede ser derrotado de la forma más absurda, irracional. Antonio Torres Heredia muere a manos de sus propios primos. Lo importante es que el héroe lucha con braveza ante los agresores. Eso es lo que se quiere destacar.

Les clavó sobre las botas  
mordiscos de jabalí.  
En la lucha daba saltos  
jabonados de delfín.

Luchó como los bravos, con fiereza, dando dentelladas profundas, como el jabalí. Ágil en su desplazamiento, daba saltos como los propios delfines;

[...]  
pero eran cuatro puñales  
y tuvo que sucumbir.

Y como en casos anteriores, en los que el autor describe la escena y hasta el personaje sacro participa del dolor.

Tres golpes de sangre tuvo  
y se murió de perfil.  
Viva moneda que nunca se volverá a repetir.

Un ángel marchoso pone  
su cabeza en un cojín  
[...]

La realidad popular se fusiona con la realidad mágica. Es interesante observar la intervención del ángel en el momento de la muerte. El ángel dolido por la muerte, le pone un cojín para que repose la cabeza

de la víctima, gesto humanitario de los seres divinos. El mundo sacro se acerca al mundo de los hombres. Esta especie de humanización de los seres divinos se observa en el romance popular. La presencia de elementos fantásticos —pero que dentro de la conciencia de fe se viven como reales— se presentará también en el «Romance de la Guardia Civil Española», presagio de malos tiempos. Un caballo malherido está llamando, mientras.

La Virgen y San José  
perdieron sus castañuelas  
y buscan a los gitanos  
para ver si las encuentran.

En este cosmos legendario y mítico, el mundo terrenal anda ligado al mundo sacro. Por eso los dioses participan de lo que sucede en la vida de los hombres, casi como en la mitología griega. Los santos y la Virgen participan de la vida de los hombres: «La Virgen está vestida/ con un traje de alcaldesa». Conforme se desarrolla el hecho narrativo, sabemos que se trata de una persecución a los gitanos: «Los sables cortan las brisas/ que los cascos atropellan». Pero no solo los gitanos, también la Guardia Civil es parte de esta escena de enfrentamientos constantes.

Después del hecho violento se nos dice que «La Virgen cura a los niños». La Guardia Civil sigue su destrucción, sembrando hogueras. Es entonces cuando San José, ese otro personaje del mundo sacro católico, se hace presente:

San José, lleno de heridas  
amortaja a una doncella

La santidad se hizo hombre real e ingresa al campo de batalla. Él también ha sido herido y se acerca a la doncella para cubrirla con una mortaja. Nuevamente, la realidad mágica. Los seres divinos se acercan al mundo de los hombres. El sentir popular transforma la leyenda. De

esa manera, la lírica del poeta, su estética verbal, expresa el sentir de un pueblo, de una cultura.

## 6. *Tiempo de muerte, tiempo congelado*

El «Llanto por Ignacio Sánchez Mejías» tiene cuatro partes: La cogida y la muerte, La sangre derramada, Cuerpo presente y Alma ausente. El poema es una elegía motivada por la muerte de un gran personaje: Ignacio Sánchez Mejías, escritor, torero y gran amigo de poetas. Ignacio Sánchez Mejías regresa al ritual del toreo y la arena porque cree que esa es la actividad en la que mejor puede realizarse como persona. ¿Búsqueda de su destino trágico? Los amigos se preocupan ante la decisión adoptada. Nadie, sin embargo, puede impedir que Ignacio Sánchez Mejías vaya al encuentro de su destino.

Los hechos se producen a una hora fatídica. El acontecimiento convierte a la hora en una hora fatídica. Lo que tanto se temía sucede. Para el poeta el planteamiento central, el momento más dramático, es el instante de la cogida. En ese momento, los relojes daban las cinco de la tarde: hora del encuentro del hombre con la fatalidad. La reiteración de la hora tiene, según Gustavo Correa, un doble carácter: «el de noticia y llamamiento». Y especifica que:

La insistencia en una hora exacta, las cinco en punto de la tarde, impone una visión de simultaneidad que al mismo tiempo que reduce el acontecer temporal a un momento único cargándolo de una particular virtualidad significativa, amplía los elementos espaciales hasta incluir el elemento cósmico. (Correa 1975: 149)

Nosotros creemos que la función de aquel estribillo «a las cinco de la tarde», refiere la simultaneidad de los hechos y la necesaria derivación de un tiempo que subjetivamente se detiene, un recurso semejante al congelamiento de imagen en el lenguaje cinematográfico. La cogida del toro es un golpe seco, frontal, como ocurre con la muerte instantánea. Y la reiteración del estribillo es el recuerdo

de que fue —aunque se siente como que aún es— a esa hora, hora de avanzado atardecer, de tristeza, de tarde en sombra, de dolor punzante por el filo de la cornada. Es como si todos los hechos que se refieren fueran imágenes fotografiadas en ese preciso instante, todos sucediendo al mismo tiempo. Todo está allí: el ataúd, los huesos, el toro, la agonía, la gangrena, la herida quemante, el gentío.

Eran las cinco en punto de la tarde.

Un niño trajo la blanca sábana

*a las cinco de la tarde.*

Una espuerta de cal ya prevenida

*a las cinco de la tarde.*

Lo demás era muerte y sólo muerte

*a las cinco de la tarde.*

El autor ha dispuesto los elementos de la escena de modo que les adjudica características propias de un espectáculo dramático, fatal. Ese tiempo en el que se han congelado los hechos, «a las cinco de la tarde», es una imagen, un sentimiento, una escena. Desde una perspectiva racional y lógica supondría la violentación del tiempo cronológico para que todo suceda simultáneamente. El tiempo de la escena trágica es un tiempo que se instala en otro universo: el universo de la leyenda, del mito. Es tiempo creado y estructurado, sentido y vivido, por la subjetividad del poeta. Es un tiempo cósmico que se eleva por encima de la realidad humana. Es un ser humano el que ha muerto, pero su muerte está ahora más allá de la muerte de los humanos. El gran acontecimiento está ahora con todas las características y atributos de los grandes hechos infaustos.

Por un lado, está la camilla que se siente como ataúd en ruedas, pero se descifran también elementos viscerales, momento del inconsciente, de la agonía que trastorna los hechos reales: el toro muge por su frente y la gangrena sobre el cuerpo herido avanza en silencio. Y mientras avanza la gangrena, el gentío se altera y amenaza con romper las ventanas. Conflicto dramático, toda esta mezcla de

hechos e imágenes en esas «terribles cinco de la tarde», cuando se detuvieron los relojes.

¡Ay que terribles cinco de tarde!  
¡Eran las cinco en todos los relojes!  
¡Eran las cinco en sombra de la tarde!

A pesar del momento trágico, de la conmoción, de la necesidad de comunicar un instante dramático, el poeta no se deja desbordar. Se mantiene en su función. La poesía no es la simple transmisión de un estado emocional. La poesía es condensación metafórica, lirismo estético. Se siente y se duele con hondura, pero no deja de lado su verso metafórico. Por eso dirá que la gangrena viene y penetra punzante como «trompa de lirio» y que las «heridas quemaban como soles». También se añadirán elementos simbólicos, como cuando se dice: «Ya luchan la paloma y el leopardo». Cuerpo frágil frente a la embestida agresiva, brutal. Vida frente a la muerte.

La muerte se aproxima, se siente. Va llegando con el sudor frío, «sudor de nieve», con una plaza de toros que luego se ve amarillo oscuro, «la plaza se cubrió de yodo». Es entonces que la muerte se instala y deja el germen, el punto inicial del que brotará el fin: «la muerte puso huevo en la herida». Con lo cual ya nada se puede hacer. La muerte está allí, en germen. Solo será cuestión que se desarrolle y lo destinado terminará cumpliéndose.

El poema no solo se ubica en ese *tiempo cósmico*, no solo transmite un contenido emocional; el poema responde también a una *reelaboración verbal, estética*. El manejo de los recursos de la dramática, de la puesta en escena, de la voz que repite «a las cinco de la tarde», todo está concertado para dar fuerza a la elegía. No para hacerlo más abstracto ni para meditar sobre la muerte desde el ámbito filosófico o metafísico. No. Las meditaciones filosóficas o la angustia existencial no van con la muerte. La plaza de toros tiene su pro-

pio reto, su atmósfera, sus propios elementos simbólicos. El poeta lo entiende así. Inclusive las expresiones propias de la coloquialidad estarán presentes y armonizan mejor con la escena. Por eso las frases tan dolientes:

¡Que no quiero verla!

Dile a la luna que venga  
que no quiero ver la sangre  
de Ignacio sobre la arena.

¡Que no quiero verla!

El poeta *resemantiza*, hace su lírica con los elementos de la simbología torera, con los símbolos de la tradición andaluza: el caballo, la plaza, la arena, el sol, la sombra, las barreras que circundan la arena. Elementos de la escena, pero de la escena que luego articula el imaginario del poeta.

La luna de par en par  
caballo de nubes quietas  
y la plaza gris del sueño  
con sauces en las barreras.

¡Que no quiero verla!  
Que mi recuerdo se quema.

En ese universo lírico, la luna —elemento infaltable en la poética de García Lorca— se abre de par en par. Es como si el paisaje lunar estuviera dispuesto a recibir el gran acontecimiento trágico. Allí están el caballo, la plaza que se muestra gris y los sauces de las barreras.

La vaca del viejo mundo  
pasaba su triste lengua  
sobre un hocico de sangres  
derramadas en la arena,  
[...]

El animal, como ignorando lo que sucede, se inunda de la agonía de su contrincante, del hombre. Se inunda de muerte. El animal emblemático pasa «su triste lengua», como bebiendo de la propia muerte, como fundiendo su sangre de muerte con la sangre del torero muerto. Vieja tradición. Es como si el animal estuviese también harto del espectáculo.

Mugieron como dos siglos  
hartos de pisar la tierra.  
No. ¡Que no quiero verla!

Luego, como no podía faltar, la elegía se vuelve un gran elogio para el gran torero, Ignacio Sánchez Mejías, el incomparable:

No hubo príncipe en Sevilla  
que comparársele pueda.

Sus atributos son muchos. Van más allá de lo convencional. El gran héroe está más allá de los humanos. El héroe se convierte en mito. No es comparable con un león. Su fuerza solo se compara con un «río de leones». El personaje se inscribe en una larga tradición de gladiadores: «Aire de Roma andaluza». No olvidemos que España fue un enclave importante para el antiguo imperio romano. Y hasta ese tiempo de la historia proyecta García Lorca el mito y la imagen de Ignacio Sánchez Mejías, para quien no encuentra epítetos:

¡Qué gran torero en la plaza!  
¡Qué gran serrano en la sierra!

## 7. *Nueva York: desestructuración del universo armónico y surrealismo en la expresión*

El tercer periodo está representado por «Poeta en Nueva York» (1929-1930) y es el resultado de una experiencia vivencial muy ajena al entorno cultural andaluz. García Lorca fue a Nueva York para

estudiar en el Columbia University. La gran ciudad, la urbe masiva y heterogénea, le produce un gran impacto. Ya no podrá hablar más de ese universo de gitanos, leyendas y creencias populares. El mundo de los gitanos, los romances populares que eran su voz y su melodía, quedaron atrás. La gran urbe no es su cosmos. El artista se sentirá como un desterrado. Es un ámbito que no entiende. Su estado emocional encuentra un modo de expresión estética: el surrealismo.

En «Vuelta de paseo» podemos observar las imágenes que quiebran la lógica ordinaria, pero además la sensación de contraposición o de negación de aquello que era parte de su mundo idílico, armónico. Ahora resulta que el cielo no es el lugar celestial de la inspiración ni el agua tiene ese entorno mítico, simbólico, como sí lo tenía en el ámbito y cultura andaluza. Es como si se hubiese perdido el mundo armónico y se estuviera ante el caos. Pasó de la luz a la oscuridad, del cosmos armónico, a la conmoción trágica, descarnada.

Su mundo tenía vicisitudes, reyertas, muertes, pero era un mundo integrado. Aquí lo que encontramos es un «árbol de muñones que no canta», los animalitos tienen la «cabeza rota» y podemos ver que el agua no es una fuente cristalina sino «agua harapienta de los pies secos»; y la mariposa no vuela libre, colorida, con sus ilusiones. En este universo caótico, la mariposa es «mariposa ahogada en el tintero».

La experiencia vivencial se convierte en náusea existencial. La realidad se muestra incomprensible. ¿Cuál es el rostro de la naturaleza humana? El rostro no tiene la transparencia de los hombres. Todo lo que siente es ese «dolor de huesos por el aire sin gente». Es que la ciudad es una especie de tumba gigante, un osario inmenso donde no descansan los muertos, donde deambulan los vivos.

En «Fábula y rueda de los tres amigos» se habla de Enrique, Emilio y Lorenzo; se dice que estaban los tres «helados», estaban los tres «quemados», estaban «enterrados». Lorenzo estaba «en el mundo de

las hojas y las bolas de billar»; Emilio en el «mundo de la sangre y los alfileres blancos»; y Enrique en el «mundo de los muertos y los periódicos abandonados». La ciudad los había absorbido. Ellos no eran más ellos mismos, estaban enterrados, ahogados entre los diversos brazos de la gran urbe, despersonalizados, masificados, desintegrados. Habían sido devorados de la peor manera:

Estaban los tres momificados,  
con las moscas del invierno,  
con los tinteros que orina el perro y desprecia el vilano,  
con la brisa que hiela el corazón de todas las madres.

Enrique, Emilio y Lorenzo pudieron existir o no existir. Estos tres personajes pasan a representar a los habitantes de Nueva York. Lo que se dice de ellos se está diciendo de los pobladores de Nueva York. Lo que interesa es la revelación de esa sensación de náusea existencial. Lo que se desea es comunicar la perplejidad ante ese universo de caos, lo que importa es testimoniar los límites a los que ha llegado la vida en la urbe. El poeta es más realista, pero lo es siempre desde el imaginario, desde la metáfora y los elementos simbólicos. Los mismos nombres de los personajes pasan a ser símbolo y representación de todos los pobladores de esa ciudad del caos.

## 8. *El dolor de los marginales*

Nueva York es una ciudad donde habitan muchos desarraigados. Entre esos desarraigados están los negros. En Harlem, el negro es un rey que se encuentra «prisionero con un traje de conserje». En esa ciudad, los negros se duelen y lloran «confundidos/ entre paraguas y soles de oro». Y aparece entonces el viento, aquel viento que empaña los espejos y quiebra «las venas de los bailarines», viento y aire que tendrán otra significación en la tradición gitana, andaluza. Ahora el viento se hunde en la vena de los bailarines y hace brotar su interioridad, su verdad profunda, su sangre:

Negros, Negros, Negros, Negros.

La sangre no tiene puertas en vuestra noche boca arriba.  
No hay rubor.

Sangre furiosa por debajo de las pieles,  
viva en la espina del puñal y en el pecho de los paisajes,  
bajo las pinzas y las retamas de la celeste luna de cáncer.

Sangre que se revuelve furiosa debajo de la piel, que se muestra viva en el filo de un puñal, en el pecho de los paisajes, bajo las pinzas y las retamas. Está la luna, pero no es la luna de Andalucía, la luna de los gitanos; es la luna de cáncer la que nos observa.

En la búsqueda del camino hay dificultades por superar. No es fácil encontrar un camino. Ante ello, García Lorca dirá:

No busquéis, negros, su grieta  
para hallar la máscara infinita.  
Buscad el gran sol del centro  
hechos una piña zumbadora.

La temática es variada: la ciudad, sus absurdos y la muerte latente. En *Calles y sueños*, un poema lleva el título «Danza de la muerte». En el poema, como pocas veces en este poemario, se recurre al estribillo:

El mascarón. ¡Mirad el mascarón!  
¡Cómo viene del Africa a Nueva York!

El mascarón es parte del espectáculo. Los mismos negros que alguna vez fueron traídos del África son parte del espectáculo, del entretenimiento para los que tienen dinero.

El mascarón bailará entre columnas de sangre y de números,  
entre huracanes de oro y gemidos de obreros parados  
que aullarán, noche oscura, por tu tiempo sin luces,

¡oh salvaje Norteamérica!, ¡oh impúdica!, ¡oh salvaje,  
tendida en la frontera de la nieve!

Norteamérica es ciudad de negros, de sangre de negros; ciudad de las finanzas, los números, los huracanes de oro; ciudad en la que los obreros están desocupados, gimiendo su pena acaso porque no encontraron el sueño que buscaban. El mascarón, dando la espalda a la miseria y los gemidos, baila en la noche oscura. Ciudad impúdica, ciudad salvaje, fría como la nieve; ciudad de los absurdos, de la inhumanidad, de la irrealidad. Nada más cerca del surrealismo; ciudad que parece ser el infierno mismo del trasmundo. Ahí, «Los muertos están embebidos, devorando sus propias manos». Ciudad donde se puede encontrar «la selva del vómito». En este mundo del absurdo y la despersonalización, tal vez «será preciso viajar por los ojos de los idiotas» para encontrar algo de luz salvífica, es decir, lo humano en la sinrazón, un fondo de humanidad en el que las gentes, las multitudes, orinan «alrededor de un gemido». En esta gran urbe no parece haber lugar para la reconciliación, para el amor salvífico, porque como dice el poeta en «Grito hacia Roma»:

El amor está en las carnes desgarradas por la sed,  
en la choza diminuta que lucha con la inundación;  
[...]

Y frente al espectáculo de hambre y miseria no cabe sino la protesta, la imprecación, el grito estremecedor: «hasta que las ciudades tiemblen como niñas». Tiene que haber alguna forma de quebrar las paredes, de acabar con esa prisión invisible montada en todo el escenario de la ciudad, prisión que encandila y de la que luego no se puede salir. Reclamo y rebeldía. Vallejo decía: «hasta cuándo estaremos esperando lo que no se nos debe». Y García Lorca espera que se rompan las «prisiones del aceite y la música,/ porque queremos el pan nuestro de cada día».

## 9. Acerca del estribillo

Hagamos ahora algunas reflexiones acerca del estribillo. En uno de los estudios más importantes sobre la literatura española contemporánea, Luis Felipe Vivanco (1971) considera «[...] que se trata de una poesía, o un poeta, de copla y estribillo» (p. 22). Esto es cierto solo en parte. Los poemas de García Lorca están estructurados con la conciencia de que el mensaje tendrá melodía interior. La presencia del estribillo responde a esa concepción. Lo podemos observar en el *Cante Jondo* en el que la «Baladilla de los tres ríos» repite con regularidad la estrofa: «Ay, amor/ que se fue y no vino»; o en el «Poema de la saeta» con el verso «Sevilla para herir/ Córdoba para morir», con una pequeña pero significativa variante que aparece al final: «Sevilla para herir/ ¡Siempre Sevilla para herir!».

El estribillo se vuelve más dramático en el poema «Muerte de la Penitencia», en el que se repite: «Cien jacas caracolean/ sus jinetes están muertos». El estribillo marca un tono más trágico en el poema «Muerte de Antoñito el Camborio», en el que se repite: «Voces de muerte sonaron/ cerca del Guadalquivir». El estribillo estará presente, luego, en casi todos los poemas del *Romancero gitano* y, años después, también en *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*.

El estribillo, indica Vivanco, «[...] centra de antemano el desarrollo del poema sobre su herida o llaga viva si cerrar. En este sentido, en vez de continuar, interrumpe siempre» (Vivanco 1971: 22). El autor de la cita no precisa, sin embargo, qué significa la inserción del estribillo en cada caso. Todo poema, creemos, implica una estructura en la que se articulan los elementos expresivos en concordancia con la significación que se desea comunicar. Por lo tanto, el estribillo articulado en una estructura no corta nada. Las frases cuyos sintagmas se repiten tal cual son parte de esa estructura, han sido concebidos de esa manera. Decir que corta la expresión, que interrumpe un discurso, significaría que se está pensando que son elementos añadidos, que cortan una continuidad.

Nosotros creemos que el estribillo es un elemento que se inserta en esa arquitectura que es el poema. Dentro de esta concepción estética, el estribillo es parte sustancial de la estructura. Por tanto, el estribillo cumple con el ritmo y con una función semántica de reiteración. Estará allí para que signifique lo que se desea que signifique. Tiene un valor que está más cerca de lo melódico, del ritmo interior. De este modo, de no estar el estribillo donde está, el poema dejaría de significar lo que significa.

En la concepción estética de García Lorca, el estribillo parece ser parte de una composición escénica; es el equivalente a un coro que participa en el drama, que interviene en determinado momento. Como decíamos, el estribillo marca un tono melódico, pero también semántico.

El estribillo no es un sintagma vacío de significación. Creemos que el estribillo tiene diferentes implicancias semánticas según el lugar en que se presente. No tiene el mismo efecto cuando aparece al comienzo, a la mitad o al final de la estructura poética. Si aparece al comienzo, seguramente nos describirá el contexto, el lugar, las condiciones en que se desarrolla el suceso. Cuando lo leemos al final —y tenemos toda la información, el hecho sucedido, el contexto semántico—, el estribillo nos mostrará una especie de síntesis expresiva. Es una voz que se repite para envolver el acontecimiento, la experiencia emocional. Este hecho se puede apreciar en "Canción de jinete" donde se empieza con:

Córdoba

Lejana y sola.

Luego menciona el presentimiento, el enfrentamiento cara a cara con la muerte: «La muerte me está mirando/ desde las torres de Córdoba». Y después, la sensación de que se está yendo camino a una muerte inexorable: «¡Ay que la muerte me espera/ antes de llegar a Córdoba!».

El poema cerrará con el estribillo inicial: «Córdoba/ Lejana y sola». Si la lectura inicial del estribillo implicaba sensación de soledad y lejanía, ahora, luego que ya hemos leído el contenido del poema, el estribillo variará de significación. El estribillo nos advertirá que Córdoba quedará «lejana y sola» debido a la presencia de la muerte en el camino. La muerte se anticipa y el poeta, acaso a modo de sensación premonitoria, sentirá a Córdoba más lejana que nunca.

En otro poema, el estribillo se presenta como un anuncio, una especie de información que convoca ante un hecho que parece trágico:

Voces de muerte sonaron  
cerca del Guadalquivir.

Ahora bien, conforme se reitera el estribillo, ya no será un anuncio sino la reafirmación de que efectivamente algo trágico ha sucedido. Lo sabremos por toda la información subsiguiente acerca de la pelea, la lucha y la muerte a puñaladas. El estribillo se enlazará a la significación del hecho narrado. Al final, el poema ya no repite el mismo sintagma, sino que presenta la variante en un término porque ya lo narrado cumplió su función:

Voces de muerte cesaron  
cerca del Guadalquivir.

El estribillo más patético es el que se presenta en *Llanto por Ignacio Sanchez Mejías*

*a las cinco de la tarde*

El estribillo constante suena a campanadas fúnebres, agónicas; campanadas que definitivamente son parte de toda la estructura del poema. No se le podría concebir sin esa frase. No es una frase aislada, ocasional, está enhebrada como parte del poema al que contribuye en su significación. El estribillo no es meramente informativo, el estribi-

llo reitera la hora como para perennizarla. Es como si los relojes, debido al impacto emocional, dramático, se hubieran detenido.

### 10. *La narratividad como recurso poético*

Hegel decía que la lírica se caracteriza por ser eminentemente subjetiva, en contraposición con la narrativa o el drama que expresan la realidad objetiva. La narrativa revela un acontecer, mientras que la lírica revela una emoción interior. Aun cuando revelara un acontecimiento o describiera la realidad objetiva, la lírica muestra el punto de vista subjetivo del poeta. La poética de García Lorca recurre a la tradición y leyendas, tiene mucho que ver con la narratividad, pero aclaremos, su objetivo no es la narración versificada. La poética condensa y metaforiza, inserta el punto de vista subjetivo, reinstala el relato en el tono lírico, emocional, metafórico.

Si la poética de la Generación del 98 fue poesía del paisaje, de la desolación, la desesperanza y la angustia, la poesía de García Lorca es lírica del acontecer, de la hondura existencial, de la circunstancia dramática. No obstante, tampoco dejemos de lado su afán de metaforizar. Ambos aspectos se complementan. No existe uno sin lo otro. Sin la innovación metafórica y la interioridad emocional no sería posible dicha poética. De este modo, tampoco se puede decir que la poética de García Lorca es valiosa solo porque se enlaza con el sentimiento popular, con los romances. Su poética responde a una determinada concepción estética que reelabora líricamente el tema popular y metaforiza.

García Lorca se compenetra con la tradición andaluza y ello significa vivir sus creencias, leyendas, aventuras, sentimientos trágicos. Compenetrarse significa estar cerca de la narratividad popular y de sus recursos orales, así como de su coloquialidad. Esa tradición andaluza, esa cultura de los gitanos, será el tema preferente de su inspiración. En esa tradición encuentra reyertas, asedios, traiciones,

etc. Hace poesía a partir de relatos orales recogidos. Esa vocación por la narratividad la podemos ver en «Romance sonámbulo», en «Romance por Antoñito el Camborio» y también en «Romance de la Guardia Civil»:

En el portal de Belén  
 Los gitanos se congregan.  
 San José, lleno de heridas,  
 Amortaja a una doncella.

En el poema «Reyerta» podemos leer:

En la copa de un olivo  
 Lloran dos viejas mujeres.  
 El toro de la reyerta  
 Se sube por las paredes.

La narrativa se manifiesta en la revelación del acontecer o en la configuración de un personaje. Además, es importante observar que existen otros elementos, como la coloquialidad. No son pocas las veces que encontraremos frases interrogativas, expresiones dialógicas, expresiones propias de la oralidad, que se manifiestan incluso en tonos de acusación e imprecación:

Antonio ¿quién eres tú?  
 si te llamaras Camborio,  
 hubieras hecho una fuente  
 de sangre con cinco chorros.

Interrogantes que asedian y que transcurren como diálogo:

Compadre quiero morir  
 decentemente en una cama.  
 de acero, si puede ser,  
 con las sábanas de holanda.  
 ¿No ves la herida que tengo

desde el pecho a la garganta?  
Trescientas rosas morenas  
lleva tu pechera blanca.

Y en el caso de «Muerte de Antoñito el Camborio», la pregunta en el desarrollo de la narración tendrá una respuesta reveladora:

¿Quién te ha quitado la vida  
cerca del Guadalquivir?  
Mis cuatro primos Heredias  
hijos de Benamejí.

Y como el héroe no llega a defenderse se recurre a la imprecación, al reclamo:

Antonio ¿quién eres tú?  
si te llamaras Camborio  
hubieras hecho una fuente  
de sangre con cinco chorros.

### **11. *La creatividad en la metaforización***

Esta preferencia por la narratividad (objetiva) no va desligada de la expresión (subjetiva). Este hecho se manifiesta a través de imágenes verbales y del universo metafórico. En la obra de García Lorca está presente el componente metafórico, la palabra hecha imagen plástica, la melodía interior, el ritmo dramático, y, finalmente, la narración del acontecimiento. Lirismo complejo y magistral. Estética más allá del sentimiento mismo. Su poesía es la conjunción, el encuentro de varios caminos que subyacen en la verbalización del sentimiento, de manera que, finalmente, la poética no es nada más que el sentimiento de una realidad cultural, regional, que se ha hecho voz universal.

Es en la creación de imágenes verbales, en la metaforización del sentimiento, de la palabra condensada y simbólica, en la que García

Lorca revela —como pocos— su creatividad brillante. Para muestra, veamos algunos casos. En «Poema de la soleá» se puede leer:

El puñal  
entra en el corazón  
como la reja del arado  
en el yermo.

Comparación dramática, lacerante; García Lorca no complejiza la metaforización; al contrario, podríamos decir que la hace clara, simple.

Donde es más frecuente que el autor proponga imágenes es en la presentación de una atmósfera, antes de comunicar un suceso.

Cuando las estrellas clavan  
rejones al agua gris,  
cuando los erales sueñan  
verónicas de alhelí,  
[...]

La descripción parece una composición pictórica. Las estrellas parecen proyectar sombras a manera de líneas largas, oscuras, como la de los rejones. Dichas líneas oscuras llegan hasta el agua, que además no es transparente, sino que se encuentra gris. Y luego añade otro elemento, la del ganado tierno que imagina verónicas, imágenes propias del ambiente taurino. Se añade también que las verónicas se relacionan con el color del alhelí, que puede ser el color de la capa del torero. Nótese que todo lo narrado es reelaboración del imaginario del poeta, imaginario que armoniza con la atmósfera que se desea sugerir.

En otro de sus poemas, «Prendimiento de Antoñito el Camborio en camino a Sevilla» se describe una atmósfera, en la que notaremos una particularidad:

El día se va despacio,  
la tarde colgada a un hombro,

dando una larga torera  
sobre el mar y los arroyos.

La imagen no podía ser más surrealista, pero nótese que esa metafórica surrealista no está desligada del sentir andaluz; es decir, de la «larga torera» que se extiende como «el mar y los arroyos».

La metafórica se hace más hermética, más existencial y surrealista, en *Poeta en Nueva York*. Acaso el mismo caos que encuentra en la gran urbe reclama una forma de expresión diferente, más cerca del subconsciente. En «La danza de la muerte» leemos:

Yo estaba en la terraza luchando con la luna.  
Enjambres de ventanas acribillaban un muslo de la noche  
En mis ojos bebían las dulces vacas de los cielos.  
Y las brisas de largos remos  
golpeaban los cenicientos cristales de Broadway.

Es una especie de contraposición entre el mundo interior del poeta y el mundo exterior, caótico y violento, que observa alrededor. En el primer verso se hace referencia a la luna. La luna, para García Lorca, es un elemento poético infaltable en su lírica, en su interioridad. Recordemos su «Romance de la luna, luna» o el «Romance sonámbulo», en el que «Bajo la luna gitana/ las cosas la están mirando/ y ella no puede mirarlas». O el poema «Segundo aniversario» en el que dice «la luna clava en el mar/ un largo cuerno de luz». Y mientras él está contemplando la luna, la violencia está en las calles: «acuchillan un muslo en la noche»; mientras, sus ojos, subjetividad viva, beben «las dulces vacas de los cielos».

Es importante anotar que un buen sector de la crítica cree que *Poeta en Nueva York* es la negación del estilo del poeta y casi un poemario menor. En realidad, lo que deja de haber en *Poeta en Nueva York* es su sentir dramático y melódico; pero está presente su fuerza metafórica, su habilidad para el dominio verbal. Veamos en «El niño Stanton»:

Mi dolor sangraba por las tardes  
cuando tus ojos eran dos muros,  
cuando tus manos eran dos países  
y mi cuerpo rumor de yerba.

Mi agonía buscaba su traje,  
polvorienta, mordida por los perros,  
y tú la acompañaste sin temblar  
hasta la puerta del agua oscura.

Para el poeta se trata de un dolor profundo, un dolor sangrante se encontró con ojos que eran muros, con manos que se perdían en la extensión, como dos países. Frente a esa dureza, el cuerpo del poeta no es sino rumor de yerba, suavidad.

García Lorca, en suma, es síntesis de la emoción popular, del sentimiento andaluz. Su mérito es haber capturado ese sentimiento y haberlo transmitido en su lírica. Lo particular se hizo mensaje universal. Pocos poemas de la literatura española tienen la intensidad dramática que transmiten los suyos. Un lirismo que junto a ese tono dramático —y a su concepción escénica— brilla a través de la creatividad metafórica, de la imagen verbal. Esa magia, ese duende mágico que tenía García Lorca, encuentra siempre la palabra, la frase precisa para la vivencia emocional. De todos los miembros de la Generación del 27, él es el poeta que alcanzó mayor resonancia universal. Su muerte trágica, un 19 de agosto de 1936, aumentó su fama.

## BIBLIOGRAFÍA

CANO, José Luis.

1962 *García Lorca*. Barcelona: Ediciones Destino.

CERNUDA, Luis.

1975 *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Madrid: Editorial Guadarrama.

CORREA, Gustavo.

1975 *La poesía mítica de Federico García Lorca*. Madrid: Editorial Gredos.

DIEGO, Gerardo.

1962 *Poesía española contemporánea*. Madrid: Ediciones Taurus.

GARCÍA LORCA, Federico.

1980 *Obras completas*. Madrid: Ediciones Aguilar.

VIVANCO, Luis Felipe.

1971 *Introducción a la poesía española contemporánea*. Madrid: Ediciones Guadarrama.



## VICENTE ALEIXANDRE: ENTRE LA ALOGICIDAD, LA METÁFORA Y LA CONDICIÓN HUMANA

### 1. Datos biográficos e imagen

Vicente Aleixandre nació en Sevilla el 26 de abril de 1898. En 1909, la familia se trasladó a Madrid. En 1914 ingresó a la Facultad de Derecho, en Madrid. Estudiante aplicado, en 1919 estaría sacando su licenciatura. En 1925 se interrumpe su tranquilidad porque ese año una enfermedad lo tiene postrado. El médico diagnosticó nefritis tuberculosa. La familia hace un esfuerzo y lo envía a la sierra de Guadarrama. Allí se quedaría cinco meses.

Hacia 1927 ya ha hecho amistad con Rafael Alberti, Luis Cernuda y Jorge Guillén. En octubre de ese año asiste a la presentación de la Compañía Margarita Xirgú, que estrenaba *Mariana Pineda*, de García Lorca. A la salida del estreno haría amistad con Federico. Leopoldo de Luis destacará el estrecho cerco de amistad entre todos los poetas de la Generación del 27 y el espíritu innovador de este grupo:

Los poetas de la Generación del 27 renuevan la poesía española. La depuran, la airean, le abren nuevas fórmulas expresivas. Tras de ellos se escribirá de otra manera. (Luis 1978: 114)

¿Cuál es la imagen que guardan de él sus amigos más cercanos? Rafael Alberti recordaría la imagen de un «Aleixandre alto, delgado y rubio, aún sin la tez rosada que luego, cuando se puso enfermo, le darían los aires serranos de Miraflores». José Antonio Muñoz Rojas comentó

que estando él en una cervecería «[...] entró Vicente con el pobre José María Hinojosa, que a su lado parecía más pequeño y cetrino [...]. Entró y se llenó la cervecería, que no era grande, con su sonrisa, que sí lo era». Moreno Villa recordaría su coloquialidad en contraste con las manifestaciones de su enfermedad: «Hablabla con efusividad, casi atropelladamente, y su modo de reír era luminoso».

Entre 1928 y 1933, Aleixandre escribe intensamente. *Pasión de la tierra* se escribe entre 1928 y 1929; *Espada como labios*, entre 1930 y 1931; y *La destrucción o el amor*, entre 1932 y 1933.

Años difíciles. En 1932 vuelve la enfermedad y tienen que extirparle un riñón. En 1933, Luis Cernuda lo anima para que se presente al Premio Nacional de Literatura. El Jurado le concede el premio por *La destrucción o el amor*. Por entonces ha hecho amistad con Miguel Hernández. Al estallar la Guerra Civil, Hernández le escribe:

Vicente: [...] los poetas somos viento del pueblo. Nacemos para pasar soplando a través de sus poros y conducir sus ojos y sus sentimientos hacia las cumbres más hermosas. Hoy, este hoy de pasión, de vida, de muerte, nos empuja de un imponente modo a ti, a mí, a varios, hacia el pueblo. El pueblo espera a los poetas con la oreja y el alma tendidas al pie de cada siglo.

A ese gran amigo, muerto en la prisión durante el gobierno franquista (1942), le dedicará «Elegía», que se publicó en *Cuadernos de las horas situadas*. En uno de los fragmentos, Aleixandre dice:

Nadie gemirá nunca bastante.  
 Tu hermoso corazón nacido para amar  
 murió, fue muerto, muerto, acabado, cruelmente acuchillado de odio.

En 1944 se publica *Sombra del paraíso* y en 1946, *Pasión de la tierra*. Entre 1950 y 1960 sigue haciendo poesía, a la vez que dicta conferencias en Madrid y Oxford. En 1969 recibe el Premio de la Crítica. Y para culminar su consagración, en 1977, se le concede el Premio

Nobel de Literatura. A la pregunta de un periodista sobre el significado de ese premio, dijo:

Considero el Premio Nóbel como una respuesta. El poeta formula con su obra una pregunta. A veces, no la contesta nadie; a veces, sólo un hombre: cada lector puede ser una respuesta al poeta. Pero la poesía es siempre multitudinaria en potencia. Yo he aprendido a dirigirme a todos, incluso a los que no me leen. Y este premio es para mí como una gran respuesta colectiva.

Aleixandre murió en Madrid, en 1984.

## 2. *Los periodos en su poética*

Vicente Aleixandre es uno de los poetas más importantes de la Generación del 27. Junto con Alberti y García Lorca, es uno de los líricos que destaca por sus imágenes expresivas y sus metáforas precisas. La diferencia con ellos tal vez se encuentre en que él explora, bucea, se sumerge y expresa las sensaciones del subconsciente, tan difusas, atomizadas y a veces alógicas, en términos de expresión discursiva.

La inquietud de Aleixandre no consiste solo en la búsqueda de imágenes verbales, de metáforas melódicas; su palabra es la confluencia de esta búsqueda metafórica con la ruptura de la lógica del discurso convencional. Mucho hay del surrealismo a la manera de Joyce o de algunos casos extremos del simbolismo francés. Pero también deja sentir su voz propia, sus reflexiones sobre la relación hombre-naturaleza y sobre la relación hombre-trascendencia. Una búsqueda que parte del principio de dejar fluir el subconsciente, con sus imágenes e incoherencias. Amplia libertad para la emoción, la subjetividad y la expresión verbal.

Para algunos autores como Per Gimferrer, la poética de Aleixandre puede ser dividida en dos momentos: los primeros poemarios como

*Pasión de la tierra*, *Espada como labios* y *La destrucción o el amor* expresan un mundo caótico y desordenado. Por el contrario, poemarios posteriores como *Sombras del paraíso*, *Historia del corazón* y *En un vasto dominio* representan la lírica del mundo ordenado (Prólogo de Aleixandre: 1975). Volúmenes posteriores como *Poemas de la consumación* y *Diálogos del conocimiento* representarían, a nuestro modo de ver, un tercer momento en el que se manifiesta con más hondura la búsqueda metafísica.

Toda la crítica coincide en advertir el gran cambio que se produce entre el primer poemario *Ámbitos* y *Pasión de la Tierra*. Mientras *Ámbitos* significa un acercamiento a los elementos de la naturaleza, una mirada a los componentes de esa complejidad concreta que es el mundo natural, *Pasión de la Tierra* significará una ruptura con todo lo anterior. Es cierto que esta transformación se da también en García Lorca, Cernuda y Gerardo Diego, pero en nadie la experiencia es más abrupta como en Aleixandre.

Tal vez el golpe es mucho más brusco por dos razones. La primera es el cambio de concepción de vida: el poeta de *Pasión de la tierra* siente un vacío interior y una carencia de fe. La segunda razón tiene que ver con la elección de una expresión poética distinta (prosa poética) en la que las imágenes discurren en libre asociación desde el subconsciente, dando forma a metáforas que irrumpen agudas, penetrantes, contra la lógica de nuestros sentidos y experiencia cotidiana. *Pasión de la tierra* es una ruptura inesperada, violenta, es el develamiento de un universo ignoto.

### 3. *Primeras palabras y el cosmos natural*

Si bien la temática de *Ámbitos* se puede deducir de los títulos de los poemas «Pájaro de la noche», «Agosto», «Mar y noche» y «Mar y aurora», es importante advertir que su poética no es del todo transparente. La poética inicial de Aleixandre está más cerca de los clásicos como Garcilaso y Góngora, sea en verso breve o en verso

endecasílabo. Es verdad, a su vez, que la palabra está dentro de lo convencionalmente lógico y comprensible; pero es verdad también que su verbo es entrecortado, con expresiones que interrumpen el fluir del discurso, como se nota en el poema «Luz»:

Te vi una noche templada,  
la madrugada vacía,  
sin viento, de valles anchos  
salir, viva de ti misma.  
Paisaje, fondo. Naciendo,  
uniendo, el aire. Hialina,  
de la luz, risa creciente,  
en abanico, sin prisas,  
desde los montes tardíos  
desparramada, blanquísima.  
De ti misma. Sólo tú  
pudieras ser ella misma.

Y en «Mar y noche», volvemos a la observación del universo, del cosmos natural. Los colores, los espacios, las oquedades de azul, el arco de las ondas: todo es deslumbrante.

Bajo cielos altísimos y negros  
muge —clamor— la honda  
boca, y pide noche.  
Boca —mar— toda ella, pide noche;  
noche extensa, bien prieta y grande,  
para sus fauces hórridas, y enseña  
Todos sus blancos clientes de espuma.

En «Cinemática» ya podemos encontrar ese verso entrecortado, propio de la extrema condensación semántica en la que la significación se suspende para dar paso a la libre acción del lector.

Tubo. Calle cuesta arriba.  
Gris de plomo. La hora, el tiempo.  
Ojos metidos, profundos,

bajo el arco firme, negro.  
 Veladores del camino  
 —ángulos, sombras— siniestros.

La significación se condensa, pero todavía es posible encontrar ese orden lógico. Predominan las imágenes y apenas si se atisba un tono personal, la subjetividad más profunda. Lo que se expresa es una realidad objetiva, pero como percepción que surge de un subconsciente abigarrado. Son imágenes que van formando una especie de campo semántico y que se muestran como sugerencia lacerante al lector:

Parece atado al hondo  
 abismo el mar, en cruz, mirando  
 al cielo alto, por desasirse,  
 violento, rugiente, clavado al lecho negro.

(Mar y noche)

#### 4. *Esteticismo y absurdo*

En cambio, en *Pasión de la tierra* se irrumpe contra ese discurso todavía armónico, lógico. «Superficie del cansancio» es una continua asociación de ideas y sensaciones, incansable en la búsqueda de imágenes metafóricas: «me gustas tú y no es porque me engañas sino porque la campiña ha perdido todos sus accesorios».

Pero así como se expresa la asociación alógica, es frecuente también que el esteticismo de las imágenes esté presente como parte de esas sensaciones:

Tú eres hermosa como la hoja de un almanaque. Día a día lo vengo comprobando. Y no esperes que yo te mienta, porque me duele la caja del pecho de tanto almacenar ilusiones.

En otro momento, sin embargo, sus imágenes dejan a un lado el esteticismo —el de las frases armónicas, tiernas, o las imágenes plásticas— e irrumpe con agresividad:

Sólo tú, la de siempre, sacas la lengua porque has comprendido que le va muy bien al crepúsculo.

Su poesía es expresión del absurdo —esa percepción que tanto exploraron los existencialistas—, aunque no con angustia, sino con cierta alegría y sarcasmo:

Quisiera yo que tu nombre fuera de pluma pero  
no me hagas cosquillas.

Inútil que nos riamos los dos, porque no conseguiremos que llueva.

### 5. *Asociación de imágenes y campo semántico desde el subconsciente*

La poesía de Aleixandre discurre entre la enumeración de imágenes que pretenden formar una especie de campo semántico, al margen del discurso explicativo, lógico, y aquel otro momento en el que busca la definición de un concepto o de sí mismo. Según Bousño (1977):

La poesía de *Pasión de la Tierra* se realiza por asociaciones de términos que no tienen apenas otra coherencia entre sí que la que les presta un difuso estado sentimental. Este estado sentimental es como el plasma donde nadan las intuiciones poéticas, desligadas unas de otras, de signo distinto cuando no totalmente opuesto. Sólo se parecen en el sentimiento al que simbolizan y que les ha dado origen. (p. 289)

Es interesante observar que ese sumergirse en los estados emocionales, alógicos, no es un listado imaginista, frío, distante de la simple emoción. La emoción de Aleixandre se vuelca, se desborda, cuando lo emocional toca fondo y pretende luchar contra los límites, con-

tra toda modalidad de frontera. Es entonces cuando las frases alógicas, la metáfora, se rebelan contra la lógica semántica:

Un humo feliz serviría para dormir los recuerdos. No, no. Se sabe que el hielo no es piel, que la frontera de todo no cede ni hiere, que la seguridad es patente. Se sabe que el amor no es posible. Pulidamente se mira, se ve, se presencia. Adiós. La sombra resbala sobre su previa elegancia, sobre su helada cortesía sin pena. Adiós. Adiós. Si existieran corazones, llorarían. Si la sangre tuviera ojos, las pestañas más lentas abanicarían la ida. Adiós.

En «El amor no es un relieve», la expresión a la persona es interactiva, dialógica, coloquial. La expresión se revela en una enumeración de imágenes:

Tu compañía es un abecedario. Me acabaré sin oírte. Las nubes no salen de tu cabeza, pero hay peces que no respiran. No lloran tus pelos caídos porque yo los recojo sobre tu nuca. Te estremeces de tristeza porque las alegrías van en volandas. Un niño sobre mi brazo cabalga secretamente. En tu cintura no hay nada más que mi trato quieto.

¿Y qué es un abecedario? ¿Por qué se relaciona la compañía de la mujer amada con el abecedario? ¿Las letras sucesivas equivalen a paradigmas? ¿Es alusión simbólica al instante preverbal? ¿Es la comunicación que no llega a ser discurso? Luego nos encontramos con las imágenes que violentan el discurso lógico, como «las nubes no salen de tu cabeza, pero hay peces que no respiran»: libre asociación en la que pueden aparecer elementos no esperados, como cuando inserta «Un niño sobre mi brazo cabalga secretamente». Aleixandre, al estructurar su poética con imágenes libres, se inscribe en el surrealismo destacando su extraordinaria creatividad y su afán por acercarnos a la compleja subjetividad.

El poeta nos lleva al lugar de las emociones que está más allá del discurso racional, conceptual. Es como si quisiera decirnos que el mundo del hombre es ese otro mundo de las emociones que escapan

a la lógica conceptual. En ese plano es que se extiende y bucea Aleixandre. Junto a imágenes pictóricamente hermosas, transmite ese nihilismo, ese cuestionamiento al ser mismo, al amor:

Todo es mentira. Soy mentira yo mismo, que me yergo a caballo en un naipe de broma y que juro que la pluma, esta gallardía que flota en mis vientos del norte, es una sequedad que abrillanta los dientes, que pulimenta encías. Es mentira que yo te ame. Es mentira que yo te odie.

## 6. *El desorden también es parte del cosmos*

En «El mar no es una hoja de papel», el poeta busca una definición de sí mismo y no encuentra sino una atmósfera deprimente: un abismo donde se revuelven gusanos, peces podridos que para él no son naturaleza muerta sino parte de la naturaleza misma que tal vez nos negamos a reconocer. El caos es parte también del cosmos. Estamos acostumbrados a ver solamente desde la perspectiva del orden. Y cuando alguien nos pretende mostrar algo desde el fondo, desde lo que no es fácilmente visible, nos sorprende el horror: «El mar vertical deja ver el horizonte de piedra. Asómate y te convencerás de todo tu horror».

En «Espadas como labios» continúa con este planteamiento existencial que se traduce en una expresión verbal, en una concepción estética. Las imágenes siguen saliendo de lo meramente convencional y contrastan lo grave, lo violento, lo doloroso —al igual que la espada—, con lo suave, lo sensual, lo vibrante —como pueden ser los labios—. La asociación de imágenes que elabora Aleixandre está marcada por el desorden, el caos, «todo lo revuelto», como lo hace notar en «El Vals»:

Unas olas de afrecho,  
un poco de serrín en los ojos,  
o si acaso en las sienes,  
o acaso adornando las cabelleras;  
[...]

Todo es un desorden en esta especie de hecatombe que nos enfrenta a una reversión de la percepción racional, armónica, del universo:

Las cabezas son nubes, la música es una larga goma,  
las colas de plomo casi vuelan, y el estrépito  
se ha convertido en los corazones en oleadas de sangre,  
en un licor, si blanco, que sabe a memoria, a cita.

Las sensaciones y emociones del poeta van por sentimientos encontrados. Las imágenes quieren expresar la explosión emocional, pero luego se encuentran con la espina o con la muerte que maléficamente nos indica que nos ama. Eso es lo que se deriva de la estrofa final de «El Vals»:

En el instante, en el momento de decir la palabra que estalla,  
el momento en que los vestidos se convertirán en aves,  
las ventanas en gritos,  
las luces en ¡socorro!  
y ese beso que estaba (en el rincón) entre dos bocas  
se convertirá en una espina  
que dispensará la muerte diciendo:  
Yo os amo.

## 7. *Acerca del sentido y la verdad*

Una de las pocas veces en que el poeta se plantea el problema del sentido de la vida es en el poema «Cada cosa, cada cosa». La palabra sentido se asocia a la naturaleza del ser humano, a la indagación sobre circunstancias emocionales. El poeta dirá que no importa que su «reloj de carne se calle para siempre»; y luego agrega: «tampoco importa que un dulce zapato de cristal, besado por la Cenicienta, sirva diariamente para acarrear cadáveres de sombra o ternura». Todo ello es aceptable, pero nótese que lo aceptable en sí ya es una realidad horrorosa, como aquello del zapato de Cenicienta que sirve para acarrear cadáveres de sombra o que se acabe la cronología del cuerpo humano (la muerte).

En oposición a estos hechos, lo que queda es ser de verdad. Y ser de verdad equivale a ser auténtico. Solamente en la integridad se es más pleno.

Todo está bien. Pero está mejor ser de verdad.

ser de verdad lo que es, lo que es solo.

por ejemplo, «esperanza».

por ejemplo, «cuadrado».

por ejemplo, «estepario».

Todo lo que realmente tiene un sentido.

Según se ve, la verdad se asocia a la esperanza, a aquella fe que mantiene nuestra expectativa por lo que puede ser. Luego surge la referencia a un concepto concreto: el cuadrado. Siendo concepto es abstracción, pero abstracción de lo existente. Y, por otro lado, «cuadrado» es símbolo de totalidad, abarca todos los lados posibles: integra y cierra un espacio total. Estepario hace alusión al aislamiento en las estepas: realidad física que es manifestación de verdad.

## 8. *La explicación, el querer saber*

La actitud interrogativa, la necesidad de buscar una explicación, ese querer saber, está presente en *Espada como labios*, pero también en *La destrucción o el amor*. Tal vez el tono y la emoción es menos asfixiante, pero siempre está presente con su estilo surrealista. En el poema «Quiero saber», de *La destrucción o el amor* (1932-1933), vuelve al cuestionamiento de la esencia de las cosas, un cuestionamiento en el que se quisiera trastocar el orden. Las imágenes están presentes, pero son algo más que una referencia esteticista: las imágenes están marcadas por esa angustia existencial que quiere buscar la esencia de las cosas:

Dime pronto el secreto de tu existencia;  
quiero saber por qué la piedra no es pluma,  
ni el corazón un árbol delicado,  
ni por qué esa niña que muere entre dos venas ríos  
no se va hacia la mar como todos los buques.

En el poema «Las águilas», la imagen de la violencia se hace sentir a través de las alas violentas del ave de rapiña:

Las violentas alas  
 que azotan rostros como eclipses,  
 que parten venas de zafiro muerto,  
 que seccionan la sangre coagulada,  
 rompen el viento en mil pedazos,  
 mármol o espacio impenetrable  
 donde una mano muerta detenida  
 es el claror que en la noche fulgura.

Imágenes de experiencia visceral en las que lo único visible, lo único que evoca el *claror* en medio de la noche es una mano muerta. Y en esta atmósfera violenta y visceral, tal vez la dicha consista en «desvestir de piel a los cuerpos humanos».

Para Aleixandre, la vida y la muerte son una dualidad casi patética. Se teme a la vida porque allí se encontrará la sensación de la muerte misma.

¿Por qué besar tus labios, si se sabe que la muerte está  
 próxima,  
 si se sabe que amar es sólo olvidar la vida,  
 cerrar los ojos a lo oscuro presente  
 para abrirlos a los radiantes límites de un cuerpo?

## 9. *Del espacio mundano a la trascendencia*

En *Mundo a solas* (1934-1936), Aleixandre sigue tratando de explicar la condición humana, pero se esfuerza también en la búsqueda de aquello que puede estar más allá del espacio vital, acaso el espacio de la trascendencia.

Allí donde no hay pájaros, pero ruedan las nubes  
 alevés como espuma de un total océano.

Allí, en ese espacio infinito de un azul que no conocen los hombres mortales, hay un mar «que no es sangre,/ un agua que no es yunque». En ese espacio infinito, en ese espacio sideral, «no existe el hombre», pero tampoco están allí todos los sufrimientos, las quejas y limitaciones de los humanos. Por eso, allí no hay «una voz que clama./ Profundidad sin noche donde la vida es vida/ Donde la muerte escapa como muerte infinita». Es el espacio inmortal, aquel espacio que espera el hombre, que ofrece la religiosidad: el espacio trascendente, atemporal.

Es importante observar cómo es que en la expresión de imágenes se van mencionando elementos que tienen que ver no solo con la actitud contemplativa sino, también, con la relación amor-pasión, amor-violencia. En el poema «Guitarra o luna» se dice:

Guitarra como luna  
 ¿es la luna o su sangre?  
 Es un mínimo corazón que ha escapado  
 y que sobre los bosques va dejando su azul música insomne,

Entonces, lo que podría ser una simple asociación entre la redondez de la guitarra y la redondez de la luna adquiere otra dimensión, porque se asociará la guitarra, instrumento de melodía y voz de la emoción, con la sangre, con la circunstancia trágica que supone la sangre. Por eso, el poeta tratará de precisar luego:

Una voz o su sangre  
 una pasión o su horror  
 un pez o luna seca  
 que colea en la noche salpicando los valles.

La voz, entonces, no es música sino la expresión misma de la sangre, de lo trágico. Una pasión no es la emoción intensa sino el lenguaje del horror. La luna no es una imagen romántica de la noche, sino que es una luna seca que va salpicando los valles.

## 10. *La vuelta al lenguaje transparente*

*Sombra del paraíso* (1939-1943) es uno de los poemarios más extensos del poeta, en el que el lenguaje se vuelve más transparente y la expresión no es tan alógica. Casi no existen expresiones de alogicidad, sarcasmo, universo caótico. Estarán presentes su referencialidad a la naturaleza, nuevamente el río y el mar, y también sus preocupaciones metafísicas.

Del río nos dirá que nunca fue «suma de tristes lágrimas,/ sino acaso rocío milagroso que una mano reúne». El río es parte de un espacio, recuerdo de elementos como los «dulces naranjos», «la vid madura»; río ebrio que «atravesaste mi ciudad inocente»; río hermoso que se extiende hacia «valles no pisados por la planta del hombre». El río es, entonces, escenario, contacto con el universo primigenio, evocación de tiempos y elementos naturales. Tal vez los ríos vuelvan a cantar «eternamente, sin nunca hallar el mar».

Y es que el mar, el «Mar del paraíso», es ese personaje de la inmensidad ante el cual siempre quedamos desconcertados. El mar, elemento del orden natural, es el lugar de evocaciones a través de expresiones metafóricas. Se le recuerda como «la sandalia fresquísima para mi pie desnudo». El mar es el espacio de su experiencia infantil:

[...]

Yo tracé sobre la fina arena dorada su perfil estremecido,  
y apliqué mi mejilla sobre su tierna luz transitoria,  
mientras mis labios decían los primeros nombres amorosos:  
cielo, arena, mar...

Eran los tiempos en que amaba la libertad de los seres y que «amaba, sin conocer el amor; solo vivía...»

Uno de los poemas en los que se manifiesta ternura y desolación es el titulado «Padre mío». La figura paternal se evoca como «la sombra

que protegió mi infancia». Hay pues, una comunión entrañable con ese padre frente al cual él era la continuidad:

[...]

cada día yo nací de tu pecho, exhalado  
de tu amor, como acaso mensaje de tu seno purísimo.

Y no estando presente la imagen tutelar, el hijo siente la desolación y la orfandad:

Huerfano de ti, menudo como entonces, caído sobre una  
hierba triste,  
heme hoy aquí, padre, sobre el mundo de tu ausencia,  
mientras pienso en tu forma sagrada, [...]

La imagen del padre adopta un carácter sacro. Será una figura tutelar en la tierra y más allá de la tierra, desde el trasmundo. Por eso dirá:

Oh, padre mío, seguro estoy que en la tiniebla fuerte  
tú vives y me amas  
[...]

Y cierra este extraordinario poema haciendo alusión a su soledad, al desamparo:

[...]

Y aquí estoy,  
solo, sobre la tierra quieta, menudo como entonces, sin verte [...].

Pocas veces se ha expresado con tanta precisión esa sensación de vacío, de desolación y orfandad desde la infancia.

Otro de los temas importantes es la idea del hombre como pecador que se redime debido a la gracia de Dios. Este hecho se observa en «Al hombre»: «¿Por qué protestas, hijo de la luz,/ humano que transitorio en la tierra,/ redimes por un instante tu materia sin vida?». Y esta con-

cepción del hombre como ser mortal, asociado a los orígenes simbólicos del barro en el acto supremo de la creación, volverá a reafirmarse cuando dice: «¿De donde vienes mortal, que [...] del barro has llegado/ para un momento brillar y regresar después a tu apagada patria?».

Esa visión tan católica seguirá presentándose en la visión del espacio inconmensurable, del firmamento como parte de una cosmogonía, pero que a la vez es el único lugar donde el hombre podría encontrar paz y tranquilidad. Solo la trascendencia puede conceder al hombre ese tipo de paz existencial que busca; solo esta fe es la que puede ayudar al hombre a encontrar la paz, su único deseo, paz contrapuesta a la agitación e inseguridad del mundo. Por eso dirá:

Sólo tú, ámbito altísimo  
inaccesible a mis labios, das paz y calma plenas  
al agitado corazón con que estos años vivo.

Su visión del cosmos y de la vida humana no se desprende de su sentido de solidaridad. No se concibe al ser humano fuera de su dimensión solidaria. El ser humano es lo que es en su función colectiva. Este hecho está bien destacado en *Historia del corazón* (1956). El ser humano reconocerá su identidad en la medida que tome conciencia de su ser social. En «El poeta canta para todos» dice:

Y en la cumbre, con su grandeza, están todos ya cantando  
Y es tu voz la que los expresa. Tu voz colectiva y alzada.

Para Aleixandre existe una necesidad de proyectar esta noción de unidad o de comunión espiritual, pero no a la manera idealista. Se habla y se entiende la idea de integración como función en y con la materia:

Ahora, cada hombre (y el poeta como uno más) experimentará un deseo de comunión espiritual con sus hermanos; un anhelo de unirse, mezclarse, confundirse multitudinariamente con ellos. (Bousoño 1977: 110)

Por eso, el poeta recrimina al que quiere quejarse fuera del escenario, al que toma distancia, al que no quiere comprometerse, y afirma:

Baja, baja despacio y búscate entre los otros.

Oh, desnúdate y fúndete, y reconócete.

(En la plaza)

### 11. ¿Para quién escribe Aleixandre?

En los poemarios *Nacimiento último* (1927-1952), *Historias del corazón* (1945-1953) y *En un vasto dominio* (1958-1962), Aleixandre seguirá buscando una explicación a la esencia de las cosas, del universo, de la vida misma. Hay, entre sus tantas líneas temáticas, un poema que nos interesa comentar: «Para quién escribo».

Las décadas de los años 30 y 40 fueron, en el ámbito universal, años de efervescencia social y necesaria *praxis* política. Vallejo, Alberti, Hernández y muchos intelectuales optaron por la militancia política. Sus poemas querían influir en la conciencia crítica de los lectores para hacerlos conscientes de la realidad llena de injusticias y situaciones enervantes. Aleixandre no es ajeno a esos tiempos de crisis, pero a la vez tiene su manera de dar respuesta a la consabida pregunta.

Aleixandre es muy claro al advertir que no escribe «para el señor de la estirada chaqueta» ni para la señora que anda en «carruaje». Al contrario, dirá que escribe «para los que no me leen», es decir, para los marginales, para los abandonados, para aquel «viejo que se duerme en el banco». El universo del poeta elude la polarización. Reniega de los señores estirados y de carruaje, pero no levanta su bandera radical al lado del proletario. Su bandera son los abandonados, los seres de distinta naturaleza, las personas humildes como la vieja «paridora de muchas vidas, y manos cansadas». Su espíritu de apertura es enorme.

Los personajes de la realidad humana que atraen su atención no son solamente los postergados, los que viven en la miseria; para Aleixandre, su voz también debe llegar al marginal en extremo: «escribo también para el asesino», «y para las mujeres muertas y para los niños muertos, y para los hombres agonizantes». Escribe para el genocida que mató «la ciudad entera». Su bondad carece de límites. Puede ser un asesino, un genocida, pero su voz nos recuerda que ellos siguen siendo seres humanos. Es que su voz debe llegar a todos, inclusive a «la voz sin materia/ y para toda la materia del mundo». Como se ve, su auditorio es amplio.

La otra pregunta que queda pendiente es su noción de poética. En el prólogo a la segunda edición de *La Destrucción o el Amor*, Aleixandre dice:

El poeta está lleno de sabiduría, pero no puede envanecerse porque quizá no es suya: una fuerza incognoscible, un espíritu habla por su boca. Con los dos pies hincados en la tierra misma, una corriente prodigiosa se condensa, se agolpa bajo sus plantas para correr por su cuerpo y alzarse por su lengua. Es entonces la tierra misma, la tierra profunda, la que llamea por ese cuerpo arrebatado.

En este planteamiento, el poeta es un médium, un mediador. Reconoce que hay algo misterioso, incognoscible, un espíritu, una voz que habla a través de él. Él cumple, entonces, una función. Tiene una especie de destino ligado a esa función. Recibe la voz y esa voz corre por su sangre y se hace verbo. Y como él se compenetra con el mensaje, con la voz, su verbo será la expresión de la tierra profunda. Para Bousoño (1977), la concepción estética de Aleixandre, revela que:

[...] el poeta es así similar al amante o a los "hijos de los campos": un ser no manchado por el desnaturalizado vivir. Oye la urgente llamada cósmica o telúrica y traduce la mágica audición en palabras. (p. 65)

Aleixandre es esa mirada profunda a la condición humana, al mundo natural que nos rodea con su maravilla del orden; pero también es la mirada a ese caos instalado en el hombre. Es ese extraordinario creador de imágenes que rompe con la lógica para tratar de entender el interior de la naturaleza humana. Es esa frase precisa que nos hace meditar sobre los límites y las obsesiones de la condición humana. Y por el camino de la compenetración con la esencia del ser del hombre, su reflexión y su metáfora llegan a la trascendencia misma, a los ámbitos en los que la voz no tiene ya materia.

## BIBLIOGRAFÍA

ALEIXANDRE, Vicente.

1968. *Obras completas*. Madrid: Ediciones Aguilar.

1975. *Antología total*. Barcelona: Ediciones Seix Barral. (Prólogo de Per Gimferrer)

BOUSOÑO, Carlos.

1968. *La poesía de Vicente Aleixandre*. Madrid: Editorial Gredos.

CANO, José Luis.

1970. *La poesía de la generación del 27*. Madrid: Ediciones Guadarrama.

GALILEA, Hernán.

1971. *La poesía superrealista de Vicente Aleixandre*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.

GIMFERRER, Pere.

1975. *Prólogo a Antología total*. Barcelona: Ediciones Seix Barral.

GRANADOS, Vicente.

1977. *La poesía de Vicente Aleixandre*. Madrid: Editorial Planeta.

LUIS, Leopoldo de.

1976. «Prólogo a la edición crítica de *Sombra del Paraíso*». Madrid: Ediciones de clásicos de Castalia.

PUCCINI, Darío.

*La palabra poética de Vicente Aleixandre*. Barcelona: Editorial Ariel, 1979.

VIVANCO, Luis Felipe.

*Introducción a la poesía española contemporánea*. Madrid: Editorial Guadarrama, 1971.

## RAFAEL ALBERTI: ENTRE LA NOSTALGIA DEL MAR, EL CLAVEL Y LA INTENSIDAD DE LA ESPADA

### 1. *Cronología: una vida intensa y una constante creatividad*

Rafael Alberti nació en 1902, en Cádiz (Puerto de Santa María). En 1917, toda la familia se traslada a Madrid, por lo que luego de haber vivido toda su infancia en la Andalucía marina, pasa a vivir a una ciudad mediterránea. Aquello fue un cambio brusco:

Y me veo, todavía en los ojos mal dormidos el deslumbrante fugaz de la Giralda sevillana, en la plaza de Atocha, de Madrid. Mayo de 1917. ¡Desilusión y tristeza! Mañana gris, sin sol, de ese finísimo plata madrileño, que supe querer luego, pero que en aquel día de la llegada me pareció el negro más desesperante. ¡Dios mío! Yo traía las pupilas marcadas de cal, lleno de la sal blanca de los esteros de la Isla, traspasadas de azules y claros amarillos, violetas y verdes de mi río, mi mar, mis playas pinares. Y aquel rojo-ladrillo de chatos balcones oscuros, colgado de goteantes y sucias ropas que me recibía era la ciudad —¡La capital de España!— que osaba mi familia cambiar por el puerto. ¡Traemos a vivir a esa carbonera! (Alberti 1975: 97)

A los 23 años recibió el Premio Nacional de Literatura por su poemario *Marinero en tierra*. Consagración rápida para un joven poeta que ya mostraba la calidad de su lírica. Para entonces, ya había dejado su vocación primigenia: la pintura. En 1924, en la Residencia de Estudiantes de Madrid, se hizo amigo de García Lorca, Salvador Dalí y Luis Buñuel. En 1927 participó, con toda la intelectualidad del momento, en el gran homenaje a don Luis de

Góngora. En esa época escribió *Cal y canto*, que recién se publicó en 1929, junto a otro poemario importante: *Sobre los ángeles*. Eran años de efervescencia social y política que luego desembocarían en la Guerra Civil. Alberti aboga por una sociedad más solidaria, pero entiende poco de política. Tiempo después, en sus Memorias escribirá:

Poco o nada sabía yo de política, entregado a mis versos solamente en aquella España hasta entonces de apariencia tranquila. Mas de repente mis oídos se abrieron a palabras que antes no había escuchado o nada me dijeron: como república, fascismo, libertad [...] El grito y la protesta que de manera oscura me mordían rebotando en mis propias paredes, encontraban por fin una puerta de escape [...]. (Alberti 1975: 276)

Al poco tiempo, Luis Buñuel estrena *Un perro andaluz*, film surrealista con guión de Dalí. Eran vísperas de un gran acontecimiento político. El lenguaje de la violencia, el mundo onírico, la alogicidad, la compulsión, lo misterioso, ya todo estaba allí, en ese filme insurrecto de Buñuel que ha merecido tantos estudios de interpretación.

En 1932 viaja a París y establece amistad con Picasso, Vallejo, Asturias y Carpentier, entre otros. Está unos meses allí y luego emprende viaje a la Unión Soviética. Es un momento de efervescencia social. Alberti tiene una gran simpatía por los bolcheviques y se vincula con el círculo de intelectuales de ese país. Luego viajará a Holanda, Bélgica y Alemania. En 1933 ya muestra su opción definitiva por la militancia socialista y recita en plazas públicas y sindicatos obreros.

Entre 1934 y 1935 ofrece conferencias y recitales, y junto a su esposa se dedica a la actividad política. Estando fuera de España se entera de la muerte de un gran amigo: Ignacio Sánchez Mejías. Al igual que García Lorca, se siente tan conmovido que escribe *Verte y no verte*, que será publicado en México.

Abril de 1936. Días de preámbulo a un gran acontecimiento. Alboroto social. El mundo andaluz revive sus coplas. Se suele escuchar la siguiente:

República es la luna,  
republicano es el sol,  
republicano es el aire,  
republicano soy yo.

Alberti vive el alborozo de los tiempos de cambio. Se encuentra en Andalucía cuando le llega una información importante:

Pero de pronto cambió todo. Alguien, desde Madrid, nos llamó por teléfono, gritándonos:

— ¡Viva la República!

Era un mediodía, rutilante de sol. Sobre la página del mar, una fecha de primavera: 14 de abril.

Sorprendidos y emocionados nos arrojamos a la calle, viendo con asombro que ya en la torrecilla del ayuntamiento de Rota una vieja bandera de la República del 73 ondeaba sus tres colores contra el cielo andaluz. (Alberti 1975: 311)

En el periodo de la Guerra Civil española, Alberti participa muy activamente en el Frente Popular, en las filas de la opción republicana. Trabaja mucho en la difusión de revistas y la organización de actividades teatrales. Entre 1937 y 1938 participa en la organización del II Encuentro Internacional de escritores que se realiza en Madrid, Valencia y Barcelona. Luego se incorpora como soldado en el arma de Aviación. En 1939, el ejército del general Francisco Franco marcha sobre Madrid; el poeta logra burlar la vigilancia y sale camino a París. En ese ambiente escribe *Entre el clavel y la espada*.

En 1940, en pleno fragor de la Segunda Guerra Mundial, navega rumbo a Argentina. La intelectualidad de ese país lo acoge bien y allí se quedará por una buena temporada. En 1941 publica *Entre el clavel y la espada*. En el periodo que va de 1941 a 1950 escribe teatro y

*Pleamar*, un poemario en el que revive su cosmos fundamental: el mar. Es importante decir también que se trata de un poemario de nostalgias por la patria distante a la que no puede volver. Entre 1948 y 1956 escribe *Retornos de lo vivo lejano*, poemario en el que se expresa el dolor del destierro y nuevamente la intensidad nostálgica. Rafael Alberti murió en su Cádiz de siempre, en 1999.

## 2. *Los periodos en su poética*

Si tuviéramos que establecer periodos en función de su tendencia artística, de su concepción estética, tal vez sería posible reconocer, dentro de un primer periodo, las siguientes publicaciones: *Marinero en tierra*, *La amante*, *El alba del alhelí*, *Cal y canto*, culminando este periodo con *Sobre los ángeles*. Fueron años de exploración temática.

Hacia 1932 ya tiene escrito *Sermones y moradas*, que inicia su segundo periodo y coincide con su opción ideológica por el socialismo y la militancia revolucionaria. Son años de efervescencia y actividad intensa en el mundo intelectual. La Guerra Civil lo encuentra en el frente de batalla, junto a los republicanos. En este periodo escribe poemas revolucionarios y publica sobre todo en revistas. En el año 1939 escribe uno de los poemarios más conmovedores: *Entre el clavel y la espada*.

El tercer periodo va de 1940 hasta 1960 y encuentra al escritor en el exilio. Primero en Argentina y luego en Italia. A este periodo corresponde *Pleamar*, *A la pintura* y *Retornos de lo vivo lejano*.

## 3. *Primera época: expresividad que combina ritmo y plasticidad*

Para Luis Felipe Vivanco, tanto *Marinero en tierra* como *La amante* son poemarios de emanación andaluza, poesía de canción y estribillo.

Es una palabra equilibrada entre lo puramente subjetivo y una realidad ingenua de figuras humanas y de paisajes. Lo subjetivo en ella suele ser

la gracia del decir, y lo objetivo la figuración misma.  
(Vivanco 1971: 223)

Pero *Marinero en tierra* es más que una expresión fresca, es expresividad que combina el ritmo y la plasticidad. Busca la palabra precisa, a la vez que transparente. No es el resultado del caos y el desgarramiento. Sin embargo, es poesía originada en una ruptura. No olvidemos que Alberti nació junto al mar, en Cádiz, y este tema del mar va a ser una experiencia entrañable en casi toda su producción poética posterior.

¿Por qué el título *Marinero en tierra*? Dejemos que él mismo nos lo explique: «Cuando apenas tenía quince años, me arrancaron del mar, convirtiéndome para siempre, desde entonces, en un marinero en tierra». Fue, pues, una experiencia dolorosa que marcaría su subjetividad. El mar estaría siempre presente en los instantes más significativos. Más de una vez diría que el ritmo de su lírica es el ritmo de las olas del mar y que su nostalgia está marcada por la espesura de aquel mar de su infancia.

El ritmo también va ligado a su gusto por la plástica. No olvidemos que la pintura fue la primera vocación de Alberti. Entre 1917 y 1923 estudia y pinta en academias. Transcurre por el impresionismo y el cubismo, y llega a presentar dos de sus obras en la sala de *los nuevos*. Aunque se dedica a la literatura, nunca deja su pasión por la pintura. Recordemos que años después publicaría *A la pintura* (1945-1967). En el prólogo de este libro, (cit. en Aleixandre 1978) Vicente Aleixandre diría:

El poeta erguido había afinado su pincel hasta parecer a veces el filo de una cuchilla. Pero miradle qué bien dibuja, todavía, en el verso, el cauce de un río, el festón de una playa, hasta el pistilo finísimo de una flor que vacila en el aire.

#### 4. *La nostalgia del mar y la autenticidad en la expresión*

Alberti, a pesar de sus ancestros italianos, es andaluz. Se siente andaluz en toda su integridad. Por formación se vincula con la tradición lírica de Garcilaso y Góngora, pero también está presente en él —con la fuerza regional del sur— la literatura andaluza: una literatura de cantares y estribillos; una poesía de versos simples, transparentes; una literatura que dentro de su simpleza arquitectónica puede terminar con un mensaje desgarrador. Veamos:

¡Quién cabalgara el caballo  
de espuma azul de la mar!

De un salto,  
¡quién cabalgara la mar!

¡Viento, arráncame la ropa!  
¡Tírala, viento, a la mar!

De un salto,  
quiero cabalgar la mar.

La voz más representativa del sentir andaluz, con su tono dramático y desgarrador, es la de García Lorca: melodía interior, metáforas, imágenes, ritmo interior que se refuerza con los estribillos. Alberti se inscribe en esa poesía del sentimiento, de la palabra que discurre, transparente, que se metaforiza sin llegar a ser barroca. Juan Ramón Jiménez, en una carta, comenta el poemario:

Poesía popular, pero sin acarreo fácil: personalísima; de tradición española, pero sin retorno innecesario: nueva, fresca y acabada a la vez; rendida, ágil, graciosa, parpadeando: andalucísima. (Madrid, 31 de mayo de 1925)

Tal vez faltó enfatizar que se trata de una poesía del sentimiento entrañable, del sentimiento que remueve las fibras del ser humano.

Por eso, en el primer poema, luego de aludir al mar como realidad total del ámbito objetivo y subjetivo («El mar. La mar. El mar. ¡Sólo la mar!»), nos entrega interrogantes que provocan ese remezón interior al que aludimos:

¿Por qué me trajiste, padre,  
a la ciudad?

¿Por qué me desenterraste  
del mar?

En sueño, la marejada  
me tira del corazón.  
Se lo quisiera llevar.

Padre, ¿por qué me trajiste  
acá?

O esa otra estrofa, también en versos simples, que partiendo de las premisas de la sencillez, concluye en la frase interrogativa que apela y sacude la conciencia y reclama por el desarraigo:

Si yo nací campesino,  
si yo nací marinero,  
¿por qué me tenéis aquí,  
si este *aquí* yo no lo quiero?

El mar es el centro de toda su cosmogonía, empezando por los elementos de su cotidiano. Todo el poemario se nutre de los elementos marinos que Alberti poetiza.

¡Qué dulce el agua salada  
con su salitre hecho cielo!  
¡No quiero sandalias, no!  
Quiero ir descalzo, barquero.

Algunas actitudes pueden ser ingenuas pero revelan autenticidad: «¡Dejadme pintar de azul/ el mar de todos los atlas!». Ilusiones y sueños que se articulan a partir de la necesidad de establecer una comunicación con el mar. Por eso, al balcón de la casa que no es suficientemente alto como para permitir la vista al mar, le pide:

¡Qué altos  
los balcones de mi casa!  
Pero no se ve la mar.  
¡Qué bajos!

Sube, sube, balcón mío,  
trepa el aire, sin parar:  
sé terraza de la mar,  
sé torreón de navío.

Su ansiedad y desesperación quisieran ir más allá de los límites de lo real; por eso su invocación, su afán de ver que el balcón sea más alto y lo deje ver el mar: «balcón alto, como el torreón de un navío». A diferencia de García Lorca, que es imagen metafórica, visual, Alberti es expresión de imágenes ligadas a la circunstancia emocional y a partir de su relación con el mar, *la mar*. Esa será una constante. El mar es mundo. El mar es la vocación preferente. El mar es amplitud y aventura. El mar es libertad, la negación al estatismo que comunica el árbol.

Nací para ser marinero  
y no para estar clavado  
en el tronco de este árbol.

Y el romance, que tanto atrae a los poetas de Andalucía, está allí en sus versos pareados y en el infaltable estribillo. Ritmo y melodía que bien podrían dar pie al verso cantado.

¡Qué blanca lleva la falda  
la niña que se va al mar!

¡Ay niña, no te la manche  
la tinta del calamar!  
¡Qué blancas tus manos, niña,  
que te vas sin suspirar!

¡Ay niña, no te la manche  
la tinta del calamar!

Por cierto, aquí el personaje «la niña» se presenta como personaje idílico, personaje caracterizado por la pureza, la blancura angelical, casi fuera de la realidad humana: «¡Qué blanco tu corazón/ y qué blanco tu mirar!»; y, en contraposición, el calamar derramando su tinta oscura. En otras palabras, la niña como ser espiritual y abstracto; y, de otro lado, el calamar como ser mundano, tinta oscura.

Por último, ante la posibilidad de la muerte, el mar se presenta como refugio. El mar es esa gran inmensidad, ese ser vivificante, ese cosmos complejo, que encierra la palabra original y el fin de toda la existencia humana. Por eso, el poeta dirá:

Si mi voz muriera en tierra,  
llevadla al nivel del mar  
y dejadla en la ribera.

Llevadla al nivel del mar  
y nombradla capitana  
de un blanco bajel de guerra.

## 5. *Crear y no crear*

El mar llega hacia Alberti a través del sueño y los recuerdos. No es un mar que está frente a él. Es el mar de la evocación. Su mundo se forma de evocaciones.

Ante el mundo real y presente de las sensaciones, el poeta escogerá las que encuentren un eco en su memoria. La base de la creación será el con-

tacto de recuerdo y sensación, o la sensación-recuerdo que nos coloca en un tiempo intermedio entre el pasado y el presentes. (Salinas S. 1975: 15)

Es que el mar que evoca el autor es un mar que, por obra de su expresividad y sus emociones, se va mitificando. Así como García Lorca evoca y mitifica a los gitanos, Alberti mitifica el mar. No es el mar real, es el mar que quedó en sus recuerdos, el que vivió y sintió. Por eso Solita Salinas afirma lo siguiente:

En *Cal y canto* asistimos al encuentro del mar de fábula con la ciudad moderna y mecanizada, nuevo símbolo, que absorbe las aguas en su ser mágico y jubiloso. Se ha trasladado el mito de mar a tierra, cambio espacial al que corresponde un cambio de enfoque temporal: el mar primero miraba hacia el pasado vivido e imaginario, mientras que la ciudad apunta al presente vivido y a la utopía futura. (Salinas S. 1975: 152)

Eran los años en que la juventud rendía homenaje a Góngora y, de algún modo, aceptaba su influjo y su sombra. *Cal y canto* representa la continuación en los temas marinos, pero también un empezar a mostrar su fascinación por los elementos tecnológicos. Después reconocería que el cine fue uno de los inventos que más lo arrebató. Estaba convencido que con este medio había nacido una nueva visión, un lenguaje. No se equivocó.

Cuando Alberti publica *Sobre los ángeles*, a fines de 1929, provocó un gran desconcierto en los lectores y en la crítica literaria. Ello porque, de algún modo, se le había encasillado en la mirada nostálgica del mar, en la mitificación del mar. No se esperaba un libro angustiado y tormentoso.

Era lo que menos se podía esperar: las imágenes tradicionalmente identificadas con la «cara de luz» de la ortodoxia católica, que traducen la crisis caótica y desgarradora del hombre moderno, el hombre deshabitado que lo ha perdido todo: también la fe. (Salinas S. 1975: 179)

El crítico C. M. Bowra afirma, en el prólogo del poemario, que *Sobre los ángeles* está ligado a la terrible crisis en la que Alberti descubre que ha perdido la confianza en sí mismo. Es, pues, un periodo difícil, de confusión y desconcierto. Creer y no creer. Tener algo y luego ser despojado. Observar despavorido que los seres y las cosas no tienen el sentido que él creía que tenían. Los ángeles, a los que alude con obsesión, son potencias que cualquier hombre puede reconocer dentro de sí mismo.

Contra lo que se pudiera suponer, no son ángeles concebidos a la manera cristiana. Los ángeles son elementos simbólicos que aluden a fuerzas que están fuera del control del hombre, pero que se relacionan con fuerzas subterráneas, fuerzas de la naturaleza profunda del ser humano. Fuerzas que transitan en el fondo de nuestras obsesiones, que nos desgarran y nos aniquilan mientras no sabemos cómo explicarlas ni qué orientación puedan tener.

Humedad. Cadenas, Gritos.  
Ráfagas.

Semánticamente se asocian sensaciones como la humedad, cadenas y gritos. Escena dramática. Gritos profundos, intermitentes, como ráfagas que sacuden la interioridad. ¿Qué son?

Ángeles malos o buenos,  
que no sé,  
te arrojaron en mi alma.

Resarcirse equivale a exorcizarse, pero ello no nos lleva necesariamente a una liberación: «Yo te arrojé de mi cuerpo,/ yo, con un carbón ardiendo./ —Vete». Deshacerse de lo que era parte de sí mismo no conduce a otra situación que no sea la vaciedad existencial, una situación crítica y deprimente, porque el reconocimiento de que haya sido una opción personal no hace sino ahondar su problemática existencial.

Quedó mi cuerpo vacío,  
negro saco, a la ventana.

Se fue.

Se fue, doblando las calles.  
Mi cuerpo anduvo, sin nadie.

## 6. Vallejo y Alberti: una comparación interesante

Es evidente que nos encontramos ante una circunstancia emocional límite, desesperante. Nos recuerda la circunstancia emocional de Vallejo cuando escribe *Trilce*, con la diferencia de que, en Vallejo, la opresión y crisis emocional se trasladan también al ámbito de la estructura sintáctica elemental, llegando a construir un mensaje casi ininteligible: palabras que brotan del subconsciente, sensaciones y temores que se transcriben sin aparente coherencia lógica, frases que se repiten, imágenes que aparecen y se insertan sin explicación. La emoción en crisis ha violentado la médula en su aspecto emocional (simbólicamente, esencia del cuerpo humano, esencia emocional) y, a la vez, en el aspecto formal de la expresión (médula morfosintáctica).

En Alberti, esta crisis llega también a la palabra, sin llegar a lo ininteligible. En él, la transparencia y fluidez de *Marinero en tierra* cede paso al hermetismo, a la condensación verbal en *Sobre los ángeles*. Estas sensaciones y emociones de esa crisis de la subjetividad lo llevan, en todo caso, a la búsqueda de imágenes surrealistas:

Alguien detrás, a tu espalda,  
tapándote los ojos con palabras.

Detrás de ti, sin cuerpo,  
sin alma.  
Ahumada voz de sueño  
cortado.

Ahumada voz  
cortada.

Un alguien fantasmal «sin cuerpo, sin alma», un ser inobjetivo, invisible, oprime tapándole los ojos, quitándole la luz; un alguien que deja sentir su voz en el subconsciente e irrumpe en el sueño «interrumpido, cortado», un alguien cuya voz misma no es fluida, directa, sino cortada.

### 7. *El tránsito entre la poesía existencial y la poesía de compromiso social*

*Sermones y moradas* se escribe en 1930 y es un poemario de tránsito emocional. Tiempo de tránsito entre la crisis que experimentó con *Sobre los ángeles* (hombre deshabitado) y la fe en un nuevo ideal, la fe en el hombre y una patria socialista.

En 1967, el poeta diría :

Los ángeles, al abandonarme, sólo me habían dejado el hueco de la herida por la que se escapan como un humo deshecho. ¿Qué me quedaba al fin? Moradas sin aire. Sermones rebotando contra un muro, sin réplica posible. Pero tal vez una pequeña luz se adivinaba ya en el fondo de aquel túnel.

Alberti se abre paso entre la espiritualidad encarcelada y la comprobación de situaciones concretas inadmisibles para la condición humana. En el poema «Morada del alma encarcelada» dice:

Amigo, en las cárceles involuntarias, los tribunales de la tormenta son excesivamente severos: ni unas esposas para que los muros no sufran el envite de una conciencia desesperada, ni una cuña de plomo para que unos labios no conversen con su propia sangre.

En *Sermones y moradas* prevalece una actitud meditativa, las frases interrogativas, inquisidoras. Lo podemos apreciar en «Espan-tapájaros»

¿Adónde ir con las ansias de los que han de morirse?

[...]

¿Qué nuevas desventuras esperan a las hojas para este otoño?

[...]

¿Qué espero rodeado de muertos al filo de una madrugada indecisa?

Sus interrogantes revelan a un poeta interesado por el destino de los demás. No le preocupa solamente su realidad subjetiva. La misma realidad le exige acción, salir al encuentro, no esperar luego de haber comprobado que se encuentra rodeado de muertos. Compartir, hacer suyo el dolor y la angustia de los demás es una característica del Alberti del segundo periodo. Ha absorbido el dolor ajeno y siente el peso de dicha carga: «Mi alma no puede ya con tanto cargamento sin destino».

En uno de los poemas tal vez mejor estructurados, el poeta desarrolla una elegía con el título «Ese caballo ardiendo por las arboledas perdidas». Uno de los elementos significativos, el reloj, medida de temporalidad, servirá de motivo para que enumere una serie de situaciones dramáticas e insólitas a la vez. Escrito en 1930, Alberti no puede ignorar la expresión surrealista, la imagen insólita, mezclada con escenas de violencia y a la vez enervantes para el lector:

[...]

para que a la una en punto desaparecieran las islas,

para que a las dos en punto a los toros más negros

se les volviera blanca la cabeza,

para que a las tres en punto una bala de plomo

perforara la hostia solitaria expuesta en la custodia de

una iglesia perdida en el cruce de dos veredas: una camino

de un prostíbulo y otra de un balneario de aguas minerales

[...]

Y luego se lee la frase que queda como estribillo y marca la circunstancia objetiva, concreta: «(y el reloj sobre el muerto)». También se pueden leer situaciones violentas, como:

Para que a las siete en punto los hombres de las esquinas  
 apuñalaran a esa muchacha ebria que por la puerta  
 falsa sale a arrojar al centro de la calle cáscaras  
 de mariscos y huesos de aceitunas.  
 (y el reloj sobre el muerto),  
 [...]

Asimismo, se hace alusión a situaciones propias del absurdo:

Para que a las once en punto dos amigos situados  
 en distintos lugares de la tierra se equivocaran de  
 domicilio y murieran de un tiro en el escalón decimonono  
 de una escalera,  
 [...]

## 8. *Verte y no verte*

A fines de 1933, un gran amigo de los jóvenes intelectuales moría en la plaza de toros. La muerte de Ignacio Sánchez Mejías produjo una conmoción. La muerte inexplicable se posaba en forma de sombra. En sol o en sombra, lo cierto es que la muerte estaba allí, sobre la arena. «La suerte o la muerte», dicen los viejos andaluces. Federico García Lorca escribiría "Llanto por Ignacio Sánchez Mejías". Alberti, que en ese momento no estaba en España, se duele desde su elegía "Verte y no verte". Cada uno expresará el dolor desde sus elementos metafóricos. El poeta dirá:

Las alas y las velas,  
 se han caído las alas,  
 se han cerrado las alas.  
 solo alas y velas resbalando por la inmovilidad crecida de los ríos,  
 alas por la tristeza doblada de los bosques,  
 en las huellas de un toro solitario bramando en las marismas.

Y luego, para referir el instante de la muerte se describen los elementos simbólicos de la escena fatal:

Fue entonces cuando un toro intentó herir a una paloma,  
 fue cuando corrió un toro que rozó el ala de un canario,  
 fue cuando se fue el toro y un cuervo entonces dio la vuelta  
 por tres veces al ruedo,  
 fue cuando volvió el toro llevándolo invisible y sin grito  
 en la frente.

La referencia simbólica del torero se plasma en la imagen de la paloma y el canario. La imagen del cuervo es la imagen de la muerte. La muerte, como personaje, termina triunfante, por ello el cuervo da la vuelta «por tres veces al ruedo». El mismo toro volverá para llevarlo, «sin grito en la frente». Ignacio Sánchez Mejías iba camino a la eternidad.

Ignacio Sánchez Mejías fue un gran torero y amigo. Había vuelto a los ruedos luego de una temporada, algo lo llamaba a la cita. Fue al encuentro para suscribir lo que estaba destinado. La muerte va de la mano con la vida; la muerte es consagración hacia la eternidad, que es una forma de mantener la vida. Por eso, el poeta dirá:

Desunidas, las dos vendrán a unirse,  
 corriendo en una sola por mis venas,  
 dentro de mí para sobrevivirse.

Y es que la sangre de ese gran torero caído en Manzanares, gloriosamente caído, «moverán lunas, vientos, tierras, mares,/ como estoques unidos contra el miedo».

### 9. *El clavel, la espada, y las palabras entrecortadas*

El poemario *Entre el clavel y la espada* se constituirá en testimonio del periodo crucial de la guerra civil. Ahí encontramos sonetos de formas clásicas, pero con un lirismo que se ahoga en la palabra. Tal vez mejor, palabras entrecortadas. Las imágenes y algunos símbolos tratan de explicar lo inexplicable:

Tiempo de fuego. Adiós. Urgentemente.  
 Cierra los ojos. Es el monte. Toca.  
 Saltan las cumbres salpicando roca  
 y un arcángel se hunde, indiferente.

Alberti lucha desde el frente intelectual. Luego se incorpora al frente mismo, a la trinchera con olor a municiones, con imágenes de muerte. Hace poesía en la calle. Sus poemas y los de otros poetas, como Hernández, Vallejo, se difunden entre los soldados de las brigadas. La muerte está a cada paso:

Sobre un campo de anémonas,  
 cayó muerto el soldado.  
 Las anémonas blancas,  
 de grana lo lloraron.

Pero Alberti no describe solamente el escenario de la guerra. El poeta tiene urgencia de informar, de dar testimonio de una realidad brutal a través de una expresión metafórica. Por eso encontraremos al toro y a la luna involucrados en el acontecer de la guerra.

Le están dando a ese toro  
 pastos amargos,  
 yerbas con sustancia de muertos,  
 negras hieles  
 y clara sangre ingenua de soldado.

Tiempos difíciles que lo alteraron todo. Nada ni nadie quedaba impasible, inafecto. La guerra remece todo y la confusión se generaliza. No se podía dormir, dirá el poeta, «porque escuchaba/ abrirse hoyos y hoyos en la tierra». Y luego, para expresar más dramáticamente la conciencia humana, la naturaleza y su devenir, dirá:

Los pasos ya no eran,  
 ya no eran pasos, porque todo el cuerpo  
 era lo que se hundía,

lo que había de hundirse...  
... y se iba hundiendo.

No se puede expresar con más claridad aquella conmoción que se vive cuando el cuerpo se va hundiendo, cuando los pasos ya no encuentran mundo, cuando el cuerpo se ve ante el precipicio y se prepara para el abrazo nebuloso de la muerte. En este panorama de conmociones, todos los elementos del paisaje y de la naturaleza sufren los efectos de la guerra. Y como no, también el mar:

Cuando murió el soldado,  
lejos, escaló el mar una ventana  
y se puso a llorar, todo lo que quedaba.

Y es que después de la guerra, todo lo que queda es la tristeza, el dolor: «Amigo, mira el mar;/ si se duele una ola,/ son todas las que rompen a llorar». Todo es confusión y conmoción. La guerra es la expresión misma de la devastación. La guerra alteró la naturaleza de las cosas:

Todos creíamos.  
El mar no quiso ser mar.  
(Fuimos a verlo. Era cierto.)

Todos creíamos.  
La noche se ha vuelto toro.  
(Fuimos a verlo. Era cierto.)

En esas condiciones, la realidad no era realidad. Por eso, Alberti dirá:

Todos creíamos todo,  
Menos lo que hoy creemos.  
(¿será cierto?)

Es importante observar cómo metaforiza y hace intensa su expresión lírica. Sus palabras se repiten, se prolongan, violentan el lenguaje para que esté al servicio de la emoción.

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 madrugero [...].

Espada, espada, espada, espadas.

Y mientras, en acoso, en abrazo, en sitio, la imaginación siempre atónita, con ojeras y párpados de asombro, ardiendo por la fuerza de la sangre; mandando desmandada, aferrándose ansiosa, impercedera, en lo que deseáramos eterno por debajo de los escombros, aplastado por las ruinas.

Clavel, clavel, clavel, claveles.

Frasas finales que se repiten, a manera de estribillo; frases que se reiteran, que taladran la conciencia humana. «Espada, espada», dice el poeta, pero también, simbólicamente, contrapone «clavel, clavel».

### 10. *Nostalgia de los espacios, de los caminos*

El tercer periodo se inicia con el destierro. Alberti deja Europa y va camino a Argentina. Allí escribe *Pleamar* (1942-1944). Deja sus orígenes, su Andalucía, sus amigos, su mar. Luego, en el destierro, su vida será una nostalgia constante de los espacios, de los objetos, de los caminos que tanto significaron para su subjetividad. En el poema «Donde florece el limonero» le dirá a su hija Aitana:

Te llevaría a ver la pradera de plata,  
el río de las barcas que se iban  
cargadas con los cielos  
perdidos de naranjas.

Pero el mar estará presente en cada expresión, en cada meditación. Lo liga al mar no solo la nostalgia sino el vínculo ya establecido, vínculo que plantea ciertas obligaciones.

Yo sé que tengo, mar, obligaciones  
 contigo, mar, que debo  
 recordar ciertas cosas

El mar se convierte en un personaje que lo acompaña, con quien puede dialogar. En algún momento dice que les convendría «tanto a ti como a mí,/ hablar de nuestros muertos». Pero también alude a las sensaciones del mar, que puede amanecer desgarrado, con los «hombros caídos»; ese mar que tiene otras veces «rostro de niño»; ese mar que tiene «conversación de bosque»; ese mar que a veces «sube a desconsuelo,/ a desesperanzadas nostalgias»; ese mar que algunas tardes «tiene gusto a familia»; ese mar que quisiéramos que nos hable, nos adivine el futuro: «la suerte que me aguarda/ a mi regreso a Europa/»; ese mar que juguetea y complica «la tabla/ de multiplicar;/ ese mar que/ se queda sin sintaxis,/ confundiendo los nombres con los verbos».

### 11. *Los retornos y las sombras*

Por último, su poemario *Retornos de lo vivo lejano* (1948-1956) es un retomar temas y sensaciones de antes. Retomar es revivir esa tarde de lluvia, los días colegiales, una mañana de otoño, un museo deshabitado, el amor en los bosques nocturnos, el amor fugitivo en los montes, el amor en la noche triste, en los antiguos callejones; pero también es el retorno de temas lacerantes, como cuando medita sobre el retorno de un poeta asesinado, el retorno de Paul Eluard o el retorno de Vicente Aleixandre. Son las sombras, los espíritus que nos visitan, que tal vez han envejecido, y que desean dialogar con el poeta. En «Retornos de un poeta asesinado» leemos:

Has vuelto a mí más viejo y triste en la dormida  
 luz de un sueño tranquilo de marzo, [...]  
 [...]  
 Yo no sé que has querido decirme en esta noche  
 con tu desprevenida visita [...]

En este mismo tono se evoca la imagen de Vicente Aleixandre. Han pasado las cosas, ha pasado el tiempo, pero ante Aleixandre «la muerte retrocede, siempre/ sus yertas oleadas ceden paso/ a esa doliente luz donde se abre,/ niño feliz de espuma azul, la vida». Nótese que el mar está siempre con sus imágenes, sus oleadas, su espuma. Para Alberti, la visita del poeta es un retorno joven, reverdecido, como si todo el tiempo transcurrido no fuera nada, «como si tantos años sucedidos/ hubieran sido únicamente un día».

Es una manera de decir que la vida pudo más que la muerte, que la muerte no es sino un accidente pasajero. En sus momentos de reflexión y de metafísica, Alberti recordará sus momentos de crisis, tal vez la época en que escribió *Sobre los ángeles*. Y por eso dirá: «¿Cómo un día/ pude, ciego, pensar en tu abandono?» Y es que la poesía lo ha seguido en todo instante, leal en su época de destierro, en los momentos de persecución, en los momentos de vacilación, «buena en el odio necesario»; pero habría que decir también «¡feliz en la melancolía!».

Ese retorno es un volver a reconocer y valorar lo que da sentido a toda su existencia. Por eso dice:

Me matarán quizás y tú serás mi vida,  
viviré más que nunca y no serás mi muerte,  
[...]  
Porque por ti soy tú, y seré por ti solo  
lo que fuiste y serás para siempre en el tiempo.

La poesía, para Alberti, es su trascendencia, su palabra viva, su mar. Donde esté la palabra, donde esté el mar, la simple contemplación del mar, se evocarán los versos del poeta; y es que nadie como él para establecer esa comunicación emocional con *la mar*, con sus imágenes metaforizadas, con sus reflexiones últimas sobre la condición humana.

## BIBLIOGRAFÍA

ALBERTI, Rafael.

1978 *Poesía*. Madrid: Ediciones Aguilar.

1992 *Antología poética*. Madrid: Alianza Editorial.

1975 *La arboleda perdida*. Memorias. Barcelona: Ediciones Seix Barral.

DEBICKI, Andrew.

1958 *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Madrid: Editorial Gredos.

DIEGO, Gerardo.

1962 *Poesía española*. Madrid: Ediciones Taurus.

CERNUDA, Luis.

1975 *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Madrid: Ediciones Guadarrama.

SALINAS, Pedro.

1948 *Literatura española, siglo XX*. México: Ediciones Robredo.

SALINAS, Solita.

1975 *El mundo poético de Rafael Alberti*. Madrid: Ediciones Gredos.

VIVANCO, Luis Felipe.

1971 *Introducción a la poesía española contemporánea*. Madrid: Ediciones Guadarrama.

## PEDRO SALINAS: LA VERDAD DE LO INOBJETIVO Y LA VOZ QUE CLAMA

### 1. *Entre la literatura y la vida académica*

Pedro Salinas nació en Madrid en 1891. Su vida está ligada al quehacer académico y a la literatura. En 1914 fue nombrado profesor lector en literatura española en la Universidad de París. En 1918 fue nombrado catedrático de Literatura Española en la Universidad de Sevilla. Entre 1921 y 1923 estuvo en la Cambridge University como catedrático. Mantuvo una gran amistad con Juan Ramón Jiménez.

En 1924 publicó *Presagios*. Luego viene *Seguro Azar* (1929), *Fábula y signo* (1931), *La voz a ti debida* (1933) y *Razón de amor* (1936).

En 1936 estalla la Guerra Civil, y Salinas se va como profesor visitante al Wellesly Collage, en Estados Unidos. Ya no volverá a España. En el extranjero escribe dos libros más de poesía y crítica literaria. Entre 1943 y 1946 radica en Puerto Rico. Moriría en Boston, en 1951.

Salinas, como los escritores de su generación, gusta de la metáfora, aunque su exposición bucea más en la palabra, en aquella que puede hacer vibrar el Yo/Tú de la vida emocional. Como a muchos poetas de los años surrealistas, le fascinan las innovaciones tecnológicas de la modernidad, pero su poesía va más allá. El poeta se pregunta por el destino humano a partir de la relación interpersonal. Siendo subjetiva, su poesía no se encierra en sí misma sino que va hacia los

demás, es puerta abierta al diálogo. Y es precisamente esa concepción dialógica de la condición humana lo que muestra en su poética:

(Cita)

Sin duda, detrás del acto de escribir tiene que sentirse como indispensable la presencia invisible del prójimo, de otras almas presentes y futuras; porque solo cuando, lo escrito se reviva en ellas, alcanzará la evidencia de lo que ya es, de lo que existe por sí.

(Salinas 1948:173)

## 2. *Búsqueda de la expresión verbal*

Su primer poemario, *Presagios* (1923), representa la experiencia inaugural en el ámbito estético verbal y a la vez una búsqueda intuitiva de temas diversos en los que la relación con la naturaleza ocupa un lugar primigenio, pero no para describir, no para ser paisajista. Lo particular de Salinas es que se comunica con la naturaleza a partir de su subjetividad. Su lirismo elige la actitud dialógica en la expresión:

Mi tristeza  
me la ha robado la noche.  
Era mía, era bien mía,  
pensaba decirla en versos  
darle forma como dan  
las lágrimas forma tibia  
al dolor de adentro... Pero  
estaba clara la noche  
y el papel esperó en vano.

La poesía es expresión de una emoción intensa. Es emoción en palabras condensadas, metafóricas. La emoción es inobjetiva y solo se hace poesía mediante esa mágica elección del verbo. La intuición artística, estética, del poeta determina la forma de la expresión. La poesía es el resultado de la verbalización de la subjetividad emo-

cional. Inclusive, se puede decir que el valor artístico de la poesía está en la verbalización misma, independientemente que el mensaje sea o no testimonial. En realidad, lo que suele darse es una conjunción entre lo emocional y la verbalización estética.

Este planteamiento es importante para entender la poética de Salinas, porque es propio de su estilo el laborioso trabajo con la palabra, la búsqueda de la naturaleza formal de la palabra para que se adecue a las exigencias de la expresión. El tema puede ser el mismo, la invocación puede responder a la misma motivación, el sonido y el ritmo pueden tener casi la misma melodía, pero hay una expresión verbal distinta, una actitud dialógica expresada en otro tono, con otras interrogantes, con otras afirmaciones o voces desesperadas por vivir o ser vivido:

Estas frases de amor que se repiten tanto  
no son nunca las mismas.  
Idéntico sonido tienen todas,  
pero una vida anima a cada una,  
virgen y sola, si es que la percibes.

*Seguro azar* (1924-1928) continuará la búsqueda en este primer periodo, búsqueda de la palabra expresiva a través de los elementos de la naturaleza, del viento, del mar, de las calles, de la tarde, del otoño.

El mar. Ambiente exacto:  
allí acaba, aquí empieza,  
aquí estoy yo, allí ella.  
Ausencia.

Pareciera que desde *Seguro azar*, ya Salinas sentía la necesidad de estructurar su poética en esa relación interpersonal del Yo/Tú, que se manifestará de modo más directo en *La voz a ti debida*. Ese ámbito de lo interpersonal es un universo complejo en el que se podrán oír encuentros y desencuentros, presencias y ausencias, voces y silencios: «Nada, tu silencio, sí,/ o todo tu grito, sí». Es todo o es nada, es lógi-

co o absurdo, es oscuridad y claridad, es día y noche, es palabra y ausencia de palabra, es voz y silencio. Metáfora del verbo, metáfora de la emoción que clama: «con tu palabra última/ —adiós—/ anoche encadenaste/ la noche a tu silencio».

### 3. *La verdad de lo inobjetivo*

Salinas explora un universo en el que se está y no se está. Lo corporal del ser humano se distingue de lo espiritual. Ambos pueden tener un perfil distinto:

No estás ya aquí. Lo que veo  
de ti, cuerpo, es sombra, engaño.  
El alma tuya se fue  
donde tú te irás mañana.

La concepción platónica es evidente. La realidad objetiva no es verdadera. La verdad objetiva —lo que se ve— es un reflejo del modelo ideal. La verdadera realidad es lo inobjetivo. Y en ese ámbito de lo inobjetivo, lo verdadero es que la persona amada «no está». Unas veces será el reproche, la acusación, y otras veces simplemente el amor a la imagen, al recuerdo dejado por la persona amada:

Cómo te voy a querer,  
amor,  
ardiente cuerpo entregado,  
cuando te vuelvas recuerdo,  
sombra esquivada entre los brazos.

Esta búsqueda es constante en el ámbito de lo inobjetivo. Y el querer se hace más intenso no con la persona presente sino con la imagen dejada por la persona, con su recuerdo. Por eso dice que no verá mejor con los ojos abiertos, que sentirá más cerca a la persona amada cuando cierre los ojos. El amor es inobjetivo.

#### 4. *Lo modernidad, el escenario de la urbe*

El poeta de *Seguro azar* se siente deslumbrado por una de las maravillas del siglo: el cinematógrafo. En su momento, le fascinó también a Rafael Alberti. El *ecran* asume las características del elemento mágico: «Sólo la tela blanca/ y en la tela blanca, nada», hasta que de pronto «La diestra de Dios se movió», con lo que se produce el acto maravilloso. Las imágenes de la realidad «reviven» sobre la tela del *ecran*. Todo está allí: «la dulzura de la colina,/ la cinta de los bulevares,/ la mirada llena de inquina/ del buen traidor de melodrama».

Como tantos poetas surrealistas, Salinas poetiza a partir de su deslumbramiento por la modernidad:

[...]  
 En un fondo  
 negro, dos rayas blancas  
 que se cruzan, tres letras:  
 R (eal) A (utomóvil) C (lub).

En *Fábula y signo* (1931), el poeta sigue el mismo planteamiento estético y los mismos temas de su universo lírico. En unos casos, son los elementos de la modernidad como el París de cristales y maniquí, los escaparates, las tiendas. En el poema «Amsterdam» dirá:

Las comparamos todas  
 cuando se abran las tiendas, ahora mismo  
 —Universum Cinema—, cuando bese  
 las luces de tu alma, si, las luces,  
 los anuncios luminosos de la vida  
 en la noche, en tus ojos.

Los avisos luminosos, los tranvías, todo lo que significa modernidad es parte de su cotidiano, de sus sensaciones. Puede escribir acerca del radiador del automóvil: «Se te ve, calor, se te ve/ Se te ve lo rojo, el salto,/ la contorsión, el ay, ay./ Se te ve el alma/ la llama»; pero tam-

bién aludirá al teléfono, otro instrumento de la modernidad, para hacernos notar su relación con la experiencia humana. En el poema que titula «El teléfono» dice:

Por el alambre, en la noche,  
sin ver nada, te acercabas,  
a oscuras, derecha, a mí.  
Me decías: «Aquí estoy,  
Aquí.»

### 5. *El lenguaje intimista, desde los pronombres*

La búsqueda de un lenguaje y un tono más intimista a través de los pronombres personales marca el inicio de un segundo periodo en su poética. La palabra se hace intensidad emocional en *La voz a ti debida* (1933). Nuevamente, aparece el tema de la espera, de las ilusiones, de los afanes por llegar a una relación feliz entre el Yo y el Tú. Según Luis Felipe Vivanco (1971), tales pronombres personales:

[...] representan la plenitud de la trascendencia de lo más elemental sin historia. En el pronombre que le corresponde —tú o yo— se desnuda cada amante de todo lo anterior o posterior. «*La voz a ti debida*» va a ser también el testimonio de ese desnudarse. En sus versos, el amor no tiene historia, ni siquiera intrahistoria y por eso queda elevado —y éste ha sido, a mi juicio, el gran acierto de Salinas— a la categoría de naturaleza humana absoluta. (p. 132)

Es que la relación indisoluble y necesaria entre el Yo/Tú es una relación que eleva la categoría humana a la comunión máxima, a la trascendencia. Relación equivale, en este contexto, a *religare*.

*La voz a ti debida* es, en la literatura española, uno de los poemarios más importantes acerca del tema amoroso. El gran mérito de Salinas es que, aun cuando se refiere a hechos simples, como la espera de una llamada, hace abstracción de la circunstancia y ya no cuenta la experiencia personal.

El poema que estamos comentando se inicia con una frase reiterativa: «¡Si me llamaras, si/ si me llamaras!». Al ser reiterativa, la frase reafirma que todo se centra en la posibilidad de la llamada. Es el acontecimiento esencial. Todo depende de esa llamada. Nada será importante si no se produce la llamada, pero si se produce la llamada:

Lo dejaría todo,  
todo lo tiraría:  
los precios, los catálogos,  
el azul del océano en los mapas,  
los días y sus noches,  
los telegramas viejos  
y un amor.

Si se produce la llamada, el hecho será prodigioso, será un milagro: «incógnito, sin verlo». Nuevamente lo inobjetivo. Esta vez, esa llamada puede cambiarlo todo, darle sentido a todo.

Por otro lado, la llamada puede entenderse como interacción con la persona amada, pero puede también no entenderse así. En otras palabras, la manera como se refiere a la llamada puede estar aludiendo a un ente espiritual, a la inspiración misma. La expresión poética encierra cierta ambigüedad.

Salinas merodea lo inobjetivo, sin descuidar lo objetivo. Salinas es poeta también de la vivencia directa. Para el poeta, el beso es un acto placentero:

Te besé en los labios. Densos,  
rojos. Fue un beso tan corto  
que duró más que un relámpago,  
que un milagro, más.

Sin embargo, lo que más gozo le dará al poeta será el recuerdo del beso, la emoción que dejó el haber vivido y sentido la comunión carnal:

Porque ya no es una carne  
ni una boca lo que beso,  
que se escapa, que me huye.  
No.  
Te estoy besando más lejos.

*La voz a ti debida* también es testimonio de temores, de angustia, de sombras, que tal vez él mismo se crea para sentir que ama, que sigue creyendo:

Como nunca sonaban,  
me las decía yo,  
las pronunciaba, solo,  
porque me hacían falta.

El mundo no es solo la realidad física sino, también ese conjunto de temores y sensaciones. Pueden no estar las personas, pero están sus sombras, y la existencia de esas sombras provoca una opresión:

Y siento sobre el alma  
esa opresión enorme  
de sombras que dejaste,  
de palabras, sin labios,  
escritas en papeles.

Lo más dramático, sin embargo, es que, a pesar de que lo inobjetivo es un acto maravilloso, teme que todo no sea más que simplemente un sueño, una alucinación:

Y estoy abrazado a ti  
sin preguntarte, de miedo  
a que no sea verdad  
que tú vives y me quieres.

Entre otros aspectos, es importante advertir la función creadora de la persona amada. Ella tiene el poder. Ella puede nominar. Al nominar adhiere esencia a lo existente.

Los verbos, indecisos,  
te miraban los ojos  
como los perros fieles,  
trémulos. Tu mandato  
iba a marcarles ya  
su rumbo, sus acciones.

La persona amada es generadora. Existe una situación casi de sumisión, de dependencia. Es ella quien decide lo existente. Se espera con ansiedad su voz, su decisión. A partir de su palabra todo es posible.

Y junto a ti, vacante,  
por nacer, anheloso,  
con los ojos cerrados,  
preparado ya el cuerpo  
para el dolor y el beso,  
con la sangre en su sitio,  
yo esperando  
—ay, si no me mirabas—  
a que tú me quisieses  
y me dijeras: "Ya".

Obsérvese que el poeta es un ser «por nacer». Es ella la que lo hace ingresar a la vida. Se reitera esta imagen cuando se dice «con los ojos cerrados». Como si fuese un embrión que vendrá, a la vida, a la luz. Ella será la luz, su realidad; sin embargo. El poeta es un cuerpo que solo tiene sensaciones y emociones. Por eso declara estar preparado para el dolor y el beso. Desde ese fondo embrionario, desde las sensaciones primigenias, el poeta espera que se le diga: «Ya», palabra mágica, palabra luz, palabra fundacional.

## 6. *El hallazgo de la comunión Yo/Tú*

La búsqueda está más allá de la realidad objetiva. La persona amada vive y existe más allá de los hechos concretos. Lo más importante es lo inobjetivo. Lo inobjetivo es lo verdadero. Por eso, la búsqueda no se centra en el nombre, en la palabra que designa, en la imagen visible:

Por detrás de ti te busco.  
No en tu espejo, no en tu letra,  
ni en tu alma.  
Detrás, más allá.

Obsérvese hasta dónde se lleva la búsqueda espiritual. Se busca detrás de la corporeidad de la persona, detrás del espejo, detrás de la nominación verbal, detrás incluso del alma. Más lejos aun que el alma misma.

Todo lo que da sentido al vivir es la posibilidad de que esa comunión (entre el Yo y el Tú) sea verdadera. La alegría es poder estar dentro de la persona amada y que la persona amada lo tenga dentro de sí:

Qué alegría, vivir  
sintiéndose vivido.

La gran redención para el poeta es la comunión entre el Yo y el Tú. Esa comunión que hace que dos se vuelvan uno solo: simbiosis total. Entonces no importa la muerte, se puede descansar tranquilo: «este vivir mío no era sólo/ mi vivir: era el nuestro». Para Zubizarreta (1969):

En *La Voz a ti debida* se produce el desborde total del diálogo y ya casi parece imposible toda otra actitud que no sea dirigirse a un tú, imponiéndose definitivamente esta relación radical. Este tú al que se dirige constantemente el poeta es un tú individual y único, esencializado y esencializador, nunca abstracto, siempre real. (p. 49)

La comunión es posible en la medida en que los sujetos de la relación pronominal comulguen el mismo aire, las mismas emociones. No importa la realidad objetiva; lo más importante y significativo, lo que da esencia al vivir, son los sujetos de la acción que en términos líricos son mencionados como pronombres.

Para vivir no quiero  
islas, palacios, torres.  
¡Qué alegría más alta:  
vivir en los pronombres!

El pronombre no es una simple función morfológica. El pronombre existe más lejos, existe en su esencia. El pronombre es subjetividad, intensidad de los sujetos designados. El Yo y el Tú entablan un acercamiento dialógico. Un acercamiento maravilloso en el que todo el mundo se explica a partir de la relación entre el Yo y el Tú. No caben otros, solo ellos son el mundo. La reiteración es aprovechada para individualizar a la persona amada:

Sé que cuando te llame  
entre todas las gentes  
del mundo,  
sólo tú serás tú.

La palabra no es un simple pronombre. La palabra es aludida en su conformación silábica, pero ese elemento simple abre el sentido al todo; es el puente que hace posible el vínculo con el Yo.

No puede haber un puente  
tan breve como éste  
que es el primero que encontramos: tú.  
¿Recuerdas cuántas veces  
lo hemos cruzado?

La resemantización que hace el poeta concede, entonces, una significación amplia, creativa, intensa, a los pronombres. No solo designa a

los sujetos; es la palabra, su significante mismo; es el pronombre y su condición de signo lo que adquiere significación distinta. Pueden haber muchas palabras, «Millones de palabras», y nada tendrá la misma significación que la palabra «tú», con toda esa carga reseman-tizada que le concede el poeta. La palabra «tú» está en el fondo del «yo»; ha dejado huellas hondas, imborrables. La palabra tiene un lugar preferencial; no se opacará con el paso del tiempo. Por eso, el poeta dice:

En el álbum conservo  
 por si un día te mueres y lo olvidas,  
 en la página ciento veintidós  
 y nítida, la estampa  
 del primer puente o tú que nos dijimos.

### 7. *La frase inicial*

Con pequeñas variaciones, *Razón de amor* (1936) viene a ser casi una continuación de *La voz a ti debida*. Continúan los temas amor-torios y reflexivos, los encuentros y desencuentros, las presencias y ausencias; pero sobre todo, su expresión sigue estructurándose a partir de las exigencias y meditaciones de los pronombres personales. Otro aspecto significativo es que, en su organización poética, Salinas condensa la reflexión o expresión fundamental en la frase del inicio. La frase inicial es la que organiza el planteamiento cen-tral. Luego de esa frase, todos los versos siguientes van a constituirse en expresiones explicativas o de desarrollo de esa frase inicial:

No te detengas nunca  
 cuando quieras buscarme.  
 Si ves muros de agua,  
 anchos fosos de aire,  
 setos de piedra o tiempo,  
 guardia de voces, pasa.

El encuentro es el acontecimiento más importante cuando se concibe la realidad a partir de la comunión entre el Yo y el Tú. Nada debe constituirse en obstáculo.

Para el poeta, la persona amada es tan espiritual que casi es indesignable. Designarla equivale a catalogarla como parte de la realidad objetiva:

No se escribe tu nombre  
donde se escribe, con lo que se escribe.

Y estos versos quedarán como estribillo porque se van repitiendo a lo largo del poema. Solo mostrará una variante cuando dice: «Tu nombre no se lee/ donde se lee, con lo que se lee». Con ello se vuelve a reafirmar la existencia de la persona amada como alguien que se encuentra más lejos de lo objetivo, de la realidad material. Casi podría decirse que es un ente inaccesible, que es un absoluto, que no tiene nominación. Y por eso nadie borrará su nombre:

Pero tu nombre, ¿quién,  
dime, quien va a borrarlo,  
si en nada se lee,  
si no lo ha escrito nadie,  
como lo digo yo,  
como lo voy callando?

El nombre es inaccesible para los demás, no para él, no para quien sabiéndolo y sintiéndolo, prefiere callar.

La poética de *Razón de amor* es menos platónica, menos espiritual, que la de *La voz a ti debida*. Ahí, el poeta se deja llevar por la actitud reflexiva, pero no escapa a su concepción la posibilidad del amor en hechos concretos:

Pensar en ti es tenerte,  
como el desnudo cuerpo ante los besos,  
toda ante mí, entregada.

Salinas deja a un lado lo inobjetivo, la sombra. Ahora el alma se vive y se goza en el cuerpo, en los rincones del cuerpo, en esas venas que fluyen por todo el cuerpo.

Pero hoy la fervorosa  
negación de tu ausencia, tu recuerdo,  
va por mi ser entero, por mis venas,  
fluye dentro de mí, y es el cansancio.

### 8. *Al encuentro de la naturaleza*

Su tercer periodo empieza con la poesía del destierro. *El contemplado* (1946), *Todo más claro* (1949) y *Confianza* (1954) pertenecen a este periodo. En *El contemplado* el poeta expresa su deslumbramiento ante la naturaleza. Aunque si nos atenemos al título, en realidad el autor invierte los términos y ubica a la naturaleza como personaje observador. No es él, el que contempla la naturaleza, es la naturaleza la que le contempla. Sus palabras simples van describiendo su fascinación ante la exuberancia: «¡Tantos que van abriéndose, jardines, celestes, y en el agua!». O cuando interroga, sorprendido: «¿de dónde brota, si anoche aquí no estaba?»

El tema del mar vuelve a su poética. Esta vez el mar es el lugar de la alegría, de la paz y la felicidad: «¡Cuántas, cuántas tiene el mar,/ cuántas alegrías!». Y lo que antes era nebuloso, vago, impreciso, lo que alguna vez era alma, era sombra, parece aclararse: «el pensamiento aquel nacido oscuro,/ lo pone todo en claro». Y la luz, elemento simbólico, convierte las incógnitas lejanas en gozos inmediatos. El poeta parece haber encontrado la felicidad plena. Todos los elementos de la naturaleza parecen formar parte de una armonía. En ese ámbito no se siente la angustia y la desolación, como lo señala en «Variación VII»:

Refulgen gozos, júbilos destellan.  
No hay soledad, es todo compañía.

En el entusiasmo pleno, el poeta dirá:

Todo, alegre, se rinde, cielo, espacio:  
¡imposible escapar a tanta dicha!

Todo el cosmos invita a esa reconciliación con uno mismo. Las palmeras que abanicán, la arena lisa, la espuma del mar, el azul del cielo reflejándose en el mar. Y todo lo visto solo puede ser comparado con una de las maravillas de la creación: «¿Cuál fue el dios que un día octavo/ me trazó esta isla, ...?»

En *Todo más claro*, la poesía se vuelve reflexiva, como si quisiera llegar a las circunstancias más confusas y turbadoras. Salinas dirá: «El hombre en la orilla, tiembla». La orilla es el límite, es el borde, es el término de algo, de la vida misma:

[...]  
este hombre que tiembla,  
siente por la vez primera  
junto al terror más antiguo,  
el pánico de las selvas [...]

El borde siempre despertará temor. El límite siempre hace temblar. Son fuerzas inexplicables e instintivas que acaso forman parte de la naturaleza del hombre.

En *Todo más claro*, los temas primigenios de su poética reviven, aunque emocionalmente la actitud del poeta ya no sea la misma. Según Zubizarreta (1969), en este poemario:

Se logra una unión con el mundo primero, pero ahora ya éste no se muestra como una suma de seres temporales, sino como un conjunto —a ratos la comunidad humana donde el poeta se inserta, a ratos la civilización que le agobia—, pero siempre como un universo, con unidad de sí mismo y que compromete al poeta entero. (p. 51)

## 9. *El rostro de la guerra*

Salinas habla, no de la guerra civil española en particular sino de los efectos de una guerra, cualquiera que sea. La guerra, aquella de los «signos negros», aquella de los signos siniestros, que se anuncia sin hombres, sin horizontes, sin mapas, hasta que se hace presente y se vuelve «Gemido/ grotesco de unos papeles,/ rozando el sueño;/ confusa sombra, alimaña».

La guerra es confusión y pavor. La guerra muestra su rostro tétrico en el asfalto, «sobre los rieles de tranvía»; y luego solo queda como mudo testigo «la cuenta de los muertos,/ el lastre de las arengas». Ya no queda asfalto ni el primer escalón del cine. ¿Testigos? Sí, claro, «Tres faroles, altaneros,/ jueces de fría mirada,/ testifican el tormento». La guerra ha dejado su rostro tétrico, desgarrador. Todo es destrucción, todo quedó hecho trizas:

A desgarrarse ya empiezan,  
de papel, sus miembros flacos,  
van por el aire, hecho trizas,  
los más fatídicos párrafos,  
y las frases se desbandan,  
como cuervos espantados.

Es que ante el horror de la guerra carecen de sentido las frases y las palabras. Tal vez solo el grito, tal vez solo el silencio.

El poema «Cero» parece estar inspirado en el bombardeo de Guernica. Como en el cuadro de Picasso, las imágenes expresan el llanto, el dolor. «Esto es un llanto,/ ojos, sin fin, llorando». Pero el cero es una cifra sin valor, es la nulidad, es el vacío, es ausencia, es inexistencia. Lo que queda de la guerra es caos y confusión, «cadáveres perdidos». Todos los sueños son ahora nada. Los sueños se hicieron añicos: «Camino sobre anhelos hechos trizas».

A la destrucción no le interesa el tiempo, los años y los siglos de cultura, la obra colectiva. Todo se destruye y se hace polvo:

¡Qué derroche de siglos, un momento!  
No se derrumban piedras, no, ni imágenes;

Y el final parece un apocalipsis. Se abre la tumba de los muertos. Tratan de huir, pero vuelven a morir en esta nueva guerra. Gran silencio y vacío: funeral en el que ya nadie existe. Y el poeta, convertido en sombra, busca entre escombros. Hay gente que agoniza como el crucificado del Gólgota, «de su cruz separado, cara al cielo». El aullido de un perro en el paisaje nocturno reclama por su dueño y solo encuentra la frialdad de la ruina.

#### 10. *Una lírica de pronombres que se nutre de emociones*

Salinas no es un poeta obsesionado por la imagen metafórica. Lo suyo es una búsqueda intensa, emocional, a veces carnal, pero sobre todo metafísica. No se llena de estribillos andaluces; sin embargo, no deja el tono andaluz. No es el poeta del mar cosmogónico, nostálgico. Él es el poeta de los pronombres, de los afanes, las ilusiones, los encuentros, los desencuentros, los vacíos, las ausencias. Es el lírico que expresa como pocos, con gran sentido estético, esa búsqueda de lo siempre inobjetivo. La verdad no es visible a los ojos. Salinas es la palabra franca que se deja ganar por la meditación, por la actitud reflexiva. Él lleva la circunstancia emocional, la queja subjetiva, hasta los límites de la filosofía y la metafísica.

Salinas busca los límites emocionales de la condición humana, no elude la experiencia corporal, el goce presencial. El poeta sale al encuentro de la naturaleza y se queda deslumbrado por la poesía del paisaje, del orden natural; reconoce y vive su circunstancia; es testigo de la modernidad y la tecnología. Esos hechos, esas realidades, son parte del quehacer del hombre. Por sobre todo, Salinas es el lí-

rico de la voz intimista, de la comunión intersubjetiva, de la voz que espera el mensaje que no llega.



## BIBLIOGRAFÍA

DARMANGEAT, Pierre.

1969 *Antonio Machado, Pedro Salinas, Jorge Guillén*. Madrid: Ediciones Insula.

DEBICKI, Andrew.

1968 *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Madrid: Editorial Gredos.

FEAL DEIBE, Carlos.

1965 *La poesía de Pedro Salinas*. Madrid: Editorial Gredos.

MARICHAL, Juan.

1958 «Pedro Salinas y los valores humanos de la literatura hispánica». Prólogo a *Ensayos de literatura hispánica* de Pedro Salinas. Madrid: Ediciones Aguilar.

SALINAS, Pedro.

1955 *Poesías completas*. Madrid: Editorial Aguilar.

1969 *Literatura española siglo XX*. Madrid: Ediciones Alianza.

1958 *Ensayos de literatura hispánica*. Madrid: Ediciones Aguilar.

1948 *El Defensor*. Bogotá: Universidad de Colombia

SALINAS, Soledad.

1971 *Poesías completas*. Barcelona: Ediciones Barral.

VILA SELMA, José.

1972 *Pedro Salinas*. Madrid: Ediciones Epesa.

VIVANCO, Luis Felipe.

1971 *Introducción a la poesía española contemporánea*. Madrid: Ediciones Guadarrama.

ZUBIZARRETA, Alma de.

1969 *Pedro Salinas: el diálogo creador*. Madrid: Editorial Gredos.

## MIGUEL HERNÁNDEZ: ENTRE EL DESGARRAMIENTO EXISTENCIAL Y LA ESPERANZA

### 1. *El campo, la ciudad y el encuentro con el destino*

Miguel Hernández nació en Orihuela el 30 de octubre de 1910. Su familia vivía del pastoreo de cabras y la comercialización del ganado. Su padre fue autoritario y duro. De niño asistió a la escuela de la localidad, pero como los estudios no tenían mucha incidencia en la vida del pastoreo, cuando cumplió 14 años su padre decidió que no fuera más. En sus ratos libres, se dedicaba a leer; su sed de lecturas era enorme.

Conoció a un maestro y amigo: Ramón Sijé. Esa amistad sería decisiva para definir su vocación literaria. A fines de 1931 va a Madrid. Es un viaje de tanteo. Le atrae Madrid, pero tiene serias dificultades económicas. Conoce algunas amistades radicadas en Madrid; no logra insertarse del todo y prefiere volver a Orihuela. Allí se quedará de 1932 a 1934. En 1933 se acabó de imprimir *Perito en lunas*. La crítica casi guardó silencio; no era un escritor conocido y su obra fue relegada. Felizmente, tuvo el acierto de hacerle llegar un ejemplar a Federico García Lorca. Él le envía una carta haciéndole algunas sugerencias:

Tu libro está en el silencio, como todos los primeros libros, como mi primer libro que tanto encanto y tanta fuerza tenía. Escribe, lee y estudia. ¡Lucha! No seas vanidoso de tu obra. Tu libro es fuerte, tiene muchas cosas de interés y revela a los buenos ojos «pasión de hombre», pero no tienes más cojones, como tú dices, que los de casi todos los poetas consagrados. Cálmate. Hoy se hace en España la más hermosa poesía de Europa. (cit. en Ballesta: 1978: 29)

En 1935 se aparta de Ramón Sijé y se identifica con los planteamientos ideológicos de Neruda, Alberti y Aleixandre. Publica el poemario *El rayo que no cesa*; esta vez tiene una mediana acogida y merece algunos comentarios. Se encuentra un poco a disgusto en Madrid, siempre con la melancolía del campo, de su tierra natural y de su familia. En carta del 12 de abril de 1935 le escribe a Josefina:

Aquí uno no se da cuenta de nada: pasa sonámbulo, fuera del tiempo y de todas las cosas mejores de esta tierra. ¡Si supieras qué odio le tengo a Madrid!. Dormir en cama ajena, tratar gente que ni te interesa ni te quiere, comer no lo que te apetece sino lo que te dan. Tanto como me gusta a mí me gustan las naranjas y tengo que pasar sin comerlas casi nunca, porque cada una me cuesta, la peor, carísima. (Hernández: 1993: T. II: 2342)

España está convulsionada y pronto se convertirá en estallido. ¿Qué puede hacer Hernández? Era necesario definirse ideológicamente. «Las fuerzas de mi cuerpo y de mi alma se pusieron más de lo que se ponían, a disposición del pueblo, y comencé a luchar», diría en esos años. Hernández decide incorporarse al frente de batalla en el Quinto Regimiento.

En 1937, estando en el comisariado del sur (Andalucía) se da una escapada a Orihuela y se casa con Josefina, su amor de toda la vida. En marzo de 1939 se dio por terminada la Guerra Civil con el triunfo de los franquistas. Hernández trató de cruzar la frontera, camino hacia Lisboa, fue detenido por la policía portuguesa y entregado a la Guardia Civil española. Su familia hizo gestiones, pero todo esfuerzo resultó infructuoso. Mientras tanto, las nuevas autoridades encuentran culpabilidad en Hernández y sacan a relucir su cargo de comisario del ejército republicano. En 1940, hecho el juicio, se lee la sentencia: pena de muerte. Nuevamente la familia se moviliza y esta vez consigue el indulto. Revisan el expediente y, aunque el fiscal pidió 30 años de cárcel, le aplican doce.

En 1942, la tuberculosis comienza a hacer estragos; empezó en el pulmón izquierdo y luego se irradió hacia el derecho. Se le hacen dos operaciones y se debilita rápidamente. Hernández siente que el mal le va ganando la partida. El 28 de marzo de 1942, sus pulmones no dan para más. No tenía aún 32 años. Pablo Neruda, en un poema homenaje, dirá:

Desde la tierra hablaba,  
desde la tierra  
hablará para siempre.

## 2. *Los momentos poéticos y la opción ideológica*

Entre los poetas de la Generación del 27, nadie duda en mencionar a Miguel Hernández como uno de los más representativos. Quienes se acercan a su poética reconocen en su expresión la intensidad de su mensaje y la autenticidad de su verbo. Su voz parte de su experiencia vivencial, pero se proyecta hacia las inquietudes y trajines de la condición humana. El amor a la persona amada, la patria, la nostalgia, los elementos de la naturaleza, los absurdos, la injusticia social, son parte de su realidad subjetiva, de su cosmos.

Su poesía tiene dos momentos bien marcados. A su primera época pertenecen *Perito en lunas* (1933) y *El rayo que no cesa* (1934-1935). En este periodo, señala la crítica, Hernández se encuentra bajo la influencia de Góngora y de escritores contemporáneos como Rafael Alberti y Gerardo Diego.

Sus primeros poemas son de búsqueda y compromiso con su entorno natural. Al respecto, Cano (1992) sostiene lo siguiente:

El poeta no busca temas de mitologías a la moda, sino de su terruño vivido, sentido y entrañable. La luna, el astro mítico, presidirá todo este mundo cruzado de irresistibles fuerzas mágicas que le prestan su misterio y encanto. (p. 16)

Por esos años, su actividad intelectual tiene mucho que ver con la revista *El gallo crisis*, dirigida por Román Sijé. El grupo que la conformaba lo acogió. Esta revista fue la puerta de acceso que le permitió la publicación de sus primeros escritos. La mayor parte de intelectuales de este círculo comulgaba con una visión ideológica conservadora; esta situación se convertiría en una dificultad cuando Hernández entró en contacto con los intelectuales radicados en Madrid.

En 1935, su acercamiento al ámbito literario de Madrid sería decisivo. Neruda y otros escritores, como dijimos anteriormente. Le hicieron notar su visión un tanto ingenua y conservadora de la realidad y le sugieren que replantee su visión ideológica, que viva la efervescencia del momento. España está al borde de la Guerra Civil y las ideas socialistas tienen mucho arraigo. En el ámbito literario, la renovación metafórica, el creacionismo y el surrealismo despiertan muchas simpatías.

Eran tiempos difíciles en los que no se trataba solamente de opciones ideológicas sino de distanciamientos de amistades entrañables. Cuando opta definitivamente por los republicanos, lo hace con la intensidad, la convicción y el apasionamiento que le son propios. Para Hernández no era simplemente una elección intelectual; para él era una opción que se debía ratificar en la praxis, como que poeta y hombre son una misma identidad. Por eso, durante el estallido de la Guerra Civil, lo encontraremos como activo participante del Quinto Regimiento. A este periodo corresponden *Viento del pueblo* (1937) y *El hombre acecha* (1939).

### 3. *Los elementos simbólicos*

El paso de un periodo a otro fue difícil. El cambio de una opción ideológica a otra determinó un cuestionamiento a sus creencias anteriores. Lo que no variará mucho es ese universo de elementos simbólicos, elementos de su cosmogonía a través de los cuales

expresa su interioridad. Por ejemplo, en *El rayo que no cesa*, que pertenece a su primer periodo, podemos leer:

Me llamo barro aunque Miguel me llame.  
Barro es mi profesión y mi destino  
que mancha con su lengua cuanto lame.

Soy un triste instrumento del camino.  
Soy una lengua dulcemente infame  
a los pies que idolatro desplegada.

Obsérvese la identificación del escritor con un elemento tan simple, tan natural, tan cosmogónico, como es la tierra. La tierra es un elemento de metaforización referido al origen, a la naturaleza corporal del hombre, como menciona el génesis de la Biblia. El poeta, sin embargo, no insistirá en la referencia metafísica o teológica sino, más bien, en su implicancia cotidiana: «barro es mi profesión». Recordemos que Hernández viene del campo, del trabajo en el campo, así que el símbolo aquí no es abstracto, sino que tiene el olor verdadero de la tierra. Doble significación, por tanto: la del barro de la vida cotidiana, del quehacer del trabajador del campo; y la del valor simbólico en la religiosidad —hombre hecho a partir del barro—.

Otro de los elementos simbólicos presentes lo notaremos en la imagen del toro:

Como el toro he nacido para el luto  
y el dolor, como el toro estoy marcado  
por un hierro infernal en el costado  
y por varón en la ingle con un fruto.

Aquí el poeta marca lo que acaso va a ser una constante: el destino trágico. Por comparación, el destino trágico del toro —nacido para el luto— es el mismo destino que tendrá él: una especie de proyección

y presentimiento, si recordamos los momentos de su lucha y muerte en una cárcel de España, asociación semántica extraordinaria que relaciona la lucha del toro y del hombre —del poeta— contra la adversidad y su destino inevitable. No hay escapatoria; es un hombre «nacido para el luto y el dolor».

Una referencia constante en su poética es la temática del amor. Es en este tema que también se observará su cambio de actitud. En sus primeros versos, se observa el dulce tono de su lírica, a la manera clásica, como se aprecia en «Imagen de tu huella»:

Mis ojos, sin tus ojos, no son ojos,  
que son dos hormigueros solitarios,  
y son mis manos sin las tuyas varios  
intratables espinos a manojos

Nótese luego el tono tan distinto en el segundo periodo, cuando el poeta se expresa acerca del sentimiento amoroso, en «Mi sangre es un camino»

Mi sangre es un camino ante el crepúsculo  
de apasionado barro y charco vaporosos  
que tiene que acabar en tus entrañas,  
un depósito mágico de anillos  
que ajustar a tu sangre, [...]

El «barro» nuevamente es mencionado como elemento simbólico, pero aquí se trata de un «apasionado barro». Siempre elemento original, fuente de vida, elemento material pero a la vez mágico. Por eso debe acabar en las «entrañas» de la persona amada. Barro y sangre se fusionan en ese acto mágico que une a los seres que se aman. La referencia al amor corporal es aquí más directa, más descarnada.

#### 4. *El destino trágico*

A la imagen del barro y la sangre, constantes metafóricas para expresar la realidad cotidiana y la angustia interior del poeta, se suma el tema del destino, del sentimiento fatal, trágico. En el poema «Sino sangriento» (publicado en *Revista de Occidente*, n.º. 156, 1976) dice: «Me persigue la sangre, ávida fiera,/ desde que fui fundado», con lo que nuevamente hace alusión a ese destinado trágico, presente ya desde su nacimiento. Por supuesto, el autor no se resigna a la fatalidad, sino que lucha contra ese elemento nefasto.

Lucho contra la sangre, me debato  
contra todo zarpazo y tanta vena,  
y cada cuerpo que tropiezo y trato  
es otro borbotón de sangre, otra cadena.

Pero como sucede con las luchas míticas, se lucha contra lo inevitable. Los signos ligados a la sangre son continuos, de manera que al término de un obstáculo no tarda en aparecer otro, con lo que se forma una especie de «cadena». El poeta sabe, finalmente, que no puede luchar contra la corriente «encarnizada». Se aparta a manotazos, pero no logra imponerse ni contravenir lo destinado. Por eso, agotado de luchar, dirá:

Me dejaré arrastrar hecho pedazos  
ya que así se lo ordenan a mi vida  
la sangre y su marea,  
los cuerpos y mi estrella ensangrentada.

Si relacionamos estas expresiones a su realidad concreta, como coherencia entre poeta y hombre —que el poeta testimonió con su accionar—, sabremos que Hernández no puede hacer nada contra lo destinado: su estrella es una «estrella ensangrentada». Es como si el poeta hubiese sabido desde siempre su destino fatal y siguiese por ese camino.

### 5. *Redescubriéndose a sí mismo*

Para Hernández, el cambio en su concepción ideológica y la consiguiente opción política significaron un replanteamiento de su concepción estética, de su estar en el mundo y de sus vivencias más profundas. Para un escritor cuya palabra venía marcada siempre por la autenticidad y la sinceridad, un cambio en sus creencias y en el modo de relacionarse con las cosas y hechos del mundo significarían un replanteamiento y una crisis.

La nueva opción significó, en principio, una ruptura. Hernández se apartó de *El gallo crisis*, de toda la intelectualidad que estaba alrededor de dicha revista y de la opción ideológica que ella representaba. Ir a Madrid representó abrir una ventana para ver un paisaje humano diferente y un modo de pensar distinto al que tenía en el sur de España. Ese modo distinto de pensar lo llevó al encuentro de sí mismo; fue como si encontrara una verdad. Descubrió el camino por el que debió discurrir su naturaleza más profunda. Al no haberlo hecho antes, siente que ha perdido el tiempo y que había estado traicionándose, opacado por ideas conservadoras.

En una carta a Juan Guerrero, en 1935, decía que: «[...] estaba mintiendo a mi voz y a mi naturaleza terrena hasta más no poder, estaba traicionándome y suicidándome tristemente».

En 1936, Hernández se apartaría definitivamente del catolicismo conservador de *Cruz* y *Raya*, donde Sijé era activo guía ideológico. El poeta sintió dicha ruptura como una gran liberación; se liberó de ese ambiente con olor a incienso, a tristeza y recogimiento del mundo sacro. Por eso, volcarse hacia la literatura social significó una explosión de libertad.

Me libré de los templos: sonreídme,  
donde me consumía con tristeza de lámpara  
encerrado en el poco aire de los sagrarios;

salte al monte de donde procedo,  
 a las viñas donde halla tanta hermana mi sangre  
 (cit. en Ballesta: 1978:39)

Y luego nos confirma que el nuevo compromiso social es un reencontrarse con sus raíces; con el monte de donde procede; con el «barro», ese elemento tan significativo en su poética. Hernández cree y siente que la revolución socialista encarna la esperanza humana.

## 6. *La invocación y la esperanza*

Al igual que César Vallejo, Hernández encuentra en las ideas socialistas el futuro del hombre, la posibilidad de dignificarse, de acabar con toda forma de opresión. Y por eso, como Vallejo, alienta al hombre humilde, le inculca fe al postergado:

[...] para calmar nuestra desesperación de toros castigados  
 habremos de agruparnos oceánicamente.  
 Nubes tempestuosas de herramientas  
 para un cielo de manos vengativas  
 nos es preciso.

La unidad es uno de los objetivos. Recordemos la frase mítica: proletarios del mundo uníos. Frase que encarna un ideal, pero a la vez deriva en una *praxis*. Es palabra mitificada, pero es también consigna. Se cree ciegamente que la fuerza radica en la posibilidad de estar unidos. Las masas tienen rol histórico.

Para Hernández se trata de realizar las acciones necesarias para que el pueblo llegue al poder. No olvidemos que, en aquellos años de 1935 y 1936, el movimiento socialista (marxista) en Europa era un movimiento grande en número, en organización, y con gran influencia en el quehacer político. El poeta ve con gran esperanza la posibilidad de acabar con los grupos opresores.

[...] Ya relampaguean  
las hachas y las hoces con su metal crispado  
ya truenan los martillos y los mazos  
sobre los pensamientos de los que nos han hecho  
burros de carga y bueyes de labor.

Como se puede observar, la voz de Hernández es casi una arenga, un testimonio del avance del movimiento socialista. Se mencionan hoces y martillos, elementos emblemáticos de la ideología marxista. Sobre esa simbología discurre la voz de arenga y llamamiento, pero a la vez de abierto enfrentamiento con aquella clase que ha hecho de los proletarios «burros de carga y bueyes de labor». En el prólogo de *Vientos del pueblo*, dirá:

Los poetas somos viento del pueblo: nacemos para pasar soplados a través de sus poros y conducir sus ojos y sus sentimientos hacia las cumbres más hermosas. (Hernández: 1993: 550)

Y al igual que Vallejo, metido en el fragor de la guerra y la militancia, viviendo los avatares en la trinchera de lucha, Hernández no deja de sentir la presencia de la muerte:

Cantando espero a la muerte,  
que hay ruiseñores que cantan  
encima de los fusiles  
y en medio de las batallas.

Hernández sabe que la muerte puede estar en su próximo encuentro con las huestes rivales y no tiene temor ni la elude. Al contrario, sabe que su muerte en combate es parte de su compromiso de vida. Por eso, espera la muerte cantando, alegre, porque la muerte será el camino de la dignificación para un hombre de altos principios que aspira a una sociedad más justa y digna.

## 7. *Combatiente por el futuro distinto*

Hernández es el esposo-soldado, el que canta desde la trinchera en ese fragor que supone la Guerra Civil española. Hacer la guerra por un ideal es distinto a participar en una guerra por asuntos intrascendentes o franjas fronterizas. Él es soldado y, a la vez, es hombre que ama y que renueva ese amor. La muerte cruel, fría, no es impedimento para seguir creyendo en el amor, para sentir el deseo de besar, de comulgar con la persona amada. Así lo leemos en «Canción del esposo soldado»:

Sobre los ataúdes feroces en acecho,  
sobre los mismos muertos sin remedio y sin fosa  
te quiero, y te quisiera besar con todo el pecho  
hasta en el polvo, esposa .

Si observamos su poética desde el punto de vista del estilo, vemos que está lejos de sus primeros escritos, pero también lejos del surrealismo. No es un poeta que se ha dejado atrapar por la moda. Su voz tiene el tono de la autenticidad corroborado por la coherencia de vida. Hernández hombre, en plena trinchera de lucha, vive al acecho, es capturado y encarcelado. Estar en la trinchera lo aparta físicamente de la persona amada, pero no de su imagen. La persona amada está presente en cada acto que realiza. Marido y mujer están enlazados por el mismo destino, por el mismo futuro:

Escríbeme a la lucha, siénteme en la trinchera:  
aquí con el fusil tu nombre evoco y fijo,  
y definiendo tu vientre de pobre que me espera,  
y definiendo tu hijo.

El poeta no lucha solo por el triunfo del movimiento popular, por sus ideales socialistas. El poeta lucha por hechos concretos, por la mujer amada, por el hijo. La inmediata concreción de su lucha está en la persona amada y en el hijo de ambos. Es por ese hijo, por su futuro, que él lucha en la trinchera.

Nacerá nuestro hijo con el puño cerrado  
 envuelto en un clamor de victoria y guitarras,  
 y dejaré a tu puerta mi vida de soldado  
 sin colmillos ni garras.

Hernández siente que la poesía es un medio importante para influir en la conciencia de los lectores. Por eso, en cada poema, le hablará al lector sobre la toma de conciencia y el desarrollo de la criticidad:

Tened presente el hambre: recordad su pasado  
 turbio de capataces que pagaban en plomo.  
 Aquel jornal al precio de la sangre cobrado,  
 con yugos en el alma, con golpes en el lomo.

El poeta se esfuerza en metaforizar, pero el didactismo y el esquematismo ideológico influyen de manera decisiva e impiden que eleve su verbo a la reflexión filosófica o metafísica, como sí sucede con otra voz militante: la de César Vallejo. Por momentos, sin embargo, deja a un lado la finalidad divulgadora y desea metaforizar con elementos simbólicos.

Por hambre vuelve el hombre sobre los laberintos  
 donde la vida habita siniestramente sola.  
 Reaparece la fiera, recobra sus instintos,  
 sus patas erizadas, sus rencores, su cola.

### 8. *Invocación al toro, invocación a España*

En *El hombre acecha* (1938-1939), el compromiso social llega a su plenitud a través del poema «Llamo al toro de España», una invocación en la que se ha escogido un elemento metafórico y emblemático como es el toro en España.

Alza, toro de España, levántate, despierta  
 Despiértate de todo, toro de negra espuma,  
 [...]

Invocar al toro es invocar a toda España. España y el toro son una misma cosa. El elemento simbólico servirá para aludir a la fuerza, a la historia, a la tradición. En ese contexto, es necesario que el español reafirme lo que es, lo que fue siempre.

El poeta exige un despertar distinto, no el despertar cotidiano. Despertar, para el poeta, es tomar conciencia de lo que está sucediendo. Despertar equivale a «sacudir la conciencia». Por eso dirá «aún no te has despertado como despierta un toro». Tal vez observa que hay indicios del despertar, pero no lo suficiente. De allí su invocación, pues no acepta situaciones a medias.

Despiértate.

Despiértate del todo, que te veo dormido,  
un pedazo del pecho y otro de la cabeza:  
que aún no te has despertado como despierta un toro  
cuando se le acomete con traiciones lobunas.

En este poema, que es uno de los más significativos de la lírica española, invoca al toro —a España— para que se libere. Por eso su insistencia en que se desencadene de las «plazas de España». En este contexto, la plaza de toros, institución tradicional, representa el espíritu conservador. La fiesta taurina es también un enfrentamiento de clases sociales. El público no es homogéneo ni absolutamente popular. El toro es el personaje humilde, popular. Y la fiesta, en buena cuenta, es para acabar con él.

Ello explica el pedido del poeta, es decir, que el toro se rebele, reaccione, despierte. El toro en la plaza es un personaje al que acecha la muerte. Por eso dirá: «a desollarte vivo vienen lobos y águilas/ que han envidiado siempre tu hermosura de pueblo». El público de la tribuna se asocia con el grupo aristocrático, el grupo de poder que se divierte con la muerte del toro, ese toro emblemático, ese toro que sintetiza la imagen del pueblo.

Para el poeta no se trata de una muerte natural. Los grupos de poder acechan al toro para afectar su naturaleza misma, para castrarlo. Castrar es lo contrario de fecundar. Castrarlo es anular su creatividad, matar su naturaleza misma y convertirlo en simple animal de carga. Por eso, la invocación de Hernández al toro es un llamado desesperado: «patéalos, toro». Es una invocación que metafóricamente se dirige al pueblo, para que reaccione, para que despierte, para que no se deje castrar por esos «lobos y águilas».

#### Truéname

No retrocede el toro: no da un paso hacia atrás  
si no es para escarbar sangre y furia en la arena,  
unir todas sus fuerzas, y desde las pezuñas,  
abalanzarse luego con decisión de rayo.

El autor apela también a una nota característica del toro: su braveza, su afán de ir siempre adelante. Y a ese animal de braveza le pide que junte sus fuerzas y que se abalance «con decisión de rayo». Así espera verlo: imponente, bravo, temible, esplendoroso, jadeante, encorajinado.

Pero el poeta es consciente, también, de la existencia de los sentimientos encontrados en la España histórica, en la España que está decidiendo su futuro en el campo de batalla. Las fuerzas son antagónicas, irreconciliables, por más que él invoque a un despertar. El drama es que esas fuerzas antagónicas están en el mismo cuerpo, dos torrentes que son dos mitades y a la vez uno solo:

Partido en dos pedazos, este toro de siglos,  
este toro que dentro de nosotros habita,  
partido en dos mitades, con una mataría  
y con la otra mitad moriría luchando

La estructura del poema va marcado por cuartetas y en cada caso se separan por un verso apelativo: «Despiértate/ Levántate/ Esgrímete/ Desencadénate, Yérguete/ Víbrate/ Resuélvete/ Truénate/ Abalánzate/ Revuélvete/ Atorbellínate/ Sálvate». En cada caso, la expresión verbal le da fuerza a la invocación. Hasta que en la parte final, se procede a una especie de síntesis, al englobar todo lo que se ha estado expresando:

Sálvate.

Despierta, toro: esgrime, desencadena, víbrate.

Levanta, toro: trueno, toro, abalánzate.

Atorbellínate, toro: revuélvete

Sálvate, denso toro de emoción y de España.

Sálvate.

El toro y España son invitados a un acto heroico; revolverse y abalanzarse. Un acto heroico. Hernández piensa que ese es el único camino para la dignificación, para la salvación. Es el acto final para luchar por la naturaleza misma, para lo que es la España desde su voz profunda: acto final, más que por razón, por la emoción misma de hacerlo.

### 9. *Cancionero desde la cárcel*

Los poemas finales son escritos entre 1938 y 1941, periodo en el que se encuentra encarcelado. De este periodo es *Cancionero y romancero de ausencias*, que al decir de Darío Puccini (1974) es la mejor obra poética de Hernández (p. 107). La voz de Hernández es ahora más concentrada; es metáfora menos explicativa pero más sugerente. Un autor en su plena madurez, superando la influencia del clasicismo y del surrealismo. Su tono de sinceridad sigue siendo la fuerza expresiva más importante, pero el tono de esperanza es más débil. El poeta, encarcelado, expresará sus ilusiones a la vez que su desencanto.

En el fondo del hombre,  
agua removida.

En el agua más clara,  
quiero ver la vida.

En el fondo del hombre,  
agua removida.

En el agua más clara  
sombra sin salida.

Para Hernández, la esperanza casi se ha perdido. Lo que ve es solamente esa agua removida. En el agua clara quisiera ver la vida, pero solo llega a ver el «agua removida». La sensación es patética. El agua clara transmite únicamente «sombra sin salida». El encarcelamiento por sí mismo es atroz, es la violentación más dolorosa para un hombre con sensibilidad.

Recordemos que Vallejo no olvidará su estancia en una cárcel de Trujillo. Esa experiencia tan patética lo llevaría, en *Trilce*, a la violentación de la palabra. Violentación de la articulación verbal y de la más elemental sintaxis. *Trilce* es la voz inarticulada del subconsciente, expresión que no encuentra coherencia ni continuidad, imágenes que se suceden casi sin concatenación.

Sin llegar a una excesiva violentación de la palabra, la amargura de Hernández está presente allí. Por eso es que también se llega a una enumeración de imágenes, imágenes que acechan y para las que no hay mayor explicación que ofrecer. Las imágenes que se suceden revelan una realidad violentada.

Bocas de ira.  
Ojos de acecho.  
Perros aullando.  
Perros y perros

Todo baldío  
Todo reseco.  
Cuerpos y campos  
cuerpos y cuerpos.

Toda la configuración semántica en el poema está dada por esos elementos: la ira, el acecho, el aullido, los cuerpos y los campos. La comunicación emocional está dada a través de estas imágenes. ¿Para qué más?

En la cárcel de Torrijos (Madrid), Hernández se entera de la difícil situación en la que viven su esposa e hijo. En setiembre de 1939 le escribe a ella :

Estos días me los he pasado cavilando sobre tu situación, cada día más difícil. El olor de la cebolla que comes me llega hasta aquí, y mi niño se sentirá indignado de mamar y sacar zumo de cebolla en vez de leche.  
(Hernandez: 1993: 2566)

Luego veremos que esta circunstancia desesperante da motivo a la canción de cuna titulada «Nanas de la cebolla»:

En la cuna del hambre  
mi niño estaba.  
Con sangre de cebolla  
se amamantaba.

Sin embargo, Hernández, en prisión, no se doblega fácilmente. Sigue escribiendo porque, como se lo hace saber a su esposa, «[...] para mí no hay otro que hacer que escribiros a vosotros o desesperarme». Su situación debió ser patética cuando escribió «Antes del odio».

Mírame aquí, encadenado,  
escupido, sin calor,  
a los pies de la tiniebla  
más súbita, más feroz,

comiendo pan y cuchillo  
 como buen trabajador  
 y a veces cuchillo sólo,  
 sólo por amor.

### 10. *Hernández, el hombre, la existencia, la voz popular*

Hernández saca fuerzas de su interioridad para minimizar la opresión, la infamia. Espera encontrar en el amor la gran motivación que contrarreste la circunstancia trágica. Todo su error fue haber deseado una sociedad distinta, un mundo con más dignidad para los seres que ama. Por eso el énfasis en «Sólo por amor odiado/ sólo por amor». Pero desde el fondo de su reflexión, de su humanismo incomensurable, el poeta se sitúa más lejos de la circunstancia. Para esa fuerza interior, para ese universo interior que solo tiene la palabra, no hay cárceles que valgan. En «Antes del odio» nos dice:

No, no hay cárcel para el hombre.  
 No podrán atarme, no.  
 Este mundo de cadenas  
 me es pequeño y exterior.  
 ¿Quién encierra una sonrisa?  
 ¿Quién amuralla una voz?

Y ese es el mensaje que dejará Hernández. Un poeta comprometido con los ideales de su época, con la sinceridad y transparencia, con imágenes y símbolos de su tierra, con ese afán de amar y de vivir la dramática circunstancia de la persecución y encarcelamiento. Él es poeta y hombre que se engrandece desde la cárcel. Él nos afirma que los signos del hombre, de su existencia sencilla, como la sonrisa y la voz, no pueden ser amurallados.

Hernández no trasciende por el solo hecho de optar por una poesía comprometida, por su cercanía a las inquietudes populares. La poesía más artística es aquella que logra conjugar lo más cotidiano

con las motivaciones profundas del ser humano, poesía hecha para ser perenne. Para trascender, la poesía exige un dominio en el arte de la composición verbal, de la metáfora, de la palabra precisa. García Lorca, por ejemplo, no necesitó escribir sobre los obreros y campesinos para transmitir el sentimiento popular. Y Hernández, más allá de su postura ideológica, es popular por haber hecho poesía, por haber metaforizado con sus vivencias, con los símbolos populares, por ese tono auténtico, por el sentir desde sus venas, desde el simbólico barro.

El poeta aporta la autenticidad, las vicencias cotidianas, el sentir de la existencia, con sus balbuceos, desgarramientos y amarguras. Deja ver el lado oculto de la existencia, las motivaciones instintivas, las ilusiones y fracasos. Metaforiza y testimonia en su lirismo a partir de la realidad corporal y vital, a partir de los anhelos y la necesidad de instalar una sociedad digna y justa.

Hernández no habla desde una realidad abstracta. El amor no es para él un ideal platónico ni un tema de reflexión estética, menos metafísica. El amor se concretiza en la persona amada. El autor busca el ser de las cosas en el barro, en la sangre, desde la labranza, desde esas manos que trabajaron la tierra, desde los mil rostros de la luna. El poeta eleva su voz desde su realidad concreta y nos da un mensaje de compromiso, de lealtad a su opción ideológica y a su mujer. Voz desgarradora, voz popular, voz metafórica y trascendente.

## BIBLIOGRAFÍA

CANO BALLESTA, Juan

1978 *La poesía de Miguel Hernández*. Madrid: Editorial Gredos. 2.<sup>a</sup> Edición.

1992 *El hombre y su poesía* Madrid: Cátedra.

DEBICKI, Andrew

1968 *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Madrid: Editorial Gredos.

HERNÁNDEZ, Miguel

1973 *Poemas*. Barcelona: Plaza & Janes.

1993 *Obra completa. Poesía (T. I) Teatro (T. II)*. Madrid: Espasa Calpe.

1976 *Perito en lunas. El rayo que no cesa*. Madrid: Alambra.

PUCCINI, Darío

1974 «El último mensaje de Miguel Hernández». En: *Revista de Occidente*, n.º 139. Madrid.

1987 *Miguel Hernández: Vida y poesía y otros estudios hernandianos*. Alicante: Instituto de Estudios Juan Gil-Albert.

SALINAS, Pedro

1969 *Literatura española siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín

1992 *Miguel Hernández, desamordazado y regresado*. Barcelona: Editorial Planeta.

SOLER, Andrés

1976 *Miguel Hernández: escritor y poeta de la revolución*. Madrid: Ediciones Zero.

VIVANCO, Luis Felipe.

1971 *Introducción a la poesía española contemporánea*. Madrid: Editorial Guadarrama.

## LUIS CERNUDA: EL HERMETISMO EN LA EXPRESIÓN Y EL DESEO PROHIBIDO

### 1. *Perfil biográfico y distanciamiento imborrable*

Luis Cernuda nació en Sevilla, en 1902. En sus años de infancia fue muy retraído. La naturaleza del ordenamiento familiar, como el temperamento del padre, lo mantuvieron distanciado de su entorno más cercano. El padre era autoritario e imponía una disciplina rígida. Años después lo recordaría de este modo:

A veces, cuando me permitía ir a darle las buenas noches, allí estaba, en su despacho, con uno o varios de sus «tweeds» sobre la mesa, bajo la gran pantalla de cristal verde con flecos dorados, escudriñando con gruesa lupa la calidad y detalles del tejido, contando los hilos, probando su resistencia al tirón o al fuego de una cerilla. Le molestaba mi presencia (Cernuda cit. por Martínez Nadal 1977: 6).

Cernuda reconocería que ese ambiente, esa atmósfera, y su ensimismamiento contribuyeron a que se orientara a la lectura. Esta actividad era un refugio para el vacío interior, para la necesidad de comunicación. Por eso, en su madurez en «Historial de un libro» (La Realidad y el Deseo) pudo decir:

[...] volviendo sobre mi niñez y adolescencia, percibí cómo todo en ellas me habían preparado para la poesía y encaminado hacia ella (Cernuda 1998: 483).

Su primer contacto con el mundo de la poesía se produjo el día que trasladaron los restos de Bécquer desde Madrid a Sevilla. Unas primas

suyas dejaron en su casa los tres tomos de la poesía de Bécquer. Cernuda, lector ávido, quedó impresionado con sus versos, como lo recuerda tiempo después:

[...] algo debió quedar, depositado en la subconciencia, para algún día, más tarde, salir a flor de ella (Cernuda 1998: 484).

En 1924, como alumno de la Universidad de Sevilla, tuvo la oportunidad de ser alumno de Pedro Salinas, que era catedrático del curso Historia de la Lengua y Literatura Españolas. Salinas advirtió en Cernuda cualidades para la literatura y lo estimuló a escribir. Fue por aquellos años que leyó a Mallarmé, Baudelaire y Rimbaud. En esta época escribe sus primeros poemas, los que después serían publicados en *Perfil del aire*. El librito recogería críticas adversas; no faltaron los que de inmediato señalaron que carecía de originalidad porque imitaba en mucho a Guillén. El poeta quedó muy confundido:

[...] algo en el fondo de mí comenzó a decirme que aquellos ataques no eran justos, que mi libro era otra cosa de lo que aquella gente decía. (Cernuda 1998: 490)

Años después, este mismo poemario cambiaría de nombre. ¿Era un intento de desperdiciarse de la crítica? Posiblemente. El poemario aparecería entonces como *Primeros poemas*, en la colección de *La Realidad y el Deseo*. *Primeros poemas* comprende la producción del autor entre 1924 y 1927; *Égloga, Elegía y Oda* es de 1927 y 1928; *Un río, un amor* es de 1929; *Los placeres prohibidos* es de 1931; *Donde habite el olvido* fue escrito entre 1932 y 1933; *Invocaciones a las gracias del mundo*, entre 1934 y 1935; *Las nubes*, entre 1937 y 1938; *Como quien espera el alba*, entre 1941 y 1944; *Vivir sin estar viviendo*, entre 1944 y 1949; *Con las horas contadas*, entre 1950 y 1956; y *Desolación de la quimera* corresponde a sus escritos entre 1956 y 1962. Finalmente, su autobiografía salió con el título: *Historial de un libro* (1958).

## 2. *Los primeros versos*

Aun aceptando que el estilo y el tono de Guillén y Salinas estuvieran presentes en los primeros poemas de Cernuda, es un hecho también que los temas y las inquietudes que serían una constante en su poética estaban allí. Ese primer acercamiento a la palabra revelaría temas como la soledad, el tiempo y la evasión de sí mismo. Como sucedió con otros poetas, los primeros versos fueron al encuentro de la naturaleza. La naturaleza como un espacio abierto, límpido, que súbitamente se puede ver invadido por una sombra:

Sobre el límpido abismo  
Del cielo se divisan,  
Como dichas primeras,  
Primeras golondrinas.

Tan sólo un árbol turba  
La distancia que duerme,  
Así el fervor alerta  
La indolencia presente.

Siempre ese elemento que perturba y que puede ser también una ruptura. El cuadro idílico, el paisaje bucólico, el cielo con golondrinas, se ve de pronto perturbado por la presencia de un árbol. El árbol es la sombra que perturba la imagen de ese espacio que se percibe a la distancia, una sombra que se interpone ante el gozo del espacio. El joven Cernuda está marcado por esa sensación de quietismo en la que no hay goces ni sonrisas. Lo que predomina es la contemplación, la perspectiva, la atemporalidad.

El afán, entre muros  
Debatiéndose aislado,  
Sin ayer ni mañana  
Yace en un limbo exótico.

Esa sensación de aislamiento, de estar entre muros, de quietud en el tiempo —al no tener ayer ni mañana—, ubica al poeta en una especie de limbo. ¿Dónde está? ¿Dónde se encuentra? ¿Es parte de lo mundano? ¿Cuál es su tiempo?

El tiempo en las estrellas.  
Desterrada la historia.  
El cuerpo se adormece  
Aguardando su aurora.

Versos como frases sueltas. La emoción interior es tan intensa que las palabras parecen trabarse. Son frases sueltas en las que la significación parece condensar su desazón y existe un aire de desesperanza.

¿Dónde huir? Tibio vacío,  
Ingrávida somnolencia  
Retiene aquí mi presencia.

La sensación se ha vuelto más desesperante. La aurora, la luz, la salvación no llega. El afán de huir parece ser la única salida. El ser está desconcertado. ¿Es eso lo mundano? Se busca la voz y la voz no llega. Solo el silencio. La tierra es un mundo indolente. ¿Cuál será su destino? ¿Solo cabe la evasión? ¿La única posibilidad de vivir es a través del sueño?

Qué silencio. ¿Es así  
El mundo? Cruza el cielo  
Desfilando paisajes,  
Risueño hacia lo lejos.

Tierra indolente. En vano  
Resplandece el destino.  
Junto a las aguas quietas  
Sueño y pienso que vivo.

En su poética asoman los temas profundos, la sensación de desgarramiento existencial. Es cierto, también, que al ser el primer poemario

se muestre aún inconsistente. No mantiene continuidad en el desarrollo temático y, por ello mismo, la fuerza de su conmovición se debilita. Es, no obstante, un buen poemario. La parte formal es impecable. La melodía y el ritmo interior son indiscutibles. Coincidimos con Sánchez Rosillo (1992) cuando dice:

Sus poemas, por fuera, son nítidos, precisos, seguros. No sobran ni faltan palabras. Hay concisión y redondez. Hay también —y esto es de la mayor importancia— ritmo, musicalidad, melodía (p. 94).

En 1927 se celebró el tercer centenario de la muerte de Góngora. Los escritores jóvenes de ese entonces —García Lorca, Alberti, Aleixandre y Salinas— rinden su admiración al exponente del barroquismo. Rendir un homenaje es reconocer, en el maestro el estilo, el dominio de la metáfora y la palabra precisa. Cernuda es partícipe del homenaje, pero —acaso como reafirmación individual o simple estado emocional— prefiere acercarse a la poesía de Garcilaso. En esos años escribe *Égloga*, *Elegía*, *Oda*. Le atrae, pues, el mundo arcádico de las *Églogas* de Garcilaso.

El poeta se desarraiga de la realidad inmediata y se ubica en la atmósfera de los elementos naturales. Su vinculación con el mundo se reafirma en esa sensación de vacío y distanciamiento; es la ruptura que arrastra desde la infancia, sensación de aislamiento que nunca olvidaría. Además, su primera expresión lírica no tuvo la acogida que se merecía; por ello, era mejor tomar distancia de la realidad, evadirse al mundo arcádico. Allí, en esa región abstracta, fluyen sus sensaciones, sus sentimientos.

También podría decirse que en los poemas de *Égloga*, *Elegía*, *Oda*, junto a la ausencia de movimiento, hay también una constante sugerencia de soledad, si bien la soledad que percibimos en este libro es una soledad positiva, exterior, de puertas abiertas, y no la soledad negativa, agobiante y cerrada sobre sí misma de casi todos los poemas de *Perfil del aire*. (Sánchez Rosillo 1992: 99)

La visión subjetiva, estática, es notoria. La quietud gana espacio, atmósfera. En *Égloga* encontramos ese espacio que él encuentra sombrío: poesía de la soledad y el silencio.

¡Qué trino colmaría  
En irizado rizo prodigioso  
Aguzándose lento,  
Como el silencio solo y sin acento?

¿Qué le atrae de la realidad arcádica? ¿El silencio? ¿La quietud absoluta? Tal vez la rosa, con su presencia pura. El poeta está absorto en el mundo de la contemplación; describe la rosa, los avatares del tiempo, su búsqueda de bosque. En medio de ese mundo de quietud y atemporalidad, el agua, el agua como elemento de transparencia, pero a la vez de purificación. El agua es serenidad, es quietud, es hermosura. Poesía de símbolos.

Entre las rosas yace  
El agua tan severa,  
Gozando de sí misma en su hermosura;  
[...]

Este paisaje idílico se ve turbado. Rehuye la plenitud. Siempre la sensación de estar apartado y ausente. Y estando fuera del mundo arcádico, todo vuelve a ser como antes: se acaba lo celestial y se instala el horror.

El cielo ya no canta,  
Ni su celeste eternidad asiste  
A la luz y a las rosas,  
Si no al horror nocturno de las cosas.

La noche es horror y es contrapuesta al día. El mundo de las rosas se desvanece, el río se desvanece, el mundo idílico se quiebra. En «Elegía», poema de la desesperanza, se vuelve a la contemplación,

como sucede en todo el poemario. Hay desesperanza y quietud. Por eso dirá:

Pereza, noche, amor, la estancia quieta  
Bajo una débil claridad ofrece.

En esa atmósfera, la soledad es armoniosa y el cuerpo juvenil, perfecto, le llama la atención. Ensimismado, refugiado en ese mundo idílico de las églogas clásicas, no puede dejar que se desborde su profunda emoción.

¿Y qué esperar amor? Sólo un hastío,  
El amargor profundo, los despojos.  
Llorando vanamente ven los ojos  
Ese entreabierto lecho torpe y frío.

El paso de Cernuda por el clasicismo mostró un encuentro consigo mismo, con su estado emocional. Tomó distancia del presente y se refugió en una actitud meditativa. Fue un encuentro con la desolación y el dolor por la atmósfera hostil. Tiempo después, consideraría que fue un periodo de adiestramiento técnico, pero a la vez de búsqueda; comentó que en ese tratar de expresar sus emociones profundas, «[...] no dejaba de darme cuenta que mucha parte viva y esencial en mí no hallaba expresión en dichos poemas» (Cernuda 1998: 492).

### 3. *Soledad, destino y aproximación al surrealismo*

En 1928, debido a las gestiones de Pedro Salinas, consigue el puesto de lector en español en la Ecole Normale de Toulouse, Francia. Cernuda estaba deseoso de abandonar Sevilla. La atmósfera se le volvió asfixiante. Se acercó entonces al surrealismo —cuyo momento más intenso se produce entre 1920 y 1930—. El poeta descubre en el surrealismo no solo un modo distinto de expresión sino, también, una actitud distinta ante la vida, ante la sociedad,

ante la moral y la política. El surrealismo expresaba precisamente una ruptura radical ante la concepción estética que se venía profesando. El surrealismo significaba un modo distinto de metaforizar y también un modo distinto de percibir la realidad.

A los pocos meses de llegar a Toulouse, escribió *Un río, un amor*; y en 1931, escribiría *Los placeres prohibidos*. El mismo poeta dirá entonces:

[...]

un día, al escribir el poema "Remordimiento en traje de noche", encontré de pronto camino y forma para expresar en poesía cierta parte de aquello que no había dicho hasta entonces. Inactivo poéticamente desde el año anterior, uno tras otro, surgieron los tres poemas primeros de la serie que luego llamaría "*Un río, un amor*", dictados por un impulso similar al que animaba a los superrealistas (Cernuda 1998: 497).

Es importante advertir, desde la primera lectura, que Cernuda adopta el surrealismo como una forma distinta de expresión verbal, como una ruptura con el clasicismo. Sin embargo, el poeta de *Un río, un amor*, no es del todo surrealista, es decir, no asume una actitud de franca rebeldía contra la sociedad en todos sus aspectos. No es una poesía insurreccional. No es una poesía del pleno subconsciente, de la alogicidad extrema. Más aun, su poesía estará marcada por la soledad, el desarraigo y la nostalgia, como se puede apreciar en «Quisiera estar solo en el sur»

Quizá mis lentos ojos no verán más el sur  
De ligeros paisajes dormidos en el aire,  
Con cuerpos a la sombra de ramas como flores  
O huyendo en un galope de caballos furiosos.

Pero no es hora de nostalgias ni de expresión convencional. El surrealismo es irrupción contra el orden establecido, es libertad para buscar imágenes, es esteticismo audaz en la creación de metáforas, es innovación:

La lluvia allí no es más que una rosa entreabierta;  
Su niebla misma ríe, risa blanca en el viento  
Su oscuridad, su luz son bellezas iguales.

La lluvia es una rosa, la niebla ríe y la risa es blanca, pero no todo es imaginación. También se siente la sombra de la angustia, de la muerte, de esas obsesiones que lleva tan dentro de sí mismo. En «Sombras blancas» se lee:

Bajo la noche el mundo silencioso naufraga;  
Bajo la noche rostros fijos, muertos, se pierden.

Cernuda, en esos años, aún está marcado por la nostalgia, pero también por esa sensación de soledad y de destino inexorable. Es dramático, patético, vivir con la conciencia gélida en vez del calor de la sangre. La nostalgia llega, en el destierro, con la canción antigua, con las puertas cerradas. El tema y la motivación están más cerca de su poemario *Égloga*, *Elegía*, *Oda* o de *Perfil en el aire*, pero la expresión va abriéndose camino a través de la metáfora audaz y la imaginación.

#### DESTIERRO

Ante las puertas bien cerradas,  
Sobre un río de olvido, va la canción antigua.  
Una luz lejos piensa  
Como a través de un cielo.  
Todos acaso duermen,  
Mientras él lleva su destino a solas.

Fatiga de estar vivo, de estar muerto,  
Con frío en vez de sangre,  
Con frío que sonrío insinuando  
Por las aceras apagadas.

Le abandona la noche y la aurora lo encuentra  
Tras sus huellas la sombra tenazmente.

El destierro es ruptura, es desarraigo, son puertas cerradas. En el fondo de sí, la canción antigua, lo ancestral, sigue latiendo. El único contacto es la luz, la luz sideral, casi como una estrella fugaz. La luz del pensar se mantiene a pesar de la distancia y el destierro. Es un cuerpo fatigado y un alma que arrastra su fatiga, una fatiga y un estar que no logra precisar si aún vive. No contrapone calor a frío sino sangre a frío. Es más humano, más hondo, más vibrante. En ese estado de aislamiento, de abandono, lo encuentra la noche. El estado emocional ha llegado a su punto de crisis. La palabra se detiene; la noche es el estrechamiento. El amanecer lo busca, busca sus huellas; lo encontrará la aurora. La escena de abandono no pudo haber sido más patética.

Cernuda no abandona su actitud contemplativa, sus meditaciones sobre el hombre y su destino, los hombres y su época. Entonces tiene una sensación preocupante. Parece no poder entender lo que percibe en la realidad. En «Oscuridad completa» podemos leer:

No sé por qué, si la luz entra,  
 Los hombres andan bien dormidos,  
 Recogiendo la vida su apariencia  
 Joven de nuevo, bella entre sonrisas,  
 No sé por qué he de cantar  
 O verter de mis labios vagamente palabras;  
 Palabras de mis ojos,  
 Palabras de mis sueños perdidos en la nieve.

¿Por qué tiene que ser lo que es? ¿Por qué ese estado patético, rutinario? *Ese no sé por qué* responde a esa inquietud. El símbolo luz es sinónimo de camino, pero no se le contrapone con sombra, caos. Lo que se contrapone es el estado de sueño, de confusión. Los hombres andan dormidos, envueltos en las apariencias de la vida. Él mismo no encuentra una razón para su quehacer lírico. ¿Por qué tendría que cantar, que verter sus palabras? Las palabras duelen, escarban en su naturaleza más profunda. Por eso dice: «Palabras de mis ojos», y en el siguiente verso, «Palabras de mis sueños».

#### 4. *Instintos primarios contra los convencionalismos*

En *Los placeres prohibidos* (1931), el poeta se rebela contra los convencionalismos de la sociedad. Se ha señalado que Cernuda es uno de los poetas de su generación que más directamente ha abordado el erotismo homosexual. Esa situación es la que lo llevaría a estar en conflicto con el medio social, muy tradicional y represivo en aquel entonces. En este contexto, Sánchez Rosillo (1992) considera que:

*Los placeres prohibidos*, que simbolizan la libertad del hombre, sus instintos y primarios deseos y aspiraciones, irrumpen con fuerza en estos versos y se yerguen amenazantes, ante los corrompidos poderes sociales que tratan de reprimirlos (p. 106).

*Los placeres prohibidos* es una exploración, una mirada hacia el interior de sí mismo, hacia una intimidad escondida. Expresión que se vuelve abstracta y más hermética, pero que no deja el gusto por la metáfora imaginista, patética, corrosiva:

Diré como nacisteis, placeres prohibidos,  
 Como nace un deseo sobre torres de espanto,  
 Amenazadores barrotes, hiel descolorida,  
 Noche petrificada a fuerza de puños,  
 Ante todos, incluso el más rebelde,  
 Apto solamente en la vida sin muros.

La España atada a la tradición es un muro contra el que choca cualquier preferencia sexual distinta a la habitual. Y más que un muro, para la percepción subjetiva del autor, se trata de «torres de espanto», de «noche petrificada». No existía transacción posible: su opción, su realización personal, no era permisible dentro de esos muros. Allí solo encontraría el oprobio, el rechazo, la ira, como reafirmará más adelante en «Diré cómo nacisteis»:

Pero si la ira, el ultraje, el oprobio y la muerte,  
 Ávidos dientes sin carne todavía,

Amenazan abriendo sus torrentes,  
De otro lado vosotros, placeres prohibidos,  
Bronce de orgullo, blasfemia que nada precipita,  
Tendéis en una mano el misterio.

Ante el oprobio, la humillación y la muerte, el poeta opta por la vida. Ante los «ávidos dientes», que amenazan devorarlo, él opta por tomar distancia. Sabe que los suyos son placeres prohibidos y no los oculta. Al contrario, existe una especie de asunción de su realidad; por eso lo de «bronce de orgullo». Por otro lado, él tampoco parece entender bien el por qué de esa preferencia. Su realidad es parte del misterio humano.

Cernuda pasó del verso clásico al verso libre. Del verso clásico le quedó la melodía y el ritmo. De su ensimismamiento casi de raíz le queda la actitud contemplativa, el hermetismo y la preferencia por la abstracción. Difícilmente lo vemos inserto en el mundo de la cotidianidad. La poesía es, para él, el resultado de la meditación, de la emoción que no se desborda, sino que se eleva a la categoría abstracta. Es un modo distinto de conocer el interior de la vida humana, un ser interior que tiene mucho de misterio.

Era un cuerpo tan maravilloso que se desvaneció entre mis brazos. Besé su huella; mis lágrimas la borraron. Como el agua continuaba fluyendo, dejé caer en ella un puñal, un ala y una sombra.

De mi mismo cuerpo recorté otra sombra, que sólo me sigue a la mañana.  
Del puñal y el ala, nada sé.

El poeta es consciente de que lucha contra los prejuicios sociales; sabe que está atado a su naturaleza. La conciencia del pecado, de lo prohibido, hace que el ser amado se desvanezca entre sus brazos; pero está allí y como el amor se vuelve intenso; sus lágrimas pueden borrar las huellas. Es el afán del ocultamiento, quizá hasta construir una sombra, una sombra de él, y recortarla; un afán de desdoblarse,

de ser otro, y siendo otro, poder amar. En el poema «Si el hombre pudiera decir», advierte:

Libertad no conozco sino la libertad de estar preso en alguien  
Cuyo nombre no puedo oír sin escalofrío;  
Alguien por quien me olvido de esta existencia mezquina,  
Por quien el día y la noche son para mí lo que quiera,  
Y mi cuerpo y mi espíritu flotan en su cuerpo y espíritu  
Como leños perdidos que el mar anega o levanta  
Libremente, con la libertad del amor,  
La única libertad que me exalta,  
La única libertad por que muero.  
Tú justificas mi existencia:  
Si no te conozco, no he vivido;  
Si muero sin conocerte, no muero, porque no he vivido.

La persona amada es el sentido del ser. Ese alguien por quien es capaz de olvidarse de su existencia. Se exalta el sentimiento hacia la persona amada; es la justificación de vida. Todo el ser, el tiempo, el cosmos, se subordina al ser amado. Todo, incluso el día y la noche. Lo suyo no es solo la fascinación corporal, lo suyo es más profundo: abarca el ser en su totalidad, en cuerpo y alma. Por eso se ve flotando sobre el cuerpo y alma de la persona amada, como los leños que flotan sobre el mar. Ello con toda libertad, con la libertad que da el sentir que se ama y se es amado: una libertad que es a la vez cárcel porque se siente atrapado por el amor de la persona amada; un amor que resulta prohibido, que termina siendo innumerable. Escuchar su nombre provocaría escalofrío, pero aun si supieran que se le ama intensamente, en toda la dimensión de su integridad. Por eso dice: «Tú justificas mi existencia».

Sobre el poemario *Donde habite el olvido*, se sabe que fue escrito en un momento difícil, de desesperanza por la separación de la persona amada. El mismo Cernuda escribiría, años más tarde:

Si la sección segunda de *La Realidad y el Deseo* es una de las que menos me satisfacen en el libro, también es de éstas la sección quinta, *Donde habite el olvido*, aunque no por motivos estéticos, como la *Égloga*, *Elegía*, *Oda*, sino éticos, y su relectura me produce rubor y humillación (Cernuda 1998: 504).

Al siguiente poemario, *Invocaciones*, se le ha achacado ampulosidad y verbalismo. Al parecer, es el periodo en el que el autor se deja influenciar por el poeta alemán Hölderlin. Le atrae de ese romanticismo no solo los espacios naturales sino, también, el elogio a la libertad, a la posibilidad de expresar el mundo subjetivo, de rechazar la sociedad represiva.

### 5. *Los tiempos de la guerra y el rostro de la muerte*

En 1936 estalla la Guerra Civil española. Cernuda muestra su simpatía por las tendencias de izquierda y decide apoyar a los republicanos. Por una temporada breve integra las milicias populares que marchan a Guadarrama. El asesinato de Federico García Lorca, en Granada, causa conmoción. Las fuerzas franquistas asedian Madrid y muchos intelectuales van hacia Valencia.

En ese periodo escribe *Las nubes*, quizá uno de sus mejores poemarios. La Guerra Civil fue una experiencia dura y brutal para él. El poeta de la contemplación y el mundo abstracto se vio ante el rostro de la muerte. El ambiente de intransigencia y caos, el enfrentamiento entre hermanos, le parece inaceptable y pronto se apartará del movimiento republicano. Su experiencia conmovedora quedaría allí, en esos extraordinarios poemas de *Las nubes*.

La muerte de García Lorca fue el resultado de la intolerancia, del odio, del antagonismo irreconciliable. Recién empezaba la Guerra Civil. Cernuda le dedicará el poema «A un poeta muerto». Ahí, su reflexión busca explicaciones, trata de llegar a la entraña del odio. Y encuentra, entonces, que es una tendencia que está presente en el

español desde mucho antes de los hechos coyunturales; encuentra que la obstinación y el empecinamiento son parte de los españoles. Casi como estar al acecho con la piedra en la mano, con la predisposición a la violencia y sobre todo contra quienes están en la cima, como se lee en «A un poeta muerto», dedicado a García Lorca.

El odio y destrucción perduran siempre  
Sordamente en la entraña  
Toda hiel sempiterna del español terrible,  
Que acecha lo cimero  
Con su piedra en la mano.

Esa vocación por la violencia es la que se desborda en algún momento. Una violencia que parece estar contenida y que se alza apenas encuentra la ocasión. La voz del poeta es de condena ante quienes cometieron el homicidio incalificable. Ese odio escondido, ese recelo, esa envidia, pareciera no aceptar a quienes como García Lorca se alzaron en algún momento para iluminar con su palabra lo que estuvo oculto.

En su mirada sólo saben  
El insulto, la mofa, el recelo profundo  
Ante aquel que ilumina las palabras opacas  
Por el oculto fuego originario.

La muerte de García Lorca produjo una conmoción en el mundo intelectual. Era el más carismático del grupo, el poeta para todos los públicos, el más popular de su generación, el más virtuoso en la expresión, el que había recogido el sentimiento profundo de la Andalucía tradicional, histórica. Parecía imposible creer lo que había sucedido. Solo les consolaba saber que para un poeta como García Lorca no existe la muerte. Su genialidad estaba más allá de la muerte. Con su muerte física, injusta, brutal, lo único que hicieron fue engrandecerlo:

Para el poeta la muerte es la victoria;  
Un viento demoníaco le impulsa por la vida,

Y si una fuerza ciega  
 Sin comprensión de amor  
 Transforma por un crimen  
 A ti, cantor, en héroe,  
 Contempla en cambio, hermano,  
 Cómo entre la tristeza y el desdén  
 Un poder más magnánimo permite a tus amigos  
 En un rincón pudrirse libremente.

Cernuda, en los avatares de la Guerra Civil, escribe «Elegía». Escribe con el dolor auestas, como Vallejo, Hernández y Alberti. Nadie podía ser indiferente ante la madre España que está cargando con su dolor. El poeta insiste en buscar explicaciones y se remonta a la raza, a la tradición del hombre hispano. Su voz es apelativa, dialógica, como ocurre en «Elegía española (I)»:

Dime, háblame  
 Tú, esencia misteriosa  
 De nuestra raza  
 Tras de tantos siglos,  
 Hábito creador  
 De los hombres hoy vivos,  
 A quienes veo por el odio impulsados  
 Hasta ofrecer sus almas  
 A la muerte, la patria más profunda.

A pesar de que Cernuda estuvo comprometido, por breve tiempo, con el bando republicano, su poesía toma distancia. No se afilia. Como poeta hace abstracción y se duele por la guerra como guerra. No hace de su poesía una propaganda ideológica. Le duele la muerte, y, peor aun, la muerte fratricida. Termina implorando por unos y otros.

Que por encima de estos y esos muertos  
 Y encima de estos y esos vivos que combaten,  
 Algo advierte que tú sufres con todos.

La guerra es un absurdo. La guerra entre hermanos es más absurda aún. El poeta percibe que pueden existir intereses más allá de la voluntad de los combatientes. En una guerra, son los comerciantes de armas los grandes vencedores. Ellos son indiferentes a la pena del pueblo que combate, como se denuncia en «Elegía española (II)»

Y aquellos que en la sombra suscitaron  
 La guerra, resguardados en la sombra,  
 Disfrutaban su victoria. Tú en silencio,  
 Tierra, pasión única mía, lloras  
 Tu soledad, tu pena y tu vergüenza.

Y «tierra» es aquí España, «tierra» es aquí mundo, «tierra» es aquí madre que no tiene consuelo, que no sabe qué decir. ¿Cómo entonces no sentir vergüenza por la pena? ¿Cómo no sentir vergüenza por una pena que nunca debió ser?

## 6. *Acerca de la religiosidad en su poesía*

El desencanto por la guerra y la pugna ideológica lo hizo tomar distancia del contexto social y buscar un refugio en la contemplación, en la religiosidad.

Pero a ti, Dios, ¿con qué te aplacaremos?  
 Mi sed eras tú, tú fuiste mi amor perdido,  
 Mi casa rota, mi vida trabajada, y la casa y la vida  
 De tantos hombres como yo a la deriva  
 En el naufragio de un país. [...]

La palabra del autor se alza, otra vez, con afán de diálogo: dudas, interrogantes, reafirmación de la fe, del amor al Supremo en medio de la guerra, que es caos y confusión, naufragos a la deriva, Dios se presenta como refugio, principio y esencia del amor. El poeta invoca, reclama, quiere que se escuchen los rezos que como murmullos ascienden hasta su poder.

El diálogo que Cernuda pretende entablar con Dios, como sucede en Unamuno, es un diálogo agónico, que entraña disconformidad y lucha y que nada tiene que ver con el humilde plegarse a la voluntad divina del creyente ortodoxo. (Sánchez Rosillo 1991: 132)

Por último, «Atardecer en la catedral» es un poema en el que se rinde homenaje al recogimiento católico de España, a su fe milenaria, al claustro que permite el diálogo de los hombres con la divinidad.

Todo reposo: vidrio, madera, bronce,  
Fervor puro a la sombra de los siglos  
[...]

(«Atardecer en la catedral»)

Es un momento sublime, el momento de la contemplación y de entrega al Absoluto. Es un encontrarse con su soledad, con su conciencia profunda. La catedral, la iglesia, es el regocijo; solamente allí se puede encontrar la paz.

Aquí encuentran la paz los hombres vivos,  
Paz de los odios, paz de los amores,  
Olvido dulce y largo, donde el cuerpo  
Fatigado se baña en las tinieblas.

Es el lugar de la renovación, del diálogo y la fe. Ahí el llanto «moja el alma», pero llega a encontrar el consuelo porque en ese silencio le habla la sombra divina.

## 7. *Nostalgia por la España distante*

En *Como quien espera el alba* —escrito en Glasgow—, Cernuda hará frecuentes remembranzas a la lejana España y será muy seco y duro al recordar a su familia. Le preocupa también el paso del tiempo. En suma, se podría decir que:

Son tres, fundamentalmente, los temas que aparecen y reaparecen, aislados y entremezclados, en casi todos los poemas de *cómo quien espera el alba*: el tema del recuerdo de España, el tema de la reflexión sobre la poesía y la figura del poeta y —sobre todo— el tema del tiempo. (Sánchez Rosillo 1992: 148)

Su dolor ante España, tan lejana en ese entonces, se deja sentir muy hondo y expresivo en los siguientes versos de «Tierra nativa»:

Raíz del tronco verde, ¿quién la arranca?  
 Aquel amor primero, ¿quién lo vence?  
 Tu sueño y tu recuerdo, ¿quién lo olvida,  
 Tierra nativa, más mía cuanto más lejana?

### 8. *El amor como justificación de la existencia*

*Con las horas contadas* es un poemario que corresponde a su estancia en México. Una relación sentimental lo tuvo atado a ese país. *Poemas para un cuerpo*, que integra el título anterior, tiene como trasfondo la mencionada experiencia. Los poemas son breves, por lo general en heptasílabos y octosílabos. Fluye aquí la voz más clara y transparente. El poeta diría, años después:

En México terminé *Con las horas contadas*, así como la breve serie de los *Poemas para un cuerpo*, incluidos en la colección citada, que son, entre todos los versos que he escrito, unos de aquellos a los que tengo algún afecto. (Cernuda 1998: 534)

Para Cernuda, el amor es efímero, aunque reconoce que ese pequeño momento de amor lo justifica todo. Especialmente para quien, como él, ha vivido en la soledad, en el aislamiento y, no pocas veces, en la estrechez económica. El poeta es consciente de que sus amores son prohibidos; es franco y directo en sus emociones. Todo lo subordina al amor, al sentir que participa del amor. Todo el dolor y hasta los tiempos de humillación se disculpan en el hallazgo del amor, como se puede leer en «El amante espera».

Tantos años vividos  
En soledad y hastío, en hastío y pobreza,  
Trajeron tras ellos esta dicha,  
Tan honda para mí, que así ya puedo  
Justificar con ella lo pasado.

Su voz de súplica se alza, entonces, ante Dios, ante el Señor, para pedir perdón, para pedir que le devuelva al ser amado:

Por eso insisto aún, Señor, por eso vengo  
De nuevo a ti, temiendo y aun seguro  
De que si soy blasfemo me perdones:  
Devuélveme, Señor, lo que he perdido,  
El solo ser por quien vivir deseo.

Nótese que la expresión fluye con transparencia. El Cernuda hermético quedó atrás. El autor de la contemplación, de los paisajes idílicos, de las reflexiones, quedó atrás. El rostro del poeta que conocemos vive sus emociones, sus sentimientos amorosos. Su lírica es subjetiva e intensa. Es el momento del amor y el poeta encuentra la palabra, la frase precisa.

#### CONTIGO

¿Mi tierra?  
Mi tierra eres tú.

¿Mi gente?  
Mi gente eres tú.

El destierro y la muerte  
Para mí están adonde  
No estés tú.

¿Y mi vida?  
Dime, mi vida,  
¿Qué es, si no eres tú?

La de Cernuda es una entrega absoluta; es un vivir para el *Otro*. Fuera de la persona amada, solo están el destierro y la muerte. La persona amada se convierte en el centro del mundo, de su mundo. Toda su existencia se justifica a partir de la relación amorosa. Ya no le importan las apariencias ni la censura. El amor devela otra vida. Es un encontrarse consigo mismo, pero, a la vez, un renacer a otra vida. Es como si recién se escribiera la historia, como si se estuviera en los tiempos de la inocencia; pero ese estar no se concibe si no es un estar con el *Otro*, con la persona amada, como se puede leer en «Fin de la apariencia»:

Pero si deshiciste  
 Todo lo en mí prestado,  
 Me das así otra vida;  
 Y como ser primero  
 Inocente, estoy solo  
 Con mí mismo y contigo.

### 9. *El tiempo de los adioses*

*Desolación de la quimera* es un poemario en el que elude el hermetismo para entregarnos su palabra directa, sin mucha retórica. Se repite el tono de rechazo a la sociedad, a los convencionalismos de la sociedad. Percibe que la sociedad automatiza al hombre, que no le deja posibilidad de reflexionar. El arte, en ese sentido, aparece como una especie de refugio, como último rincón donde el ser humano puede encontrarse consigo mismo. Cernuda es consciente de que ya pasaron los años, de que no es el mismo de antes. Se siente envejecido. Por eso en «Despedida» dice:

Muchachos  
 Que nunca fuisteis compañeros de mi vida,  
 Adiós.  
 Muchachos  
 Que no seréis nunca compañeros de mi vida,  
 Adiós.

El poeta siente que la juventud es «libre y risueña», mientras que la vejez es «humillante e inhóspita». En realidad, el doloroso tono de despedida prelude su muerte.

Adiós, adiós manojos de gracias y donaires.  
Que yo pronto he de irme, confiado,  
[...]

El 5 de noviembre de 1963, Cernuda murió en México. Se presume que murió de un infarto. Fue enterrado en el Panteón Jardín de la Ciudad de México, muy lejos de esa España a la que siempre estuvo ligado por una relación de amor y odio.

## BIBLIOGRAFÍA

BARÓN PALMA, Emilio

1990 *Luis Cernuda: vida y obra*. Sevilla: Editorial Andaluzas Unidas.

CERNUDA, Luis

1998 *La Realidad y el Deseo*. Madrid: Alianza Editorial.

1971 *Historial de un libro*. Barcelona: Editorial Seix Barral.

DELGADO, Agustín

1975 *La poética de Luis Cernuda*. Madrid: Alfar Edit. Nac.

MARTÍNEZ NADAL, Rafael

1983 *Luis Cernuda, el hombre y sus temas*. Madrid: Editorial Hiperión.

SÁNCHEZ ROSILLO, Eloy

1992 *La fuerza del destino*. Murcia: Universidad de Murcia.

VIVANCO, Luis Felipe

1971 *Introducción a la poesía española contemporánea*. Madrid: Ediciones Punto Omega.



## GERARDO DIEGO: METÁFORA, IMAGINISMO Y ARQUITECTURA FORMAL

### 1. *Entre la música y la literatura*

Gerardo Diego nació en Santander el 3 de octubre de 1896. Estudió el bachillerato en el Instituto General y Técnico de Santander, y simultáneamente recibió clases de piano. Su afición por la literatura y la música se fueron perfilando. Entre 1912 y 1913 asistió como becario para estudiar en la Universidad de Deusto. Se licenció en Filosofía y Letras ante un tribunal conformado por Ramón Menéndez Pidal, Manuel Gómez Moreno y Américo Castro, obteniendo la calificación de sobresaliente. Al parecer, a diferencia de García Lorca, puso mucho empeño en su formación académica.

En 1918 ya escribía los poemas que luego van a integrar *El romancero de la novia*. En otoño de ese año conoció, en Madrid, a Vicente Huidobro; esta amistad fue decisiva para su opción lírica. En 1920, con su primer sueldo, editó su poemario *El romancero de la novia*; fue una tímida incursión en la literatura. Hizo amistad con Federico García Lorca, Pedro Salinas y Dámaso Alonso.

De Madrid viaja a Francia y su entusiasmo por el creacionismo se acentúa. La revista *Itentions* le dedica un número especial a la «joven literatura española», y en ella destaca la poesía de Gerardo Diego. Confirmando sus cualidades, en 1925 recibe el consagradorio Premio Nacional de Literatura por su libro *Versos humanos*.

En 1928 viaja a Buenos Aires; visitará, además, Córdoba y Tucumán. A su regreso ofrece conferencias en Sevilla y Cádiz. Años después prepara *Antología de la poesía española contemporánea*, que abarca la producción lírica entre 1915 y 1935. Fue uno de los primeros esfuerzos por aglutinar a ese significativo grupo de poetas que luego serían conocidos como la *Generación del 27*.

Su afición por la música es irrenunciable; se incorpora como crítico musical del diario *El imparcial* de Madrid y luego en *La libertad*. Su mundo de sensaciones y la búsqueda de ritmo interior en su lírica dejan ver su gran sentido de la melodía.

Los años de la Guerra Civil son difíciles. Él se mantiene en la docencia y ofrece conferencias en Soria, Pamplona, Salamanca, Valladolid y Vigo. En 1960 se le concede el premio Calderón de la Barca por *El cerezo y la palmera*. Continúa ofreciendo conferencias en Sevilla, Salamanca, Extremadura, Santander y Bilbao. En 1961 recibe el premio Fundación Juan March a la creación literaria. En 1964 ofrece una conferencia sobre César Vallejo en la Universidad Nacional de San Marcos. Es allí donde se produce un incidente por la reacción de Georgette de Vallejo. Fue un momento desagradable.

En 1974 se le concede el Premio Internacional de la Sociéte des Poétes Francais. En 1977 lo encontramos participando en los homenajes a Jorge Guillén y Rafael Alberti. Estuvo presente también en el homenaje que organizó el Instituto de Cultura Hispánica a Federico García Lorca. Recibe un merecido homenaje al concedérsele, en 1980, el premio Miguel de Cervantes, compartido con Jorge Luis Borges. Murió en Madrid, en 1987.

## 2. *El desborde emocional de los primeros poemas*

*El Romancero de la novia* fue publicado en 1920, aunque los poemas fueron escritos tres años antes. El mismo poeta reconocería que en ese

primer poemario descubre «[...] con su perfecta transparencia el alma candorosa de un adolescente, su enorme capacidad de ilusión y su cotidiana experiencia de desengaño». Su timidez y la conciencia de que se trataba de un poemario acaso muy confesional hacen que su edición sea limitadísima, solo para los amigos más cercanos. Antonio Machado lo recibe y hace un breve comentario que salió publicado en un periódico de provincia.

De la bendita tierra de Soria me llega una carta del joven poeta creacionista Gerardo Diego. Gerardo Diego es autor de un Romancero de la novia, libro de juventud, de pura y santa emoción juvenil. Mas el poeta no quiere que se hable de esta obra, ni que se citen los versos que contiene. Respetamos su voluntad, puesto que todo pudor es sagrado. Yo, sin embargo, me hubiera atrevido a aconsejarle que siguiera el camino de su corazón mejor que el de la nueva lírica, a no pensar que apenas si hay consejo que no descamine y desorienta [...].

¿Cuáles eran esos poemas que Gerardo Diego casi no quería que se publicaran? Él explicó, en algún momento, que se encontraba en una situación emocional especial. ¿Podía tener claro que no todo lo emocional se vuelve comunicación estética en la lírica verbal? Al parecer, más que ello, se debía a una timidez extrema. Su poema «Ella» empieza interrogando al lector:

¿No le conocéis? Entonces  
 imaginadla, soñadla.  
 ¿Quién será capaz de hacer  
 el retrato de la amada?

Como si la belleza de la persona amada estuviera lejos de la percepción cotidiana, directa, real. Dicha belleza no está al alcance de la realidad-real. A esa belleza solo se accede a través de la imaginación o del sueño. El poeta se esforzará por describirla señalando sus rasgos distintivos, como su aureola triste, sus trenzas rizadas, su andar que parece que flotara, sus palabras «distantes como un éxtasis». Y luego,

sabiendo que toda descripción sería insuficiente, demasiado objetiva-dora —por tanto, material—, el poeta prefiere la ilusión romántica, la imagen idealista.

Pero no: cerrad los ojos,  
imaginadla, soñadla,  
reflejada en el cambiante  
espejo de vuestra alma.

Lo emocional, lo sublime, es siempre inobjetivo; más si está escrito con la impronta de la juventud. Esta primera experiencia le permite a Gerardo Diego explorar los aspectos formales de la lírica; ensaya, por ejemplo, el relato coloquial a través del romance. García Lorca lo hizo con éxito. Él lo aborda en el poema «La despedida»:

Aquel día —estoy seguro—  
me amaste con toda el alma.  
Yo no sé por qué sería.  
Tal vez porque me marchaba...

— Me vas a olvidar —dijiste—  
Ay, tu ausencia será larga,  
y ojos que no ven... — Presente  
has de estar siempre en mi alma.

El tono emocional y el estilo dejan ver la huella del romanticismo. Algo lejano, pero se aprecia el influjo de Bécquer. Claro que hay algo también muy propio de Diego. Ese afán de llegar a las sensaciones, a esa ruptura interior, al estremecimiento.

Ya nunca más me quisiste  
como entonces, muda y pálida.  
...Hacía apenas tres días  
que eran novias nuestras almas.

Es cierto que sus poemas son aún muy explicativos, que existe demasiado verbalismo, pero hay un esfuerzo por crear algunas metáforas innovadoras, imágenes estéticas. La carga emocional también estará presente en el poema «Adiós», en el que vuelve al tema de la ruptura, pero esta vez tomando distancia, tratando de buscar una explicación del porqué terminó el vínculo emocional. Recuerda lo vivido desde su soledad y tristeza.

Si lo lees algún día,  
sólo una cosa te ruego:

un pensamiento, un suspiro,  
una lágrima, un recuerdo...  
Adiós...Adiós para siempre...  
(...Frío...Soledad...Silencio...)

La impronta emocional es incontenible; por eso el ruego. ¿Qué se pide? Solo un pensamiento, tal vez un suspiro, quizá una lágrima. Cualquiera de los tres actos emocionales, una dedicación del pensar, una imagen, un acto primario y emocional como es el suspiro u otro acto también simbólico-emocional como es la lágrima, expresión del dolor.

Si nada de ello es posible, entonces solo está el recuerdo. Pero decir «recuerdo» es ya marcar definitivamente una distancia; por eso su «adiós». No es un adiós hasta pronto sino un «adiós para siempre». Él es consciente de ello. Es como si viviéramos la sensación conmovedora de la separación, siempre tan dolorosa. Por eso describe las sensaciones: «Frío...Soledad...Silencio».

En este primer Gerardo Diego queda el influjo del romanticismo becqueriano, pero también se nota que su expresión emocional es muy ingenua. Su palabra, sus versos, comunican una emoción que desgarrar. Sin embargo, se aprecia que aún hace falta una mayor condensación verbal. Tampoco notamos un interés por la metáfora imaginista. Si lo hace, no es recurrente; pesa más la impronta emo-

cional, juvenil. Vivanco menciona un pasaje de Bécquer en el que alude a la relación entre los sentimientos que fluyen y desgarran, y el arte de la lírica a partir de esas emociones. Bécquer decía:

[...] por lo que a mí toca, puedo asegurarte que cuando siento no escribo. Guardo, sí, en mi cerebro, escritas como en un libro misterioso, las impresiones que han dejado en él su huella al pasar; estas ligeras y ardientes hijas de la sensación duermen allí agrupadas en el fondo de mi memoria, hasta el momento en que, puro, tranquilo, sereno y revestido, por así decirlo, de un poder sobrenatural, mi espíritu las evoca, y tienden sus alas transparentes que bullen con un zumbido extraño y cruzan otra vez a mis ojos como en una visión luminosa y magnífica. (Bécquer, Gustavo Adolfo. *Cartas literarias a una mujer*. Cit. en Vivanco 1971: 184)

### 3. *En las filas del creacionismo*

En 1922, Gerardo Diego publicará *Imagen*. Para entonces ha optado por el creacionismo. Le obsesiona la metáfora innovadora y la creación de imágenes. Orienta su afán de aventura y su ingenio hacia el mundo verbal y el imaginismo. Veamos lo que expresa en «Apunte».

Una música anida  
en la casa de enfrente.

El paisaje se alarga  
horizontalmente.

Como una mariposa,  
el sol se posa  
en mi frente.

El afán de crear imágenes tiene un propósito visual y estético. Muchas veces irrumpe y subvierte el orden lógico, la percepción de la realidad. Ocurrió también con el impresionismo. Los poetas de esta década pretenden provocar sensaciones que alteran la percepción de la realidad; es como si dibujaran modificando la disposición de los

elementos de la realidad. Para los surrealistas y el creacionismo, el subconsciente es el lugar predilecto porque allí se encuentran las sensaciones más profundas, alógicas, incoherentes, inexplicables.

La poesía hecha a partir de la expresión de tales sensaciones discurre sin la lógica del mundo consciente, sin la censura y los esquemas de la racionalidad. En Gerardo Diego, el creacionismo no llega a situaciones extremas. La música puede anidar en la casa; el paisaje se puede alargar más allá de la percepción; el sol puede ser un fino destello de colores que —como la mariposa— se posa en la frente.

Acerca de la participación de Gerardo Diego en el creacionismo, es importante el comentario de Luis Felipe Vivanco (1971):

Quando leemos un poema creacionista de Gerardo Diego estamos leyendo algo radicalmente distinto. En el creacionismo, no se utilizan las palabras desde su cualidad poética previa, sino esta cualidad es el resultado del poema como actitud espiritual gratuita. (p. 187)

Lo que sostiene Vivanco es que el creacionismo, si bien supone una ruptura verbal, se queda en el universo de la declaración discursiva; mientras que el surrealismo, que se manifiesta pocos años después, supone una radicalización de esta actitud al llevar la expresión hacia el subconsciente. Por eso mismo, se convierten más alógicos en su comunicación verbal. Particularmente, no creo que las barreras entre el simbolismo de la fase final, el creacionismo voluntarioso y el surrealismo insurrecto sean muy claras. En algún momento, la poesía de Gerardo Diego parece estar más cerca de los simbolistas y, en otros, es creacionista y hasta radical, como podemos ver en «Rebaño»:

Los balcones de mi alma  
están llenos de lluvia  
Yo a las lluvias  
las distingo  
por sus tactos colores y sabores  
lo mismo que a las frutas

Como se ve, el resultado es una ruptura con la lógica de lo cotidiano. El ingenio asocia imágenes y sensaciones. El resultado de la técnica, de ese afán de transmitir las emociones profundas, es una ruptura de la lógica discursiva. En este sentido, se puede hablar de un alma que tiene balcones, y que esos balcones están llenos de lluvia. Por eso, la relación entre lluvia y frutas, y la superposición de cualidades «colores y sabores» entre uno y otro elemento.

Al igual que Huidobro, la poesía para Gerardo Diego puede convertirse en invocación, en una voz que llama o invoca a la humanidad, como se aprecia en «Creacionismo»:

Hermanos, superemos la pereza.  
Modelemos, creemos nuestro lunes,  
nuestro martes y miércoles,  
nuestro jueves y viernes  
...Hagamos nuestro Génesis.

La voz se alza en un afán de hacernos consciente del valor de la creatividad. El hombre comparte con Dios esa fuente de creatividad; es un pequeño demiurgo. De algún modo, crear es vivir. Crear es fundar y elaborar nuestro propio destino. Por eso, la invocación a que hagamos nuestro propio "Génesis".

#### 4. *Más imaginismo y mejor expresión arquitectónica*

*Manual de espumas* es de 1924. A Gerardo Diego, el creacionismo le permite expresar sus sensaciones a través de imágenes e innovaciones metafóricas. Sus imágenes verbales irrumpen con sentido estético, pero también con el afán de proponer situaciones, reflexiones. Le plantea al lector una relación distinta con la realidad. La realidad no es lo que se observa. La realidad se puede expresar a partir de las sensaciones, de lo que puede vivir e inventar nuestro imaginario. Eso es lo que apreciamos en «Mesa»:

Yo recorrí los mares  
 embarcado en tu mano  
 y en los manteles puse un sabor de océano.

Los peces giran en torno de mi faro  
 pero los barcos naufragaban en el mapa  
 y el rumor de las olas desplegaba mi capa.

*Manual de espumas* no representa una variante significativa con relación a *Imagen*. Continúa el afán de crear imágenes, de metaforizar alterando lo que percibe en la realidad. No le atrae la problemática social o política; prefiere la actitud espontánea, la reacción natural del ser humano. Por eso invoca al entusiasmo por vivir. Más allá de una reflexión profunda, lo que encontramos es una imagen y un tono de autenticidad en sus invocaciones, como se puede leer en «Paraíso»:

Danzar

Cautivos del bar

La vida es una torre  
 y el sol un palomar  
 Lancemos las camisas tendidas a volar.

Por el piano arriba  
 subamos con los pies frescos de cada día

Hay que dejar atrás  
 las estelas oxidadas  
 y el humo casi florecido

Hay mucho imaginismo en la expresión. Allí radica la fuerza creativa del poeta. También hay espontaneidad; estamos ante versos que fluyen con naturalidad y transparencia. Sin embargo, sus poemas son concebidos como una obra arquitectónica. Su esteticismo pasa por la elección ingeniosa de paradigmas y la articulación rigurosa de sintagmas, como sucede con todo poema. La diferencia es que en estos casos la emoción y el imaginismo desbordante pueden

hacer perder la conciencia de la formalidad. Con Gerardo Diego eso no sucede. Nada hay que sobre o que falte. Posee la palabra precisa. La palabra como punto de partida que invita a un goce del imaginario, a la vez que de las sensaciones. El prosaísmo del primer poemario ha sido superado en poco tiempo.

### 5. *Del creacionismo a la contemplación y la religiosidad*

Con *Versos humanos*, publicado en 1925, se produce un giro en la expresión formal y temática de Gerardo Diego. Deja, por el momento, el imaginismo y la metaforización ingeniosa para abordar el clásico soneto, en lo que demostrará una extraordinaria maestría. Su temática puede ser el amor, pero ya no el sentimiento desbordante, romántico. Se vuelve más meditativo; su expresión verbal resulta, por tanto, más abstracta y condensada, como se puede leer en «Sonetos»:

Ilusión. Realidad. Ay, es preciso  
que nos salga al encuentro una silueta  
de mujer —carne y alma— que someta  
nuestro voluble espíritu insumiso,

que haga fulgir en acerado viso  
nuestra turbia mirada, que al poeta  
le haga salir de sí, de esa su quieta  
estéril experiencia de narciso.

Qué fácil es soñar después de verte  
cuando cruzas —tan lejos— mi camino  
y qué difícil este sueño abstracto,

cerrados bien los ojos al sol fuerte  
y abiertos a aquel rastro peregrino  
que aún de tu paso luce ardiente, intacto.

Como se ve, Gerardo Diego no se restringe a un tema ni a una forma. Tiene genio para el imaginismo, pero también para un lirismo más

contemplativo, clásico, equilibrado. Le atrae el tema del amor como le fascina la tecnología del siglo XX. Está en la sensualidad de la mujer, en el dolor de la nostalgia, como puede estar también en la reflexión religiosa con esas oraciones que conforman su poemario *Vía crucis* (1931). El mismo autor advierte:

He preferido mantenerme en el tono abstracto, convencional si se quiere, pero de muy honda ternura, en que imagina estas escenas la piadosa tradición española, y siempre atenerme en lo posible al texto evangélico. (Diego, Gerardo. Prólogo de «Vía crucis». En Diego 1989: 328)

En la «Novena estación», leemos:

Ya caíste una, dos veces.  
 La rota túnica pisas  
 y aún entre mofas y risas  
 tendido a mis pies te ofreces.  
 Yo no sé a quién me pareces,  
 a quién me aludes así.  
 No sé qué haces junto a mí,  
 derribado con tu leño,  
 yo no sé si ha sido un sueño  
 o si es verdad que te vi.

Décimas de fervor y recogimiento. No solo se trata de la descripción de un instante del vía crucis —las estaciones de un Jesús que marcha hacia su crucifixión— sino de la relación del autor con la divinidad. Esta especie de contacto, de aproximación, deriva en un compartir el dolor de la divinidad. Lo inexplicable deviene porque uno es humano y el otro divino. El ser humano se desconcierta. Dios es derribado y muere como cualquier hombre. Dios sacude la conciencia de los hombres de la tierra. Es tan insólito que le parece que son imágenes del sueño.

En la siguiente décima, el poeta dirá: «Ahora siento bien cual es/ la razón de tus caídas». La lírica pasará a explicar e interpretar el

drama desde la perspectiva del catolicismo, tan arraigado en la conciencia y tradición española. No se discute ni se cuestiona. El propósito es ofrecer lirismo para acercar la fe del hombre a la divinidad: un diálogo con la fe.

¿Por qué eligió la décima para la expresión del Vía crucis? Dejemos que sea el mismo Gerardo Diego quien nos dé su explicación:

He elegido precisamente la décima, con el fin de poder realzar el tono peligrosamente quejumbroso a que conducía el formidable patetismo de los motivos. (Diego, Gerardo. Prólogo de «Vía crucis». En Diego 1989: 328)

## 6. Polifacético en la temática y nostálgico en la perspectiva

Con los años, su afición por la música no decae. Por eso en *Alondra de verdad* (1941) tiene los poemas «A Beethoven», «A Roberto Schumann», «A Franz Schubert». Diego está en el paisaje, en la realidad concreta, en el color de lo cotidiano, como puede estar en la reflexión más meditativa. Es polifacético en la elección temática y en la opción formal. Ama los elementos y el pensar tradicional, pero también se deja fascinar por la modernidad. Sobre esto, él mismo explica:

Yo no soy responsable de que me atraigan simultáneamente el campo y la ciudad, la tradición y el futuro; de que me encante el arte nuevo y me extasíe el antiguo; de que me vuelva loco la retórica hecha y me torne más loco de volver a hacérmela —nueva— para mi uso personal e intransferible.

*Mi Santander, mi cuna, mi palabra* (1961) significa que estamos ante la voz nostálgica de todo lo vivido. En «Bautismo» dice:

Amigos que conmigo crecisteis, compartisteis  
maestros.  
Apadrinad vosotros este libro. Sus cantos  
son vuestros.



fueron significativos en su infancia. Hay imágenes y voces, y algunas voces se van perdiendo en el olvido. A veces, le bastará con oír la voz para saber que existe, que está presente, que vive en el recuerdo, que vive en la realidad. La vida está poblada de recuerdos.

En la sección que titula «Mis hermanos» del poemario «Mi Santander, mi cuna, mi palabra», recuerda a los que fueron parte de su entorno familiar. Recuerda que él era un «niño de meses» y que Emilia, «una infanta». El poeta encuentra una calificación precisa para describir una imagen: «virgen de musas y de músicas». Recuerda que ella lo estrechaba en sus brazos, como sintiéndose la madre. El poema no se queda en la añoranza, en la nostalgia; en el poema «Emilia», nos hace una revelación:

¿Acaso ya sabías, dulce hermana,  
dulce doncella sordomuda,  
que Dios que te selló boca y oídos  
para embriagarte de su música,

desataría un día mi trabada  
lengua discípula y adulta?  
¿Sabías ya que yo iba a ser poeta?  
¿No eres tú, Emilia, quien me apunta?

La relación fraternal era muy estrecha. El poeta se convierte, ante la limitación de la hermana, en su voz, en sus oídos. Dios que no le dio facultades para expresar, se las dio al poeta. Es como si las cosas estuvieran destinadas, como si el Supremo las hubiese dispuesto así.

La poesía de Diego es reflexiva y sutil. Es imaginista y contemplativa a la vez. Fluye con autenticidad, pero otras veces es hermética; siempre, sin embargo, es perfección de la forma. Tal vez podamos concluir con las palabras de Vivanco (1971): «Gerardo Diego no es poeta lírico de poderoso mensaje interior, pero sí de palabra artística extremada» (p. 220).

## BIBLIOGRAFÍA

BERNAL, José Luis

1987 *La biografía ultraísta de Gerardo Diego*. Cáceres: Universidad de Extremadura.

DIEGO, Gerardo

1989 *Poesía*. Madrid: Ediciones Aguilar.

1980 *Poesía de creación*. Barcelona: Seix Barral.

HIERRO, José

1988 *Antología poética*. Santander: Institución General de Catabria.

PÉREZ, José Bernardo

1982 *La trayectoria creacionista de Gerardo Diego*. Iowa: Universidad de Iowa.

VIVANCO, Luis Felipe

1971 *Introducción a la poesía española contemporánea*. Madrid: Ediciones Guadarrama.



## JORGE GUILLÉN: LA LUZ, EL SER Y EL TIEMPO

### 1. *La vida, la época y la lírica*

Se suele decir que Jorge Guillén es el poeta de los objetos y las cosas, de la percepción lírica del mundo material. Esta es una apreciación errónea si no entendemos cómo concibe el poeta lo mundano y el contexto en el que escribe. El poeta se vincula a las cosas y los elementos de la naturaleza para exaltar su esencia. Sin embargo, se debe decir también que el poeta no ignora la presencia del hombre; siempre lo tiene presente como ser instalado en ese cosmos.

Jorge Guillén nació en Valladolid en 1893. Ejerció la docencia en las Universidades de Murcia y Sevilla. Fue uno de los que salió al exilio durante la guerra civil española y regresó a España en 1975, luego que falleciera el general Francisco Franco.

Su obra más importante se encuentra en *Cántico*, cuya primera edición salió en 1928, habiéndose ampliado después en 1936, 1945 y 1950. Su poesía es una de las voces más originales de la Generación del 27: poesía del ser, del existir y de la armonía del hombre en el universo. En 1976 obtuvo el premio Cervantes. Es uno de los que mejor ha transmitido esa conciencia de grupo generacional de los poetas del 27.

Aquellos poetas no se creían obligados a ejercer ningún sacerdocio, y ninguna pompa religiosa, política, social acartonaba sus gestos. Gestos de espectáculo no había. Sí había propósitos de rigurosa poesía como

creación. ¿Y si el poema fuese todo él poético? Esta ambición flotaba difusa en la brisa de aquellas horas. Era preciso identificar lo más posible poesía y poema. (Guillén 1962: 243)

Guillén reflexiona sobre las inquietudes y comentarios de quienes pretendieron analizar la lírica del 27. Opina que los poetas del 27 querían hacer arte en toda la extensión de la palabra. Y arte no quiere decir detenerse en el cultivo de lo meramente formal. Es cierto que exploró diversos metros y estrofas, pero no por el puro gusto formal sino por la búsqueda de una expresión que responda mejor al ámbito emocional. El poeta es síntesis de las meditaciones propias, sociales y culturales. El poeta es vocero de su acontecer y de la condición humana. Por eso, ese acercamiento a los elementos de la vida cotidiana, pero también a las raíces culturales, como hace García Lorca.

En otros poemas se acentuará la nostalgia, tan subjetiva y personal, pero sin dejar de pensar en su España histórica, en su España de siempre. Las meditaciones de los poetas no son meditaciones que se agotan en el ámbito puramente individual, personal. Se medita sobre la condición humana, sobre su ser, su devenir, su puesto en el cosmos. Como reconocerá Guillén: «Los grandes asuntos del hombre —amor, universo, destino, muerte— llenan las obras lírica y dramáticas de esta generación» (Guillén 1962: 247).

El gusto por crear a través de imágenes verbales innovadoras es algo común a toda la Generación del 27. Todos tienen conciencia de que la obra, el poema, no es una simple expresión emocional sino una expresión que debe responder a ciertas premisas estéticas. La metaforización y el imaginismo es algo que particulariza a la generación. Compartían características genéricas aunque cada uno mantenía su estilo personal. Guillén (1962) recuerda que:

Aquellos poetas, muy bien avenidos, eran muy diferentes. Cada uno tenía su voz. Antonio Machado se paraba a distinguir las voces de los

ecos. Allí no sonaban más que voces propias, y así lo reconoció el gran don Antonio, que respetaba a estos poetas, aunque tal vez no viese claras algunas de sus obras. (p. 248)

¿Preferencia por la forma? ¿Hubo alguna doctrina o manifiesto que homogenizara al grupo? No exactamente, pero sí es cierto que todos eran respetuosos de la forma, virtuosos de la forma sin abandonar el contenido trascendente. Fuerza creativa a través del imaginismo. Cantores de lo individual, de lo subjetivo, pero también de las raíces culturales. Búsqueda constante de una voz original, eso fue la Generación del 27. ¿Abstracción y oscuridad? Digamos mejor, hermetismo.

Si en algún momento de su proceso y desarrollo se entusiasmaron con el surrealismo, no fue para seguirlo a pie juntillas sino para aceptarlo como invitación a la libertad, para crear imágenes verbales innovadoras, para remecer la lógica de la percepción.

Eran virtuosos de la metaforización, de la palabra condensada; nunca usaron frases huecas, inauténticas. Las imágenes creadas siempre estuvieron ligadas a una circunstancia existencial. No pocas veces, la lírica se vuelve dramática. Según el autor, dependiendo del momento que les toca vivir, la lírica se convierte en meditación contemplativa, en oración religiosa.

Esta lírica no se deja ganar por el caos del subconsciente. Existe, eso sí, un afán de explorar las sensaciones. Sin embargo, la adopción de las tendencias vanguardistas nunca llegó a tener posturas extremas, como sucedió con el surrealismo francés.

Los escritores no eran ajenos a las inquietudes del momento; ejemplo de ello es la fascinación por la tecnología. No ignoran que algunos elementos tecnológicos cambian el modo de estar y vivir de los hombres. Tampoco dejan de valorar lo importante que es descubrir el subconsciente. Está en todos ellos en mayor o menor medida. Sin embargo, también es cierto que, luego de la fascinación inicial,

vuelven a la actitud contemplativa, rasgo importante de la condición humana.

## 2. *Fundamento y trascendencia de Cántico*

En la obra de Guillén se pueden distinguir tres momentos importantes:

- 1.- Periodo de *Cántico*, con las ediciones complementarias de 1936, 1945 y 1950.
- 2.- Periodo de *Clamor*, con los poemarios: *Maremágnum* (1957), *Que van a dar en la mar* (1960) y *A la altura de las circunstancias* (1963).
- 3.- Periodo de *Homenaje* (1967).

El poema «Más allá», que inaugura *Cántico*, es un poema significativo y fundacional en la lírica del poeta. En él reafirma su ser, parte de la noción real, del existir real:

(El alma vuelve al cuerpo,  
Se dirige a los ojos  
Y choca.) ¡Luz! Me invade  
Todo mi ser. ¡Asombro!

Mientras los idealistas se extasían con la contemplación y el alejamiento de lo mundano, para Guillén hay que entusiasmarse porque «El alma vuelve al cuerpo». Ese es el punto de partida. Es el recorrido inverso al idealismo, a la espiritualidad. Es la reafirmación de que el hombre es también corporeidad. Dicho de otra manera, su naturaleza está marcada por lo mundano, de lo cual no se puede desprender.

Es interesante observar el uso del paréntesis. El paréntesis separa, hace tomar cierta distancia. En este caso, el paréntesis parece

describir un momento de sueño o ensoñación. Mientras transcurre ese sueño es que el alma vuelve al cuerpo: imagen mítica, bíblica. En el sueño es que se producen las revelaciones del ser supremo. Poéticamente, es con la luz que llega a los ojos cuando el ser vuelve al mundo de la conciencia. Y es allí cuando también se cierra el paréntesis. El paréntesis, entonces, cierra un estadio y deja aparecer otro.

La inserción del alma en la corporeidad, en lo mundano —del aquí y ahora—, no significa la disolución del estado puro ni la frustración por el acabamiento del éxtasis espiritual. Así sucede en la concepción idealista del ser y el mundo. En Guillén es distinto; para el poeta, ese contacto con la luz es contacto con la vida. Así se explica el uso de las interjecciones. Sería como nacer a la vida; por eso, el asombro.

Intacto aún, enorme  
Rodea el tiempo. Ruidos  
Irrumpen. ¡Como saltan  
Sobre los amarillos.

El Ser, todavía intacto, es rodeado por el tiempo. El tiempo es elemento de lo mundano, es lo opuesto al espiritualismo atemporal. También son opuestos los ruidos y el silencio. La poesía se desenvuelve en un eje de oposiciones. Frente al orden, está el caos. Ante el mundo perfecto, está el mundo de las imperfecciones. Para el idealismo, el mundo presente es el mundo de las imperfecciones, del caos. El mundo perfecto es algo anterior, algo fuera del universo mundano, es el mundo de las esencias. Para el poeta, en cambio, lo mundano es orden. El caos es ajeno al mundo. Si alguna vez hubo caos, es cosa del pasado.

¿Hubo caos? Muy lejos  
De su origen, me brinda  
Por entre hervor de luz  
Frescura en chispas. ¡Día!

Así como el caos está lejos, así también la oscuridad. Por eso se contraponen el «día». Más aun, se exalta la sensación de día; por eso las interjecciones. La seguridad es contraria a la inseguridad. El idealista suele buscar la seguridad en el Absoluto. Para el poeta, el entorno del hombre no tiene por qué significar inseguridad. No hay motivos para vacilaciones. El «día» es frescura, es claridad simbólica, es esplendor.

Y la mañana pesa,  
 Vibra sobre mis ojos,  
 Que volverán a ver  
 Lo extraordinario: todo.

### 3. *Ser y tiempo*

Contra la idea de que lo mundano es sinónimo de lo ordinario y que lo extraordinario es propio de lo mágico o divino, el poeta plantea que sus ojos, aquellos que recién han entrado en contacto con el mundo, verán «Lo extraordinario: todo». Entonces, no habrá más misterios ni secretos. Más aun, el hombre siente que aún el tiempo, la experiencia de siglos, raíz de siglos, puede concentrarse en un minuto, y que en ese minuto podría transcurrir la eternidad, una eternidad que la siente para él, no como algo externo, fuera de su destino. No como algo que quizá era exclusivo de la divinidad. El hombre es también partícipe de esa eternidad.

El hombre es Ser y Tiempo. Es Ser y circunstancia, dirían otros. La noción de «sangre» se asocia al presente, a la violencia, a la circunstancia.

Corre la sangre, corre  
 Con fatal avidez.  
 A ciegas acumulo  
 Destino: quiero ser.

Ser nada más. Y basta.  
 Es la absoluta dicha.

Destino y Ser se conjugan; su conjunción se deja transcurrir el tiempo. Solo se tiene el afán de ser: «Nada más». La dicha absoluta del poeta y del humano es la conciencia de Ser, de vivir el ser.

#### 4. *Esplendor del amor y la naturaleza*

Se dice que el acercamiento a la realidad del Ser supone la exaltación del mundo material. Esta apreciación es incompleta y, por eso mismo, errónea, solo ve un aspecto de la percepción. Cuando Guillén se acerca a la realidad es para buscar la esencia de las cosas porque los elementos materiales no son una realidad inerte, no son objetos de escenografía.

[...] ¿El viento  
Busca una verdad?  
Las esparcirá,  
Tenderá a los cielos.

(«Escalas»)

La naturaleza tiene una sensorialidad que se asocia con la imagen de la mujer. Si consideramos las sensaciones corporales, carnales, la naturaleza revela, a su manera, su interioridad, su desnudez. Es una desnudez que se agita, que tiene vida, que tiene ritmo y voluptuosidad —«más, más»— para mostrarse más intensa, apasionada. Mujer es agua que se ahonda, como la hondura íntima de la mujer. Lo podemos leer en «Manantial»

El agua desnuda  
Se desnuda más.  
¡Más, más, más! Carnal,  
Se ahonda, se apura.

¡Más, más! Por fin ¡viva!  
Manantial, doncella:  
Escorzo de piernas,  
Tornasol de guijas.

El río es manantial, un manantial doncella. El río es un elemento carnal. El manantial es mujer, mujer carnal. Se puede observar, entonces, la relación metafórica y el ritmo intenso, *in crescendo*, hasta llegar a un clímax que le hace decir: «Por fin, ¡viva!».

El amor es sentimiento y esplendor. El amor es invitación a la persona amada. Amarse es participar del esplendor de la naturaleza, como se lee en «Con nieve o sin nieve»:

Ven a ver. La nieve  
Cae más despacio.

El copo en desorden  
Se demora, blando.

Pero el poeta va mucho más lejos. Su reflexión encuentra relaciones entre la vida y la nieve.

Desnuda, la vida  
Revela brillando  
Su candor, que es nieve:  
A solas un astro.

Y claro, lo adorable no es solo la naturaleza en sí sino lo que puede provocar en el ser humano. Ver la nieve es la experiencia sensorial que une a los seres que se aman.

¿Nieve? Yo la adoro  
Nos junta a los dos

La nieve es un mundo majestuoso. Mundo nevado es sinónimo de esplendor. En el centro de todo ello, el amor.

## 5. *El canto de la esperanza*

Guillén es el cantor del Ser y de la esperanza, cantor de los tiempos primigenios. Todo el universo es primigenio. Es tiempo de ver el mundo como si estuviera resurgiendo; es la conciencia de un nacer con ánimo positivo, según se lee en «Paso a la aurora»

¿Vuelve todo a surgir como en primera vez  
Este universo es primitivo?  
Mejor: todo resurge en esbeltez.

La poética muestra su rostro al futuro. Como en casi todos sus cantos, el autor ve el futuro con esperanza, con los brazos abiertos, con fe y casi con alborozo. Todo el universo participa del esplendor. Renacer es volver a vivir. El hecho mismo de estar en lo mundano es participar de ese vivir.

Aquí, sobre la cima  
Ya clara  
Estar es renacer.  
Hasta en lo más oculto, bajo tierra, se anima  
Su tentación —latente— de algazara:  
A plena luz la calidad de ser.

Estar en la cima permite tener una idea cósmica. Desde allí, ver el universo es participar de la algazara. El mundo es reciente; se le bautiza con la mirada. Las cosas parecen no tener nombres. Ese acto de nominación es también significativo, va acompañado de las sensaciones de quien lo vive. Nominar es dar vida y participar del gozo de la naturaleza, de lo mundano. Ser y estar en el mundo es participar del gozo cósmico.

Todo es nuevo...Tan nuevo que nadie lo ha dicho.  
¡El sol! Y no deslumbra. Se remonta con lenta  
Suavidad. ¡Ah, ninguno de existir se arrepienta!  
Llegarán a su forma los materiales vagos.

En otro poema, («Amor a una mañana») Guillén utiliza versos pareados octosílabos, a través de los cuales expresa, casi como una constante, su alborozo por la vida, por el estar en lo mundano. El cosmos es un universo que se acepta y se goza. Otra vez, ser cuerpo, ser mundo, no es algo por lo cual debamos sentir conciencia de culpa. El cuerpo y el cosmos son una creación maravillosa. La claridad, la luz, merece que se le ame.

Mañana, mañana clara:  
¡Si fuese yo quien te amara!

Paso a paso en tu ribera,  
Yo seré quien más te quiera.

Hacia toda tu hermosura  
Mi palabra se apresura.

Entre el orden y el caos, entre la angustia y el gozo, entre la afirmación y la incertidumbre, así discurre su poética.

¿Eres tú, luna, quien todo lo borra o lo tacha?  
Torpe, quizá borracha,  
Mal te acuerdas de nuestra vida.

El mundo cabe en un olvido.

El tono de «El desterrado» es de reproche a la luna que quizá «borracha» no se acuerda de la vida, de la vida de los humanos. ¿Puede aceptarse el olvido? Si el mundo no es tan grande, ¿se justifica el olvido? El mundo es pequeño, «cabe en un olvido».

La frase interrogativa se mantiene, esta vez más dramática al hablarse de la meta. Se toma la bicicleta como elemento simbólico que expresa el avance de la vida; un avanzar sin tener claro hacia dónde. Entonces, el avance se convierte en un acto precipitado y

surge la incertidumbre. La duda convierte en interrogante lo que antes era una afirmación:

¿Hacia qué meta  
Sutil  
Se precipita  
Sin ruido?  
Lo inminente palpita

¿El mundo cabe en un olvido?

La bicicleta vuelve a estar presente como símbolo. Al no tener metas, se escurre y se derrumba. No hay orden. Prevalece el caos, el caos temible.

La bicicleta  
Se escurre y se derrumba por un caos  
Todavía modesto

— ¿Qué es esto?  
¿Tal vez el caos?

La pregunta encontrará su respuesta un momento después. No era el caos cósmico; solo era una confusión temporal, un momento de «niebla». Por eso, en ese mismo poema, dice: «Es tarde ya para soñar la Nada».

Así, «la Nada» con mayúsculas. Sin embargo, contradictoriamente, siempre está allí la sensación de haber perdido algo. Esos pequeños momentos de vacilación dejan un aire de angustia. Por eso la queja y la súplica final:

Devuélveme, tiniebla, devuélveme lo mío:  
Las santas cosas, el volumen con su rocío.

Aún así, el poeta se adscribe a la reafirmación del ser, a la luz, al amanecer: gozo de vivir, agradecimiento de estar. Esto lo podemos apreciar en el poema «Buenos días»:

¡Sí!

Luz. Renazco.

¡Gracias!

Podría haber elementos que se interpongan, que traten de interrumpir la aurora. Podría ser la sombra, podría ser el silbido: elementos que tratan de interponerse «entre el sol y el afán». Frente a ello, «Despertar es ganar». Es que despertar es instalarse en el mundo, en la afirmación del ser. El despertar es luz y la nada es oscuridad. Despertar es instalarse en la realidad; pero una realidad que es vida y es fe. Realidad no es la simple contemplación de los elementos objetivos; no es solo una constatación. Realidad es el gozo de la existencia, de saberse parte del mundo, de su orden y su magia. Realidad es saber que existe la posibilidad de soñar, de imaginar. Realidad no es pecado ni mundo limitado. Realidad es también imaginación y sueño. Por eso, al final de ese poema, dice:

Canta, gallo jovial,

Canta con fe. Te creo.

## 6. *Clamor: del orden a la sombra*

El mundo armonioso, casi atemporal, sufre una pequeña alteración. Eso es *Clamor*. La realidad caótica irrumpe con la expresión propia de la cotidianidad. La fuerza del Ser se opaca; ganan los valores de un mundo frío, calculador, distante de la realidad humana, del sentimiento humano. Existe lo que se llama un proceso de deshumanización. Lo que queda es el rascacielos, no el hombre en su dimensión de fe y trascendencia.

Sobre el compacto caserío

Que dividen las paralelas

De unas calles —sin corruptelas  
 En quiebros curvos por el río  
 Del azar— se levanta, frío  
 Cálculo o fervor de intelecto,  
 Otra ciudad: empuje recto,  
 Que elevándose hacia el futuro  
 Prefiere tajante el gran muro,  
 Abstracto como su proyecto.

El mundo es un *maremágnum* en el que se puede ver y sentir la violencia. No es la paz, no es la contemplación que deja sentir el gozo de Ser. Es una ciudad simétrica, hija del cálculo; una ciudad fría en la que se hace cotidiana la violencia. El poema «Los atracadores» es revelador. En este poema, se abandona la actitud y el tono reflexivo para dar paso al relato. Ciudad de Boston. Un sábado por la mañana. El vestíbulo de un hotel. Y de pronto, irrumpen los enmascarados y la gente queda estupefacta:

Ágil, veloz, tajante, una cuadrilla. Se sitúan  
 en sus puntos de eficacia los enmascarados.  
 A la agresión multiplica la estupefacción.

Ya el cajero entrega los miles de dólares de  
 la semana. Nadie chista. Ya los atracadores  
 huyen sobre cálculos de fuga.

El asalto se ha consumado. Esa es la sociedad de la violencia. ¿Cuál es el ideal? El dinero como fin supremo, como la única posibilidad que hace la vida confortable. Violencia que invade el Estar. Un modo de vida que no se entiende. Una ciudad de violencia que no parece valorar el Estar ni entender el Ser. La impresión que el mundo americano le deja a Guillén es muy similar a la percibió García Lorca en *Poeta en Nueva York*.

El autor no se desliga del cosmos, de los elementos de la naturaleza. Más allá de la muerte, el mar está allí con sus conchas y caracolas,

pero esa sensación de arquetipo va cediendo. El color de lo brumoso, de lo gris, invade. Ahora el mundo no es tan armónico. El mar es un símbolo metafórico que al igual que los seres no sabe adónde va, como se lee en «Mar que estás ahí»:

El mar lanza sus olas más allá  
De sus visibles tumbos inmediatos,  
Y sin cesar me rompe mis retratos  
Del mar. No sé quién es  
Ni adónde ahora va.  
Todo se revuelve al revés.

La naturaleza, el mar, lanza «sus olas» y rompe los retratos del propio mar: acto incomprensible que se vuelve irreconocible. Los elementos de la naturaleza resultan, así, incomprensibles. Sus actos suelen ser ambivalentes. El mar puede ser «buen compañero,/ sencillo, cotidiano», pero también, este mismo mar huye «infiel, caprichoso, perjuro». Frente a este mar incomprensible, iracundo, el poeta contrapone su rostro de amor, su fuerza creativa capaz de fecundar ese abismo entre «Venus y sal».

Mar clemente, mar protector,  
Mar iracundo,  
Mar criminal:

Yo con mi amor  
También fecundo  
Tu abismo de Venus y sal.

### **7. *El Ser y su negación. La afirmación y el desarraigo***

Después de ese periodo vuelve a la poesía reflexiva. No es solamente poeta de las sensaciones, también es poeta de la desolación, del desarraigo, de la muerte inexorable. Tiene poemas de ruptura.

En su frío, su muerte...  
 ¿Está ya aquí? Las frondas,  
 Que adelgazan sus masas  
 Y aguzan sus contornos  
 Se yerguen  
 Con un ahilamiento más estricto  
 Los altibajos del vigor son vida.

Vida siempre mortal.  
 ¿Y tal vez simultánea de muerte?

(«Por de pronto»)

La vida es el Ser poblado también de Nada. Los antagónicos conviven; se da una extraña relación. La vida parece llevar la muerte auestas; por eso, afirma: «Vida siempre mortal». Parece un absurdo, pero no lo es. El Ser lleva su negación en su propia naturaleza. Tal vez podamos decir que es un poco como Vallejo:

Me gusta la vida enormemente  
 pero, desde luego,  
 con mi muerte querida y mi café  
 [...]

Siempre hay una justificación por vivir, por valorar la vida, aun sabiendo que lleva dentro de sí, por su naturaleza misma, la muerte. «Vivir es algo más que un ir muriendo», dirá en «Por de pronto». Ese algo más es la ventana por la que se impulsa la vida, el afán de revitalizar los sueños. Por eso sus invocaciones:

Sueñen los más audaces  
 Sueñen, creen, esperen  
 También para los tímidos,  
 Los pobres.

Todos en la misma actitud. Es una invitación sin distinciones. ¿Cómo podrían haber excepciones si se trata de un encuentro del hombre ante su destino, ante el infinito, ante la trascendencia?

El desarraigo y el destierro no quedan al margen de sus meditaciones. Ese no encontrarse con su propio entorno duele hondamente. Sentirse extraño, sentir que aquello no es su mundo, produce una ruptura, un dolor en toda su realidad interior, en eso que también se llama «tiempo interior». Sin Ser, sin el verbo, solo nos queda el silencio, la «muda perspectiva», como dice Guillén en «Desterrado».

Mucho me duele que no viva  
 Mi lenguaje a mi alrededor,  
 Mucho sufre el tiempo interior  
 Ante su muda perspectiva.

El destierro es un tema ineludible para la Generación del 27. Muchos escritores salieron de España en el periodo de la Guerra Civil. A la condición de desterrado, se suma también el dolor de quienes murieron fuera de la península. Ante ello se alza su voz. No era el lugar que les correspondía, no era el «sitio humano». Con la muerte, de algún modo, se acaba el dolor del destierro. No estarán más en la vida para seguir sufriendo, habrán bajado a la «última tierra». Así lo afirma el poeta en «Última tierra en el destierro».

El destierro terminó ya.  
 No es de nadie ese fondo ciego,  
 Que ignorando el nombre de arriba  
 Ni emplaza en sitio humano al muerto.  
 No hay país para esas honduras,  
 Tan remotas, del cementerio  
 Donde sólo nosotros somos  
 Melancólicos extranjeros.  
 Quien fue el ausente yace ahí:  
 Última tierra en el destierro.

## 8. *Homenaje: una reflexión necesaria*

En *Homenaje*, Guillén dedica sus meditaciones a temas generales o personalidades de significación para él. Una fecha importante, como aquel 12 de octubre en que la flota de Colón llega al nuevo mundo, no podía pasar inadvertida. Al igual que los poetas de la Generación del 98, testigos de la pérdida de las últimas posesiones españolas, el autor también medita sobre la historia y el destino de la España colonial en el poema «12 de octubre». ¿Qué queda de la España grande e histórica?

— Esa España que quiso demasiado  
Con grandeza afanosa y tuvo y supo  
Perderlo todo ¿se salvó de sí misma?

— De su grandeza queda en las memorias  
Un hueco resonante de Escoriales,  
De altivos Absolutos a pie firme.

— No, no. Más hay. Desbarra el plañidero.  
Hubo ardor. ¿Hoy cenizas? Una brasa.  
Arde bien. Arde siempre.

Para Guillén, como para muchos, España no es solo la España de las posesiones territoriales. España está más adentro; es una luz que arde hacia la eternidad, luz que es vida. Así se explica su actitud en ese coloquio o actitud dialógica. Ese «Más hay» es muy revelador. Es ese más que tendrá que buscarse en la brasa que aún se mantiene en el interior de los españoles y que se proyecta al mundo, al tiempo, a la eternidad.

El tema de la marginación racial no es ajeno a Guillén. Afirma que es un acto vergonzoso para toda la humanidad; considera que toda la humanidad debiera compartir esa vergüenza. Por eso, en «Los negros» dirá:

Gime la esclavitud, de muchos culpa  
Y muerdo el polvo de la gran vergüenza.

Pero el poeta va más allá al expresar la angustia del negro que por el solo hecho de haber nacido de ese color de piel debe ser marginado. Esta actitud de injusticia la contraponen al espíritu cristiano. Este hecho lo expresará a través de una frase interrogativa muy reveladora:

«Mi piel es mi pecado», canta el negro con voz  
 Hermosa y dolorida. Desenlace imprevisto:  
 ¿Va, por fin, a nacer de verdad Jesucristo?

Entre los poemas a personalidades y amigos, destaca el que dedica a Vallejo. La poética de Guillén se compenetra de Vallejo y de su personalidad. Trata de traducir, en verbo condensado, el perfil de Vallejo y su poética humanista y metafísica.

Oscuro arranque profundo  
 Se transmuta en balbuceo  
 De un hombre que es una roca,  
 Trozo aún de serranía.

Esa es, pues, la imagen de Vallejo. Su color andino. Su mensaje de emoción intensa que se traba en el balbuceo. Mensaje metafísico, pero a la vez muy terrenal. Vallejo es el poeta de lo imperecedero, de las meditaciones hondas. Imperecedero como las rocas. Vallejo, el universal, el de las esencias y angustia existencial. Vallejo, cuya voz atraviesa el tiempo. Las rocas no sufren el rigor del tiempo. Vallejo de la contemplación, pero también de lo cotidiano, de las urgencias con las mayorías. Vallejo confía, invoca su fe en un futuro solidario; por eso convierte el gemido en canto y la angustia en esperanza.

[...]  
 Pujando hacia una luz  
 De cárdena violencia  
 Concluye el gemido en canto:  
 De la desesperación  
 Va surgiendo la esperanza

## 9. *Las ciudades, la modernidad y las estrellas*

El poeta se queda impactado ante una ciudad de rascacielos como Nueva York: ciudad de tecnología, ciudad de torres altas, ciudad de bloques de cemento, ciudad de edificios que atacan el espacio ignorando la hermosura del paisaje, del cielo abierto. En «Aire en torno» dice:

Admirad Nueva York desde ventanas altas:  
 Rodeados de espacio, lisos bloques esbeltos.  
 ¡Oh verticalidad que a la hermosura asaltas  
 Con ataques de rectas! Edificios resueltos  
 A ser la más desnuda geometría del mundo,  
 Y con un solo adorno. Mirad bien: el espacio.

Guillén no es ajeno a la vida nocturna de las grandes ciudades. También ello forma parte de sus sensaciones y poetiza sobre ese ambiente. Es que ese ambiente es una expresión de lo mundano, de ese «Estar» en el mundo, como lo revela en «club»:

Vestida carne desnuda,  
 Noche de «night club» y danza.

La atención se queda muda  
 Frente a un despliegue que avanza,  
 Persuasivo, con fragmentos  
 De cuerpos y movimientos  
 De mujeres: muslos, hombros,  
 Un ritmo de sacudida.

Por eso, no podía ser ajeno a la muerte de Marilyn Monroe. Es pensando en ella que escribe el poema «Cuerpo a solas», en el que contrapone la imagen de la persona, imagen fabricada por la fascinación del celuloide, con la imagen del ser natural, auténtico.

Caminantes: callad.

La hermosa actriz ha muerto,

Ay, de publicidad.

(Cuerpos a solas)

La artista, la mujer que fabricó el celuloide, fue una víctima. La vida que fabrica el celuloide, la imagen de la publicidad, ha acabado con la vida de aquella actriz hermosa. La mujer observada, la mujer del calendario, fascinada por el fulgor y sus atributos que todos elogian, perdió «su sentido». No era ella misma. Cuando quiso encontrarse, seguramente solo encontró vaciedad.

Era tan observada

Por los ojos de todos

Que se escondió en la nada.

El suicidio detuvo el conflicto entre el Ser y la Nada. El vacío y el vértigo no dieron para más. La muerte detuvo la angustia. Solo entonces encontró la paz.

El bello cuerpo yace

Libre, por fin, a solas.

¡Uf!

Requiescat in pace.

Finalmente, en el poema que dedica a Walt Whitman, Guillén se contagia de la universalidad del mensaje del poeta evocado: homenaje y comunión; sed de universo; sed de cosmos; afán de abarcarlo todo:

Todas las distancias, aunque vastas, en el espacio,  
todas las distancias en el tiempo, todas las formas  
inanimadas,

Todas las almas, todos los cuerpos vacíos  
por diferentes que fueran o en diferentes mundos.

En esta visión universal, el poeta vuelve a compartir su noción de cosmos, su libertad, su reafirmación en el Ser. En la contemplación del universo, el poeta advierte que «Una vasta similitud lo entrelaza todo». Abarcarlo todo es querer decir todas las naciones, todas las civilizaciones, todas las lenguas. Esa sed de totalidad será reiterativa:

Todas las identidades que han existido  
o puedan existir en este globo o en otros globos,

Todas las vidas o todas las muertes,  
todas las del pasado, el presente y el futuro.

La voz del poeta suena sideral, trasciende la misma historia. Habla de todas las vidas; de todo nuestro universo u otros universos; de todo lo que haya existido en el tiempo o lo que aún no existe. Todo se engloba: la vida y la muerte, el mundo y el trasmundo.

Esa es, pues, la lírica de Guillén. Es un poeta del cosmos, del Ser, de las esencias y el tiempo; es amante de la luz, de la vida. Es una voz que metaforiza, que convierte en símbolos la cotidianeidad, voz que ha escogido su modo de expresión, que condensa, que está cerca del hombre y su angustia final.

## BIBLIOGRAFÍA

CANO, José Luis

1970 *La poesía de la generación del 27*. Madrid: Editorial Guadarrama.

DEBICKI, Andrew

1973 *La poesía de Jorge Guillén*. Madrid: Editorial Gredos.

GAOS, Vicente

1965 *Antología del grupo poético de 1927*. Salamanca: Ediciones Anaya.

GUILLÉN, Jorge

1974 *Cántico*. Barcelona: Ediciones Seix Barral.

1962 *Lenguaje y poesía*. Madrid: Revista de Occidente.

PAZ, Octavio

1967 «Horas situadas de Jorge Guillén». En: *Puertas al campo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

RUIZ DE CONDE, Justina

1969 *El cántico americano de Jorge Guillén*. Madrid: Ediciones Turner.

VIVANCO, Luis Felipe

1971 *Introducción a la poesía española contemporánea*. Madrid: Ediciones Guadarrama.

Se terminó de imprimir en los talleres gráficos de  
EMPRESA EDITORA EL COMERCIO S.A.  
Juan del Mar y Bernedo 1318 Lima 1  
TelF: 311-6500 fax: 311-6346  
Junio del 2004 - Perú

Próximas publicaciones

*Papel hecho a mano*

Carolina Salinas

*Extremo oriente y el Perú en el siglo  
XVI*

Fernando Iwasaki

*El nuevo mundo milenario*

Frank Graziano

Fondo Editorial de la PUCP

Plaza Francia 1164

Cercado de Lima

Correo electrónico:

[feditor@pucp.edu.pe](mailto:feditor@pucp.edu.pe)

Los estudiosos tienden a postular periodos para las literaturas nacionales, cuando el contexto, la coincidencia o el azar determinan que alrededor de un tiempo relativamente corto irrumpen escritores o poetas de extraordinaria calidad. Sucede en diferentes momentos de la historia. Y así como existen épocas de fecundidad e innovación, también tenemos largos periodos marcados por la opacidad e, inclusive, el silencio. En la poesía española puede decirse, casi con certeza, que luego del denominado Siglo de Oro, el siguiente gran momento de su literatura se presenta con la Generación del 27.

La presente publicación reúne un conjunto de ensayos sobre los poetas más representativos de este periodo. En ellos se pone en evidencia la lírica dramática y la capacidad de crear universos metafóricos de García Lorca; el afán de transmitir las sensaciones e imágenes del subconsciente de Vicente Aleixandre; la nostalgia por el mar y la plasticidad de las imágenes verbales de Rafael Alberti; el clamor frente a la comunión-desencuentro del yo y el tú de Pedro Salinas; el desgarramiento visceral, el compormiso con su país y la esperanza de Miguel Hernández; la pulcritud, el hermetismo, el sufrimiento y la sublimación del deseo prohibido de Luis Cernuda; el imaginismo y la actitud contemplativa de Gerardo Diego; y, finalmente, el mensaje de meditación ontológica de Jorge Guillén.

Para Eduardo Hopkins, que prologa este libro, «rara es la dedicación a la materia en libros que procuran una visión totalizadora de este movimiento, y es un mérito de Eduardo Huárag entregar en su investigación una perspectiva personal que construye una visión de conjunto acerca de los escritores más importantes del periodo».

ISBN 9972-42-644-0



9 789972 426445 >