

ediciones hispanogalia

4

Didáctica/Crítica

*Poesía del siglo XX
en lengua española*

(Selección y estudio)

POESIA DEL SIGLO XX
EN LENGUA ESPAÑOLA
(Selección y estudio)



POESIA DEL SIGLO XX
EN LENGUA ESPAÑOLA
(Selección y estudio)

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN
EMBAJADA DE ESPAÑA EN FRANCIA
PARÍS, 2007

EDICIONES HISPANO GALIA
COLECCIÓN DIDÁCTICA / CRÍTICA
DIRIGIDA POR JAVIER PÉREZ BAZO

Poesía del siglo XX en lengua española (Selección y estudio)



- © De los poemas seleccionados, sus autores o herederos
- © De los artículos, sus autores
- © De la ilustración de portada: Fotografía de los tipos de la
Imprenta Sur de Manuel Altolaguirre
- © 2007, Consejería de Educación, Embajada de España en Francia /
Ministerio de Educación y Ciencia,
Secretaría General Técnica
NIPO: 651-07-319-3

Coordinación de la edición: Petra Secundino

Diseño de la colección: Antonio Ramos

Pedidos y distribución:

Centro de Recursos
34, Boulevard de l'Hôpital 75005 Paris
Tel: 0147074858 Fax: 0143371198
@: centrorecursos.fr@mec.es

Todos los derechos reservados. No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, reprográfico, gramofónico u otro, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del copyright.

Juego de espejos

I

Sabido es que proceder a una selección de textos correspondientes a un tramo de la historia literaria, cualquiera que sea su proporción y naturaleza, lleva en sí mismo implícito el intento ilusorio de conseguir el acuerdo unánime de los lectores y de la crítica sobre los autores en ella reunidos, los criterios que la determinaron e, incluso, los fundamentos estéticos que representa como nómina selecta. Ciertamente, no están todos los que por sobresaliente aportación y mérito artístico podían haber sido traídos a estas páginas, pero sí aquellos a quienes nadie discutirá cierta representatividad de las tendencias significativas en las que se articula la poesía escrita en lengua española durante el siglo XX. El crítico se apresurará seguidamente a reparar en la subjetividad que cualquier selección entraña, en el caprichoso gusto del antólogo, en otras mil razones por las cuales cabría someter a juicio sumarisimo al responsable de encuadrar los textos. Quizás no falten explicaciones para contribuir también en esta ocasión a la consabida polémica de corto vuelo y a golpes contra subjetivismos comprensibles, que suele seguir a la aparición de una antología de textos literarios. Pero antes de ello, el crítico y el lector convendrán conmigo en que la voluntad orientada hacia la consecución de unos objetivos concretos de carácter pedagógico, en que el joven público a quien se dirige en especial esta obra y en que el sesgo singularmente didáctico de la misma pueden justificar con suficiencia la selección que en este volumen se presenta.

Otro asunto asimismo controvertido parece derivarse de la pertinencia o no de clasificar a los autores bajo marbetes de referencia periodológica difícilmente asumibles más allá del mero interés metodológico. Me refiero al hecho de acotar diversas expresiones poéticas mediante períodos y conceptos globalizadores en exceso –“poesía de posguerra”, por ejemplo– o, en el caso contrario, reduciéndolas a cortes decenales y a supuestas generaciones –“generación del cincuenta”, “promoción del sesenta”...–, obviando que el método generacional conviene mejor al ámbito biológico y que resulta impropio en asuntos de verte-

bración de la historiografía literaria; o, incluso, reconociendo el hecho poético en afinidad o consecuencia de algún acontecimiento de relevancia en la historia cultural que pudiera definir, sin duda improcedentemente, su particularidad estética. Pero estas son cuestiones de teoría literaria que sólo de manera tangencial nos interesan. Lo que importa ahora es discernir las distintas manifestaciones o corriente poéticas que aquí se dan cita y que en su conjunto definen un amplio trecho de la poesía escrita en español durante la segunda mitad de la última centuria. Adviértase que de todo esto se da cumplida cuenta, y de eficaz manera pedagógica, en las exposiciones que preceden al florilegio de textos poéticos españoles e hispanoamericanos aquí agavillados.

Dicho esto precisemos que el objeto fundamental de esta antología no es otro que establecer, lejos de determinadas preferencias personales de los colectores, un corpus suficientemente ilustrativo de la poesía tratada de manera analítica en las aulas de nuestros estudiantes bachilleres. Más todavía, a partir de los poetas contemporáneos y obras cuyo estudio propone el programa de Literatura española del último curso del Bachillerato impartido en las secciones internacionales españolas en Francia, los antólogos han seleccionado una serie de poemas, precediéndola de una breve introducción donde se traza la trayectoria literaria de cada autor debidamente contextualizada. Este carácter didáctico de la obra se completa con un comentario textual.

Observará el lector que el volumen arranca con el verso de Blas de Otero, José Hierro y Ángel González. Poetas los tres de declarado compromiso ético e histórico, existencial y realista, de cierto prosaísmo testimonial, con voluntad transformadora de la sociedad: una concepción poética, en definitiva, que se inscribe en la continuidad natural de la poesía social cuya espita había abierto Dámaso Alonso con *Hijos de la ira* en 1944, e incluso antes Rafael Alberti y los americanos Pablo Neruda y César Vallejo. A fin de cuentas, Otero, Hierro y González (convendría no olvidar a Gabriel Celaya, ni a Eugenio de Nora, ni a Victoriano Crémer) encarnaron, cada uno a su modo, el ejercicio moral de la creación lírica y la reacción contra los supuestos esteticistas que con relevancia e interés se resolvieron con distinta suerte y apreciación durante la primera posguerra española: por un lado, los de aquellos que los manuales han etiquetado con impropiedad terminológica "Generación del 36" o "Grupo Escorial" (por aglutinarse en torno a la publicación falangista de mismo cuño), que reclamaron malogradamente para la España de los vencedores la preeminencia líri-

ca del exilio republicano; por otro, los de los mentores de la revista *Garcilaso*, inclinados hacia la artificiosidad neoclásica y la manida tópica amorosa, hacia el sonetismo a menudo vacuo, la lírica sacra y el canto doblegado al franquismo. La renovación fue proclamada desde las páginas de la revista leonesa *Española*. Estaban ya mediados los años cuarenta.

Al mismo tiempo que los tres poetas dan a conocer su producción surge una amalgama de tendencias, sin duda más minoritarias: el verbo metafísico y existencialista (Rafael Morales, Vicente Gaos, Carlos Bousoño...), el neovanguardismo experimental de los animadores de las revistas *Postismo* y *La cerbatana* (Carlos Edmundo de Ori), una variante neosurrealista (Miguel Labordeta, Juan Eduardo Cirlot) y un nuevo formalismo intimista (Eduardo García Baena, Ricardo Molina). Pero, además, destaca otra formulación estética de mayor entidad en la que cabe inscribir a nuestros dos poetas igualmente seleccionados, Claudio Rodríguez y Jaime Gil de Biedma. Sus nombres difícilmente pueden separarse de los de José Ángel Valente, Francisco Brines, José Agustín Goytisolo, José Manuel Caballero Bonald, Carlos Barral o Antonio Gamoneda, entre alguno más. Todos ellos representan, sin lugar a dudas, un episodio poético sobresaliente del siglo XX, después del desarrollado por la vanguardia histórica (la llamada poesía del Veintisiete). Entonces se trataba de invitar al lector no sólo a comprender la poesía como comunicación, sino, aún más, a la búsqueda del conocimiento de la realidad y a la indagación de lo personal a través de una temática y topicidad conocidas –la infancia enajenada, el paraíso perdido de la juventud, el amor con su expresión física, la metapoesía, etc.– y ello, mediante un cuidado lenguaje, un ritmo bien acomodado al texto, una urdimbre metafórica u otras licencias que procuraban el distanciamiento del poema de aquel carácter narrativo y prosaico casi inherente de la poesía social, además de una elaborada concepción del poema tanto en sí mismo como de éste respecto del conjunto de las composiciones del libro en el que se integraría...

Llegados a este punto, resultará comprensible que se haya acudido a la producción en verso de Pablo Neruda, César Vallejo y Octavio Paz para escribir un capítulo, indudablemente esencial e ineludible –en él incluiríamos, entre otros, al cubano Nicolás Guillén–, que amplifica la importancia de la literatura hispanoamericana en la época moderna. Los dos primeros, el chileno y el peruano, ambas referencias obligadas de la vanguardia histórica estatuida en su gran diversidad durante los años veinte en España, fortalecieron en origen y

desarrollo los fundamentos de la poesía social; Paz, por su parte, formalizará en coherente continuidad el poema de inquietud existencial.

He aquí, pues, la correspondencia entre ambos lados del océano, entre dos literaturas que en su expresión poética alcanzan logradamente el auténtico valor de la palabra. Un juego de espejos.

II

Aquel dieciocho de julio, *un mal verano*, festividad de los santos Marina, Bruno y Sinforosa, se quebró España en dos, o por peor decir, en mil pedazos. Después por sus costados manó hirviendo sangre fratricida, hasta que llegó, según dijeron, *la paz tras un invierno todavía peor*. El odio del triunfo desgranó el nacionalismo de mueca patria más desintegrador; Franco se hizo carne de caudillo y el dicerio suyo habitó a sus anchas. Eran los días de la ignominia bajo palio, del charol sobre franelas verdes y de la *casaca* gris; transcurrían las jornadas enteras de rendida cerviz para los allegados al régimen, también las horas lentas, detenidas, de tanta muchedumbre, gigantesca e incalculable, a la que con brazo en alto llamaron cara al sol canalla roja en el peregrinaje del destierro, en la cárcel, frente a las tapias del cementerio, en las tumbas. Neftalí Ricardo Reyes Basoalto, Neruda, dejó deshabitada en Madrid para siempre la casa de las flores, sus amigos se llevaron irremediamente la canción al otro lado de los Pirineos y del Atlántico; se morían los poetas solos en las frías camillas de hospitales..., también César Vallejo *en París con aguacero*, después de un largo lamento por España.

El recorrido estético, que abarca el tiempo comprendido entre los primeros años de la posguerra y los anteriores al alborcer de la transición democrática, consistió en un desarmonizado concierto polifónico o, si se prefiere, en la oficial vocinglería de los vencedores, en ecos venidos del exilio o de más allá de la inalcanzable vuelta, en palabras de distinto pelo, en sílabas mutiladas por los sátrapas, en voces afónicas por tanto grito, en la mudez futura de los muertos.

El pazo de la aldea gallega de Meirás, en Sada, quiso ser ayer un inmenso jardín poblado por Rosalía de Castro, antes de que todo lo ahogaran los hierbajos, y la memoria veraniega de los consejos de ministros se entretuviera en avalar la represión cara al sol. Pero pronto, porque las cosas no cambiaban, *por encima de la pared caída*, como si fueran un murmullo de miradas muy atentas, *se aso-*

maron los poetas, gentes de orden, por supuesto. En Bilbao Blas comenzó a quejarse agónico de Dios, de que el divino *silencio desolado, retumbando*, ahogara su voz en *el vacío inerte*. Diríase que su destino era *apuntalar las ruínas* y hacer pudrir a golpes de verso la injusticia. Fue de los pocos que se enzarzaron con el cielo. Por su parte, Hierro veía bajo sus enneasílabos una España vieja y seca, o nostálgico edificaba alucinaciones que le permitían abolir las distancias entre tiempos y lugares. Pepe fue dibujante, de los buenos, tuvo los ojos siempre abiertos, brillantes, y un cráneo de hermosa esplendidez, como su verso. En cuanto a Ángel González, ovetense, maestro, periodista, anduvo errando provisionalmente en varias oficinas hasta que decidió reconstruir *palabra sobre palabra* el testimonio del expulsado a este mundo imperfecto y narrar en verso su circunstancia. Poco después de que escupiera muerte el *aeroplano sobre un árbol simbólico* le asesinaron a Manuel, su hermano. Pero él continuó sonriendo irónico en sus poemas. *La nieve ardía*. Desde que se puso erguido pensó que todo podía ser verdad, excepto aquello de por el imperio hacia Dios. Escribió sobre recuerdos, nostalgias y escombros, de alguna jovencita, contra el rostro hipócrita, contra los que *se aman de dos en dos para odiar de mil en mil*. Sigue escribiendo. Vedlo, con barba blanca de poeta ya mayor, cargado de sarcasmo y desengaño, con la exquisita dignidad de los hombres libres.

Muchos dicen que conocieron a Claudio Rodríguez García en las tabernas, los hay que hablaron de aquella ingenuidad suya de buena gente, de cómoladeaba la cabeza, de su camisa blanquísima, de las piruetas de su mano coronado rey del humo, del vino peleón, del triunfo a los chinos, de su ternura, de su gusto por hacer sonreír a los pequeños y de sus paseos por tierras castellanas como los de aquel que *con ojos claros mira sereno el campo*, compartiendo los pulsos de la palabra humana y las heridas... Celebró lo que comienza o termina, el vuelo del gorrión –ese *granuja astuto de nuestra vida*– y el *peligro hermoso* de la noche, contando a los surcos historias de traiciones y de reconciliación. Discurría un congreso eucarístico en Barcelona y él, apenas diecisiete años en estado de entusiasmos, se atrevió a retar a la sinceridad para salir ganando en el envite: desde *Don de la ebriedad* (1953) a *Casi una leyenda* (1991). Entabló amistad literaria con el escocés Dylan Thomas en tardes septembrinas de Oxford junto a Paco Brines y le llegaron *sombras de algún canto* (¿Juan de Yepes?). Cada día encontraba la realidad, que en él se transfiguraba, porque la dejaba fermentar, aderezándola con los recuerdos, con la vida imaginada, con el único aliento de la emo-

ción. Cayín, ¿por qué tendiste al sol la colada del alma?, ¿por qué la tempranera muerte tuya?

Según sentencia el tiempo y las crónicas, Jaime Gil de Biedma tuvo sus propios maestros; de este lado Vallejo y Cernuda –que le sedujo–, del otro Baudelaire, Auden y Eliot. Un alguien que llevaba dentro vino a echarle en cara que le acompañaran siempre *las barras de los bares últimos de la noche* y que borracho se diera a la *innoble servidumbre de amar seres humanos* (y a la todavía *más innoble que es amarse a sí mismo*). Acaso recogerán un día los tratados de historia literaria que desconociendo de los clásicos su lengua Biedma hace suya, no obstante, la temática amatoria heredada de los epigramatistas griegos –*Antología palatina*– y de los elegíacos latinos a lo Propertio; en realidad, al socaire de un marcado deje autobiográfico, sólo quiso servir de testimonio de sus sentimientos (homoróticos, parece ser que se llaman) y vivencias personales, contar la vida tal cual como la tuvo y abandonarse a la singular heterodoxia de lo excepcional, a la primera poesía de la experiencia.

En fin, apreciado lector, hasta aquí la historia *de los poetas celestiales, historia clara y verdadera, y cuyo ejemplo no han seguido los poetas locos, que, perdidos en el tumulto callejero, cantan al hombre, satirizan o aman el reino de los hombres, tan pasajero, tan falaz, y en su locura lanzan gritos, pidiendo paz, pidiendo patria, pidiendo aire verdadero*. Así lo dejó escrito José Agustín Goytisolo en *Salmos al viento*. De eso hace ahora casi medio siglo; fue en el cincuenta y ocho.

JAVIER PÉREZ BAZO
(París, en el estío de 2007)

POESÍA ESPAÑOLA
DE LAS ÚLTIMAS DÉCADAS

La lírica en España a partir de 1939

VICTORIANO MARTÍN FERNÁNDEZ

Para comprender mejor la poesía posterior a nuestra guerra civil, es conveniente hacer una breve referencia a la poesía de los años inmediatos a la guerra y a la de la guerra misma. También conviene aclarar que para este breve estudio que vamos a hacer, y más concretamente en el campo de la poesía, la clasificación no siempre resulta fácil ni libre de controversia, debido al carácter marcadamente individualista de buena parte de los autores, en los que en ocasiones se mezclan periodos de tendencias diferentes. En fin, lo que nos proponemos hacer es un estudio claro, conciso y fundamental de las diferentes actitudes y estéticas que modulan la poesía española en este agónico y desolado panorama de la posguerra.

ANTECEDENTES

Tomando como punto de inicio la década de los treinta, tenemos al menos tres grupos bien definidos de poetas:

- Los maestros de la generación del 98, Miguel de Unamuno, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez.
- Los poetas de la generación del 27, que se hallan en un proceso de madurez y de evolución profunda al mismo tiempo.
- Los poetas que nacieron entre 1905 y 1920, que empiezan a publicar en torno a 1935 o 1936, y que fueron conocidos como *generación del 36*. En su mayoría se trata de poetas que se alinean o se dividen en cada uno de los frentes, unos siguen fieles a la república y otros por el contrario se sienten vinculados a la zona nacionalista.¹

¹ En ambos casos, los poetas ponen su inspiración al servicio de la propaganda de cada bando y esto marcará parte de su poesía y su posterior evolución. Entre ellos están José Herrera Petere, Juan Gil Albert, Luis Rosales, Gabriel Celaya y otros muchos. Tenemos también el caso particular de Miguel Hernández, poeta vinculado al *grupo del 27* pero al que algunos incluyen en *la generación del 36*. Se trata, como se ha dicho repetidamente, de una generación escindida, dividida en dos, vencedores y vencidos, en lo político y lo ideológico. Esta escisión viene a coincidir en lo poético con lo que Dámaso Alonso llamó "poesía arraigada y poesía desarraigada.

La guerra civil deja devastado el campo de la poesía, algunos han muerto, otros han partido hacia el exilio, experiencia dolorosa que caracterizará su poesía posterior al sentirse representantes de una *España peregrina* y víctimas de una gran injusticia histórica.

EL EXILIO

La poesía del exilio ofrece una enorme gran variedad de nombres y circunstancias, desde poetas con una obra amplia y reconocida, como Luis Cernuda y León Felipe, hasta poetas con una obra prometedora y otros que nacen o se forman en los países de acogida.

Es una poesía que brota desde un rechazo del presente y de la esperanza en el retorno cercano y que se va convirtiendo en desánimo, desesperación y nostalgia al ir contemplando cómo esto se torna cada vez más imposible.

En definitiva, hay una clara diferencia entre la poesía que se hacía dentro y fuera del país, si bien hay alguna tendencia que las identifica al menos parcialmente, como es el fenómeno de la *rehumanización*

POESÍA DE LA POSGUERRA

Los nombres más relevantes y las tendencias líricas del momento se aglutinan en torno a diversas revistas. En ellas es posible apreciar también la evolución de poetas que, compartiendo al inicio las mismas ideas y gustos estéticos, continúan su trayectoria por caminos muy diferentes debido a razones, tanto derivadas de la propia dinámica de la poesía, como de la propia evolución de la sociedad de posguerra hacia una mayor libertad.

JUVENTUD CREADORA. LA REVISTA *GARCILASO*

Con el nombre de *Juventud creadora*² se presentan un grupo de poetas que, tras los tres años de dolor, silencio y muerte impuestos por la guerra, intentan

² El nombre de *Juventud creadora* se debe a una antología publicada en *El español* con ese mismo nombre, y que incluye a poetas que se reunían en el café Gijón, entre los que se encontraban García Nieto, José Luis Cano, José María Valverde, Jesús Revuelta y algunos nombres más.

dejar oír su voz tranquila y serena, reveladora de un paisaje amable, en claro contraste con el paisaje, arrasado e inhóspito.

Los antecedentes de la revista *Garcilaso* hay que buscarlos en la revista *Juventud* y en la revista *Escorial*, que aparece en 1940, fundada por Dionisio Ridruejo, y que simboliza la ortodoxia militar y religiosa de estos tiempos primeros de posguerra. La revista *Garcilaso* aparece en mayo de 1942. Sus fundadores, García Nieto, Pedro de Lorenzo, Jesús Revuelta y Juan Garcés tenían ideas un tanto diferentes sobre poesía, de ahí que muy pronto se diferencian dos posturas en la nueva revista, por un lado *el arte por el arte* y por otro *el nuevo estilo*.³

Entre los poetas que publicaron en la revista tenemos a Eugenio de Nora, Victoriano Crémer, Juan Ramón Jiménez, Vicente Aleixandre y Manuel Machado.

En cuanto a la trascendencia que tuvo, en palabras del mismo García Nieto, más que un movimiento en sí, lo que resultó fue un punto de partida conformador y vivificador, de tal manera que lo que viene después hay que referirlo a *Garcilaso*.

Con el ejemplar de abril de 1946 termina esta revista que fue la primera en crear un cierto clima de trascendencia poética en la posguerra.

LA REVISTA *ESPADAÑA*

Tiene un precedente en la revista *Cisneros*, que aparece en Enero de 1943, no sólo por sus ideas sino por tres poetas que colaboran en ella, Crémer, Nora y González de Lama, que fueron después los que configuran el espíritu de *Espadaña*.

El primer número de esta revista aparece en mayo de 1944, nace en torno a la biblioteca Azcárate de la ciudad de León, y como hemos dicho antes, son Victoriano Crémer, Eugenio de Nora y el padre González de Lama, que la dirige, los artífices principales de la misma.

Está claro desde el inicio que esta publicación surge en clara oposición a la revista *Garcilaso* desde el punto de vista ideológico y estético. Es una reivin-

³ En cualquier caso, el nombre elegido por los fundadores, *Garcilaso*, deja claro la intención de crear un paralelismo histórico, entre la España imperial que representaba *Garcilaso de la Vega*, y el *nuevo imperio*, que se apunta tras el triunfo de Franco.

dicación de libertad contra las formas y los contenidos que representaba *Garcilaso*.⁴

En lo que respecta al tipo de poesía que se publicaba en *Espadaña*, hay que decir que destaca el tipo de poema más liberado de la métrica y de la temática clásica. Se intenta experimentar con nuevas formas estróficas y ensayar metros nuevos, al igual que se pretende superar el esteticismo con que se cantaba el amor, el paisaje o la amistad. El tema esencial de estos poetas es el hombre y todos aquellos problemas que afectan a su existencia.

La revista *Espadaña* termina su andadura en enero de 1951. En ella aparecieron poemas de Vicente Aleixandre, Gerardo Diego, Leopoldo Panero, L. Felipe Vivanco, Luis Rosales, Carlos Bousoño, José Hierro, Blas de Otero y otros poetas significativos de la poesía de estos años, como Pablo Neruda, Cesar Vallejo, Miguel Hernández y Vicente Huidobro.

UNA FECHA CRUCIAL: 1944

Como acabamos de ver en el año 1944 sale la revista *Espadaña*. En ese mismo año Dámaso Alonso publica el libro *Hijos de la ira*, y también Vicente Aleixandre saca a la luz *Sombra del paraíso*. Estos tres acontecimientos, vistos en conjunto, subrayan la importancia de este año para la consolidación de un nuevo espíritu que se opone al de la revista *Garcilaso*.

El mismo Dámaso Alonso, crítico literario además de poeta, se pone a la cabeza de este movimiento. Después de resaltar la poesía que él denomina *arraigada*, término que se ha hecho ya clásico, y a la que define como presidida por una visión clásica, serena y armónica del mundo, pasa a hablar sobre la poesía que llama poesía *desarraigada* en contraposición a la anterior, y en la que se incluye a sí mismo. Dice literalmente: "Para otros el mundo nos es un caos y una angustia, y la poesía una frenética búsqueda de ordenación y de ancla. Sí, otros estamos muy lejos de toda armonía y serenidad."

También hay que destacar, como decíamos más arriba, la aparición del libro de Aleixandre, *Sombra del paraíso*, que aunque a primera vista no parezca

⁴ Se reclama más vida y más autenticidad y menos perfección y metáfora. Pero en cualquier caso esta oposición se limita estrictamente al campo de lo literario dejando fuera cualquier tipo de ataque personal.

que tenga influencia con la tendencia poética que estamos analizando, e incluso algún crítico como Félix Grande se resista a concedérsela, lo cierto es que otros, como García de la Concha y el mismo Eugenio de Nora, no dudan en atribuirle un factor revulsivo y un aliento renovador en la poesía de la época.⁵

LA REVISTA *PROEL*

También en este mismo año de 1944, cargado de hechos importantes para la poesía española, aparece la revista *Proel*, dirigida por Pedro Gómez Cantolla. Entre los fundadores tenemos a Carlos Salomón, Enrique Sordo, Carlos Nieto, Guillermo Ortiz y otros. Nace con el apoyo del Ateneo de Santander y de Joaquín Reguera, jefe provincial del movimiento, que nunca ejercerá influencia sobre el grupo para hacer un órgano político de la revista.

La revista, que no es solo literaria sino también plástica y artística en general, tiene dos épocas diferentes: la primera que durará hasta el año 1946 y la segunda y última que irá desde el 1946 hasta el año 1950 y termina siendo una revista cultural abierta a todo el país.

Poco a poco se van incorporando autores a su nómina de colaboradores: García Nieto, Rafael Montesinos, Carlos Bousoño, Vicente Gaos. Y entre los más vinculados a la revista, Julio Maruri, Jose Luis Hidalgo y José Hierro, que aunque nacido en Madrid se vinculó muy pronto a Santander.⁶

Los tres grandes temas de la época: amor, religiosidad y muerte, se unen a la realidad histórica del momento y se rechaza el escapismo de las interpretaciones de Garcilaso y Góngora. Se prefiere mejor la figura de Quevedo y sus

⁵ Es interesante subrayar que esta especie de revolución poética que agita las aguas del placentero mundo *garcilasista*, la hayan iniciado dos integrantes del grupo poético del 27, que hunden sus raíces en un mundo bien diferente del decadente ambiente de posguerra. Ambos poetas, amigos desde 1917, mantuvieron siempre una estrecha relación.

⁶ Estos tres poetas, que, aunque de edad diferente, se solían llamar entre ellos *La Quinta del 42* -posteriormente título de una de las obras de José Hierro- son los más directos responsables de la deriva de la revista desde un *garcilasismo* inicial a una actitud más de compromiso. En cualquier caso la revista *Proel*, frente a sus hermanas *Garcilaso o Espadaña*, nunca hizo profesión de fe lírica de una u otra tendencia determinada y estuvo considerada como una revista de vanguardia por la gran atención que prestaba a la evolución de la poesía y del arte, particularmente lo pictórico, fuera de España.

actitudes ante estos grandes temas, se busca su pasión y su vehemencia y la humanización que supone su poesía.

LA REVISTA *POSTISMO*

De esta manera se llamó a una revista, lanzada en el año 1945 por Carlos Edmundo de Ory, Eduardo Chicharro y otros poetas. El nombre hace alusión a los vanguardismos de los años 20 y 30 y sobre todo a la huella del surrealismo, movimiento que reivindican y en torno al cual intentan hacer girar su obra poética. *Postismo* quiere decir literalmente, *después de los ismos*, y muestran así su admiración por estos movimientos y su deseo de enlazar con la estética que representaron.

Es una aventura bastante original y heterodoxa en unos tiempos muy poco propicios para este tipo de poesía que se centra en lo lúdico, lo creativo, la imaginación y lo onírico. Este movimiento tiene como poeta destacado a Carlos Edmundo de Ory, gaditano afincado en Madrid, que nunca abandonó sus postulados poéticos y después de soportar la penuria, la incompreensión y la soledad tuvo que emigrar a París a comienzos de los 50 y solo pudo llegar a ser conocido como poeta a partir de 1963 y 1964 por su libro de sonetos aunque hubiera publicado antes en *Garcilaso* y otras revistas.

LA REVISTA *CÁNTICO*

Nace en Córdoba en el otoño de 1947. Es, pues, la primera revista andaluza que viene a llenar el vacío de un tipo de estética que no está representada en las demás revistas. La mayoría de los poetas que colaboran en ella son también andaluces, entre ellos destacan Pablo García Baena, Ricardo Molina, Juan Bernier y Julio Aumente.

La revista tiene dos épocas, la primera llega hasta el enero del 49, y se destaca por la heterogeneidad de sus colaboradores, Gerardo Diego, Aleixandre, Cernuda, Vivanco, Leopoldo de Luis, Celaya, Ory, Valverde. Estos poetas se proclaman herederos de los poetas del 27, sobre todo de Luis Cernuda de cuya refinada sensibilidad se sienten cercanos. También se pueden rastrear influencias de los clásicos grecolatinos y de nuestra lírica barroca.

CONCLUSIONES

En definitiva, las diversas revistas poéticas publicadas en España a partir del final de la guerra civil, sirven de enlace con las ricas y brillantes tradiciones de la poesía anterior al conflicto, en medio de un panorama desolador. Así, asistimos al nacimiento de la renovadora y apasionada *Espadaña* frente al triunfo de la norma clásica representada en la revista *Garcilaso* y a los diversos intentos esteticistas y vanguardistas que luchan en condiciones difíciles hasta su reconocimiento definitivo que se producirá en la década de los 70.

Igualmente esta poesía reivindicada por los poetas de *Espadaña* y apoyada por las obras de Dámaso Alonso, Guillén y otros irá evolucionando desde una poesía *desarraigada*, según palabras del mismo Dámaso, hasta una poesía *existencial* y cada vez más de carácter *social* que tendrá en Blas de Otero y Gabriel Celaya dos de los máximos exponentes.

Bibliografía sobre la poesía española de postguerra

BENITO DE LUCAS, J.: *Literatura de postguerra: la poesía*, Madrid, Cincel, 1981.

GARCÍA DE LA CONCHA, VICTOR.: *La poesía española de la postguerra. Teorías e historias de sus movimientos*, Madrid, Prensa española, 1973.

La poesía española de 1935 a 1975, tomos I y II, Madrid, Cátedra, 1987.

MATERO, M.: *Poetas españoles de posguerra*, Madrid, Espasa Calpe, 1986.

MIRÓ, E.: *La poesía desde 1936, Hª de la literatura española (ss. XIX-XX)*, coordinada por José Mª Díez Borque, Madrid, Guadarrama, 1974.

PALOMO, P.: *La poesía en el siglo XX (desde 1939)*, Madrid, Taurus, 1988.

PAULINO AYUSO, J.: *La poesía en el siglo XX (desde 1939)*, Madrid, Playor, 1983.

RUBIO, F Y FALCÓ, J.L.: *Poesía española contemporánea. Historia y Antología (1939-1980)*, Madrid, Alhambra, 1981.

TUSÓN, VICENTE.: *La poesía española de nuestro tiempo*, Madrid, Anaya, 1990.

Aproximación a la poesía de medio siglo

JOSÉ ANTONIO PÉREZ BOUZA

INTRODUCCIÓN. ¿GRUPO O «GENERACIÓN»?

No creo que sea pertinente, desde el objetivo que persigue esta antología, detenernos en el discernimiento de si el conjunto de poetas que comenzaron a escribir en la década de los años cincuenta cumplen o no los criterios que se consideran básicos para la conformación de lo que en el canon literario se considera “generación”.

Lo que sí nos interesa es dejar constancia de que son muchísimas las voces de poetas que se dejan sentir en plena fluencia de la llamada “poesía social” (Blas de Otero, Celaya, Eugenio G. De Nora, José Hierro...) o conjunto de poetas que también son considerados como la “primera generación de posguerra”. Si bien la mayoría de ellos se adhieren a ese canon de compromiso, a veces combativo, otros poetas –del mismo modo que ocurrió con los creadores novelistas o dramaturgos de la época– se orientan por derroteros de cariz más “simbólico”, no por ello menos realistas que el de sus compañeros. Más aún, algunos de ellos (pensemos, a modo de ejemplo, en dos nombres considerados por las antologías como creadores canónicos dentro de ese grupo de poetas de los cincuenta: Francisco Brines o Claudio Rodríguez), sin dejar de ser observadores de su entorno y comprometidos con su tiempo, navegan desde sus comienzos por otro tipo de aguas.

Es este sentido en el que debemos interpretar la retahíla de nombres con la que se intenta despachar el carácter generacional de todos estos poetas.

Aún así, nosotros vamos a seguir la terminología historiográfica al uso y nos referiremos indistintamente a la nómina de autores como “generación/grupo de los cincuenta”, “generación de medio siglo”, “segunda generación de posguerra”, incluso “promoción del 60”, como prefiere Olivio Jiménez.

La segunda generación, grupo o promoción de la poesía de posguerra la componen una serie de poetas nacidos entre 1924 y 1938, cuya nómina no es fácil de establecer. De hacer caso a la multiplicidad de estudios y antologías

existentes (Antonio Hernández, 1978; García Hortelano, 1978; Sanz Villanueva, 1984; José Enríquez Martínez, 1989; Prieto de Paula, 2002) podrían darse los siguientes nombres paradigmáticos (los disponemos atendiendo al año de nacimiento):

- Lorenzo Gomis (1924),
- Ángel González y Julio Mariscal (1925),
- José Manuel Caballero Bonald, José María Valverde, Ángel Crespo y Alfonso Costafreda (1926),
- Enrique Badosa (1927),
- José Agustín Goytisolo, Jaime Ferrán y Carlos Barral (1928),
- José Ángel Valente, Jaime Gil de Biedma y José Corredor-Matheos (1929),
- Eladio Cabañero, Manuel Mantero, Fernando Quiñones, F. A. Aguirre y Jesús López Pacheco (1930),
- Miguel Fernández y Antonio Gamoneda (1931),
- Francisco Brines y Mariano Roldán (1932),
- R. Defarges y Carlos Álvarez (1933),
- Claudio Rodríguez (1934),
- Joaquín Marco y Ángel García López (1935),
- Rafael Soto Vergés (1936),
- Félix Grande (1937),
- Carlos Sahagún (1938).

Sea como fuere, Prieto de Paula (2002), la última antología sobre la poesía de los cincuenta, incluye los catorce nombres siguientes: María Victoria Atencia, Carlos Barral, Francisco Brines, José Manuel Caballero Bonald, Miguel Fernández, Antonio Gamoneda, Jaime Gil de Biedma, Ángel González, José Agustín Goytisolo, Félix Grande, Rafael Guillén, Claudio Rodríguez, Carlos Sahagún y José Ángel Valente. Si de aquí sacamos los nombres de María Victoria Atencia, Miguel Fernández y Rafael Guillén tendríamos casi coincidencia absoluta en los once o doce nombres que nos ofrecen otras antologías; claro está, si añadimos algún otro nombre, como el de Joaquín Marco o, incluso, el de José María Valverde.

Si quisiéramos defender algo indefendible como es el hecho de considerar “generación” a estos poetas, al menos una parte importante de los mismos participaron en acontecimientos culturales que contribuyeron a unificar sus “pasiones” (si bien puede que ya las tuvieran unificadas) y a acrecentar su amistad, detalle que no deja de ser importante a la hora de alcanzar afinidades estéticas más o menos duraderas en el tiempo. Veamos algunos elementos o acontecimientos aglutinadores

- En 1956 se celebra, en la Universidad Central de Madrid, el Congreso Universitario de escritores jóvenes, con participación decisiva de algunos de ellos. En los trabajos preparatorios intervinieron Jesús López Pacheco, Julián Marcos, Enrique Múgica, José Luis Ortiz Cañabate y Claudio Rodríguez.
- Conmemoración del vigésimo aniversario de la muerte de Machado en Collioure (febrero 1959), así como la conmemoración del vigésimo quinto aniversario en 1964.
- “Conversaciones poéticas de Formentor”, alentadas por Camilo José Cela.
- Se fragua la Antología de Castellet *Veinte años de poesía española* (1960),
- “Los jueves literarios del Ateneo” de Madrid, con lectura de poemas. Gil de Biedma, Carlos Barral y José Agustín Goytisolo son presentados por Carlos Bousoño.
- En octubre de 1960 se conmemora el cincuenta aniversario del nacimiento de Miguel Hernández. Desde la revista *Ínsula* se convoca un homenaje. En los actos de adhesión realizados en la universidad de Barcelona intervinieron los tres poetas catalanes: Barral, Gil de Biedma y Goytisolo.
- Homenaje a Luis Cernuda en la revista valenciana *Caña Gris* en 1962, con participación de Brines, Gil de Biedma y Valente.
- La mayoría de ellos ven publicados sus libros o manifiestan sus opiniones en revistas o editoriales comunes, sobre todo en el caso de los poetas de Barcelona: Seix Barral, Laye, Colliure, El Bardo. El proyecto más importante de cara a la consolidación pública del nuevo grupo, sobre

todo para la “Escuela de Barcelona”, lo fue, sin duda, la colección “Colliure” (1961-1965), dirigida teóricamente por José María Castellet, pero planeada por un grupo de amigos: Barral, Gil de Biedma, Goytisolo, Castellet y el editor Jaime Salinas, hijo del poeta del 27 Pedro Salinas. Algo similar había ocurrido con la generación poética precedente que solían hacer oír su voz a través de determinadas revistas con grupos estéticamente afines; recuérdense las revistas *Garcilaso*, *Espadaña*...

- La colección poética “Adonais” y la revista *Ínsula* contribuyeron, desde Madrid, a dar a conocer a los poetas de la generación.
- La relación de casi todos ellos con Vicente Aleixandre al que visitaban en Velintonia, 3.
- Las tertulias celebradas sobre todo en el Café Gijón.
- El papel desempeñado por la editorial Seix Barral verdadero reducto de cultura antifranquista, con la labor personal de Carlos Barral.
- La relación entre muchos de ellos a través de su residencia en los Colegios Mayores, entre ellos el “Colegio Guadalupe”, donde coincidieron, según testimonio de Caballero Bonald, José Agustín y Juan Goytisolo, Valente, Emilio Lledó, Costafreda, Valverde, el propio Caballero Bonald y un grupo de autores hispanoamericanos, como el nicaragüense Ernesto Cardenal.

DIVERSIDAD ESTÉTICA VERSUS UNIFORMIDAD PEDAGÓGICA

Difícil resulta establecer los límites entre la poesía social de posguerra y la creación poética de esta segunda generación, pues la mayoría de los poetas comenzaron escribiendo poesía social. De manera que se acostumbra establecer varias etapas en el devenir de su creación.

De todos modos, cabría señalar la diferencia entre unos y otros poemarios, lo que habla en beneficio de una evidente diversidad; baste comparar el primero de los libros citados del zamorano Claudio Rodríguez con cualquiera de los otros. Por eso, debemos siempre actuar con cierta cautela ante los afanes de globalización que las diversas antologías nos proponen, sobre todo con aquellas que aparecieron en los años sesenta, dado que las posteriores ya se hacen cargo de la subjetividad que está presente en la selección de los autores antologados que ofrecen a los lectores.

Este posicionamiento frente a la poesía social coetánea no es, ni mucho menos, uniforme, tal como podemos ver en las manifestaciones que nos ofrecen los cinco poetas (Cabañero, González, Rodríguez, Sahagún y Valente) de la antología de Francisco Ribes (*Poesía última*. Madrid, Taurus, 1963). Los dos primeros poetas defienden cálidamente la poesía social, “mientras que los tres últimos efectúan una crítica razonada de la misma, y de la proclividad a abandonar la exigencia estética en aras de seguir una voluntarista modificación de las estructuras colectivas.” (cit. en Prieto de Paula 2002, 57-58)

No existe, pues, una poética uniforme aplicable a todos los considerados miembros del grupo. A este respecto, Prieto de Paula cree que hay dos direcciones fundamentales, que refleja reproduciendo un texto de su “Introducción” a 1939-1975: *Antología de poesía española*. Alicante, Aguaclara, 1993:

“Por un lado, están quienes mantienen con la realidad poetizada una ultraconsciencia crítica, resistiéndose a ser absorbidos por ella. Para evitar la evidencia sentimental y la emoción directa recurren a procedimientos varios: quiebros irónicos, viñetas históricas y culturalistas recreadas desde la subjetividad, ambigüedad, citas manipuladas, etcétera. Ejemplos de lo cual son Ángel González, Gil de Biedma, el primer Valente, Fernando Quiñones, etcétera. Por otro lado figuran quienes se sienten conmocionados ante esa realidad, continguos psíquicamente a ella, conformantes y no sólo escrutadores de la misma. Esta cercanía afectiva a lo real se revela en una poesía, visionaria o más serenamente contemplativa, centrada en los valores elementales de la naturaleza y del hombre, la reviviscencia de la infancia, la solidaridad humana, la reflexión elegíaca... Poetas como Claudio Rodríguez, Manuel Mantero, Carlos Sahagún, Antonio Gamoneda, Francisco Brines o José Ángel Valente corresponden a esta segunda tendencia” (cit. en Prieto de Paula 2002, 61-62).

En la retórica de los poetas de la primera vertiente poco a poco se va deshaciendo la interpretación lineal, “encubriéndose lo íntimo y borrándose el nexo que ata al poeta con el poema” (id., 62). Todo tiende a encubrir el autobiografismo. De ahí los correlatos objetivos, en la línea del Cernuda maduro, emparentando estampas históricas o culturalistas con el aquí y el ahora. Así se sortea la censura y se rompe la univocidad confesional del poema, tal como muy bien hace Valente y que constituirá uno de los rasgos destacables de los poetas del 68. Se utilizan asimismo cuantos recursos tiendan a ocultar la emoción directa del poema, lo que les permite, mediante la utilización de la ironía y la sátira, “robar

envaramiento y lastre de ‘moralina’ a la crítica” (id., 62), permitiéndole cuestionar modos de comportamiento injustos e insolidarios. Semejante objetivo cumplen las acotaciones prosaicas o irónicas para acceder desde la anécdota fútil a la profundidad reflexiva. Juegos léxicos, desautomatización de frases hechas, modificación de encabalgamientos previsibles –buen ejemplo, el de Ángel González-, nos acercan al estilo de Blas de Otero. Predomina, pues, la narratividad en las frases y una aparente llaneza, a pesar de que se huya del lirismo previo, aquel que exige del lector una actitud empática en la asunción del registro del que parte el autor; y, por lo tanto, del arrebató y frenesí expresivos.

En los poetas de la segunda vertiente, pese a que en ellos puedan darse algunas de las notas anunciadas previamente, “no existe por lo general en ellos el prurito del distanciamiento crítico” (id., 63). Suele predominar la conmoción del poeta ante la realidad que escruta, como asimilado al objeto de su canto. De ahí que no suelen aparecer los tamices de la ironía y se produce una transferencia de la mirada a lo mirado, del poeta al poema, transferencia en la que se nota una disposición en cierto sentido “religiosa”.

Por el tiempo en que escriben, los poetas se enfrentan al problema de las relaciones entre el texto literario y la realidad; no se trata sino del problema de decir lo que no se puede decir, pero, al mismo tiempo, “la poesía pretende decir también lo indecible de una realidad personal ambigua, temporal, desconcertante, de íntimo dolor que trasciende las meras vinculaciones colectivas” (Paulino 1998, 45). No es extraño, pues, el recurso a la reticencia, las fábulas, las alegorías, las parodias, la ironía, incluso el sarcasmo; más tarde también la utilización de la poesía más experimental y fraccionaria, el aforismo, la autorreferencia poética.

ÁMBITO TEMÁTICO

Pese a la diversidad de temas tratados, nada novedoso, por otra parte, sorprende la ausencia de planteamientos “previsibles” en su expresión. Frente a la anterior tendencia a la abstracción, predominan los poemas que emanan de la inalienable experiencia personal, “independientemente de si el asunto que despliega es de índole particular o comunitaria” (Prieto de Paula, 64-65). Analicemos estas generales experiencias comunes, que no son sino ramificaciones de una experiencia fundamental, la de la vida. Aprovechamos las aportaciones de

Prieto de Paula (2002), al igual que las de Carlos Bousoño (1974: "Prólogo" a *Francisco Brines, Poesía, 1960-1971. Ensayo de una despedida*, Barcelona, Plaza & Janés, 1974, citado asimismo en Prieto de Paula 2002, 38-39), que aluden a estos parámetros temáticos como diferenciadores con respecto a la "generación" o grupo de poetas de la primera generación de posguerra:

- a) Recuerdo de la guerra y la posguerra ("niños de la guerra"). Presentan la realidad histórica encarnada en lo personal, y lo personal acotado por lo histórico: Carlos Álvarez, Ángel González, Carlos Sahagún, María Beneyto, Antonio Gamoneda, José Agustín Goytisolo, José Ángel Valente... Se trata, a veces, de una felicidad inconsciente (Gil de Biedma), o de recuerdos totalmente negativos (C. Sahagún), incluso detestables y plagados de vileza (Valente). Paralelos a estos recuerdos, los momentos presentes aparecen como manifestaciones de la oquedad de las vivencias del presente o de fracasos existenciales, o bien como soportes de reflexiones temporalistas sobre la vida. En este sentido, se acentúa lo íntimo y personal (específicamente lo amoroso, y aun lo erótico) frente a la exhibición de lo comunal, pero sin incurrir en exquisiteces. Con todo, la anécdota sólo constituye un mero punto de arranque para acceder a consideraciones más abarcadoras.
- b) El amor ocupa un lugar privilegiado, presentado a veces con capacidad transgresora, lejos de las convenciones y la gazmoñería sociales. Muchas veces puede aparecer como actitud general ante la existencia, independientemente del asunto específico de que se trate en cada caso, tal como se aprecia en Claudio Rodríguez. En otros aparece la compasión solidaria con los débiles y desposeídos, que se enlaza con la fe religiosa (pérdida de la fe, por ejemplo, que aparece en algún poema de Barral).
- c) Pervivencia de las inquietudes testimoniales, como es el caso de Carlos Álvarez. Pero, en general, prevalece el minoritarismo unido a una mayor tensión expresiva.
- d) Presencia de las contradicciones de clase en algunos poetas, pero en una veta civil, más que social: "no es que dieran la espalda a una situación, la española, que seguían condenando, sino que en su denuncia elevan la reflexión sobre la proclama, y el discernimiento crítico, a veces complejo, sobre el simplismo ideológico" (Id., 70). Si bien, la tópi-

ca españolista ofrece algunos frutos de interés: Manuel Alcántara, Juan José Cuadros, Carlos Sahagún, Julio Alfredo Egea. A menudo se puede observar una entonación satírica, igual que en la anterior generación, pero enfocada más al individuo que a la sociedad.

- e) Mínimo predominio de la temática ruralista, salvo, tal vez el caso de Claudio Rodríguez, o algunos momentos de Eladio Cabañero y Antonio Gamoneda. Lo urbano sigue siendo lo prevalente en poetas como los de la "Escuela de Barcelona". En las consideraciones campesinas predomina, con todo, la naturalidad, nunca la vulgaridad.
- f) Consideraciones metapoéticas, que pasarán a ser generales en la generación siguiente. Pueden verse "El poema", de Valente; "A veces" y "Contra-orden", de Ángel González; "Arte poética" y "El juego de hacer versos", de Gil de Biedma.
- g) Consideración de la poesía como conocimiento *in actu*, que sólo se gesta en el curso de la composición que lo expone al exterior. Lleva esto consigo la presencia de injertos literarios, convertidos en parte del poema: Gil de Biedma, Lorenzo Gomis, José María Valverde, Jesús Lizano, Fernando Quiñones, Miguel Fernández, Enrique Badosa, etcétera. En esta poesía *refleja*, puede tratarse, a veces, de un culturalismo puramente exhibicionista. Paradigma de esta preocupación por el quehacer poético lo constituye el trabajo de Valente en su madurez creativa, sobre todo.

Concepción globalizadora del poema, aunque vaya en detrimento de brillos parciales y de la métrica tradicional, que atraían la atención lectora hacia sí con menoscabo de la totalidad compositiva.

CONCLUSIÓN

Llegados a este punto, no podemos por más que terminar esta esquemática visión de la producción poética de medio siglo reafirmandonos en lo que al comienzo decíamos. Más que de "generación" o grupo, lo que nos encontramos es con una nómina bien abultada de poetas que si bien algunos de ellos comenzaron adhiriéndose a la estética predominante hasta, poco más o menos, el año 1965, muchos ni siquiera participaron de tal corriente poética. Más aún, con el transcurso de los años muchos de ellos han seguido derroteros totalmente dife-

rentes a los de sus compañeros, con lo cual la diversidad se ha ido acentuando. De tal manera que muchos de ellos siguen haciendo poesía en coincidencia con el grupo de poetas que les siguen, el llamado grupo de los novísimos, venecianos o del sesenta y ocho. Además, a lo largo de esta segunda mitad del siglo se han ido dando a conocer o han seguido publicando poetas que nada tienen que ver con aquel inicio de poesía social y que sí se vinculan a las épocas de las consideraciones del poder gnoseológico de la poesía o de la capacidad del poema de crear experiencia para compartirla con el lector.

En suma, la diversidad (declarada, además, por muchos de los poetas de medio siglo) domina claramente sobre la uniformidad, y la verdad es que esta última no pertenece más que al terreno de las indagaciones pedagógicas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Por motivos de brevedad, remitimos a la bibliografía contenida en los tres siguientes estudios:

GARCÍA JAMBRINA, LUIS, *La promoción poética de los 50*. Madrid, Espasa Calpe (Austral), 2000.

LANZ, JUAN JOSÉ, "La poesía", en *HCLE*, 8/1. *Época contemporánea 1939-1975*. Barcelona, Crítica, 1999.

PRIETO DE PAULA, Ángel, *Poetas españoles de los cincuenta. Estudio y antología*. Salamanca, Colegio de España, 1995. Salamanca, Almar, 2002.

Blas de Otero

(Bilbao, 1916 - Madrid, 1979)

JOSÉ MANUEL PÉREZ CARRERA

VIDA, OBRA Y POÉTICA

Blas de Otero nace el 15 de marzo de 1916 en Bilbao en el seno de una familia burguesa vasca acomodada. Es el tercero de cuatro hermanos, dos chicos y dos chicas. Su hermano José Ramón morirá muy joven en Madrid, a los 16 años. Estudia con los jesuitas de Indauchu y en Bilbao permanecerá hasta los once años, cuando su familia se traslada a Madrid. Allí continúa sus estudios en el Colegio San Estanislao de Koska, frecuenta con su padre la escuela de tauromaquia (habrá bastantes referencias en su obra al mundo taurino) y, sobre todo, se empapa de los aires renovadores que trae la República de 1931.

La muerte de su padre en 1932 sume a la familia en una gran crisis económica que acompañará al poeta toda su vida. La viuda y las hijas regresan a Bilbao mientras el futuro poeta estudia la carrera de Derecho, primero en Valladolid y después en Zaragoza, en cuya Universidad se licenciará en 1935.

La guerra civil supone para Blas de Otero una experiencia dolorosa enrolado en los batallones republicanos vascos, a la caída de Bilbao conoce el campo de prisioneros para luego ser enrolado en el ejército rebelde.

Tras la guerra civil regresa a Bilbao, donde pasa años difíciles pues, pese a su trabajo como abogado, su familia no consigue sobreponerse a la casi ruina económica. Una nueva crisis, esta de índole religiosa y moral, se presenta al poeta, hasta ahora hombre religioso y agnóstico en adelante.

Desde 1943 y hasta finales de los años cincuenta alterna su vida entre Bilbao y Madrid. Conoce y trata a los jóvenes poetas contemporáneos suyos y a los supervivientes de la Generación del 27, Dámaso Alonso y Vicente Aleixandre. Publica sus primeros libros y va afianzando un compromiso político que cristalizará en su larga estancia en París en 1952, donde se afiliará al Partido Comunista de España, militancia que le acompañará ya toda su vida.

En los años sesenta viajará con frecuencia por Francia, la Unión Soviética, la República Popular China y vivirá casi cuatro años en Cuba. Estamos en plena

época de la guerra fría y Blas de Otero, como otros poetas en la órbita de los partidos comunistas (Pablo Neruda o Rafael Alberti), pone su obra al servicio de una determinada concepción del mundo. Pero el rumbo que va tomando la Revolución Cubana, el desvelamiento de los crímenes y purgas del estalinismo, la deriva de la Revolución Cultural China y el espíritu libertario de Mayo del 68 van calando en el espíritu crítico e independiente del poeta, que silenciosamente va separándose de la órbita de los poetas oficiales del comunismo internacional sin por eso renegar nunca de los ideales de justicia, libertad y fraternidad que inspiraron gran parte de su obra.

Con su regreso de Cuba a Madrid en 1968 comienza la última etapa de la vida del poeta. Acompañado ya para siempre por Sabina de la Cruz, llevará una vida retirada y silenciosa, lejos del bullicio del mundillo literario. Apenas sus veraneos en el norte de España y sus intervenciones en los homenajes a Miguel Hernández o a García Lorca le alejarán de su voluntario retiro en el madrileño barrio de la Dehesa de la Villa.

Delicado de salud sus últimos años, muere de una embolia pulmonar el 29 de junio de 1979, cuando ya en España se habían recobrado las libertades por las que él tanto había luchado.

Poeta muy celebrado en los años cincuenta y sesenta, su obra y su figura se fue eclipsando los últimos años de su vida, en parte por su silencio editorial y en parte también porque su poesía se asoció (quizá injustamente) con una etapa de la vida española felizmente superada en el último cuarto del siglo pasado. Por otra parte, su carácter introvertido (“yo quiero conversar, pero no sé cómo se hace”, escribirá), su exigencia ética y política le convirtieron en una figura admirada, sí, pero un poco al margen, algo así como un testigo incómodo de un pasado que, acaso inconscientemente, se quería olvidar.

Producción literaria

1. ETAPA DE FORMACIÓN (hasta 1950)

A esta etapa corresponden los poemas de primera juventud, escritos entre 1935 y 1944 y que revelan las huellas de sus lecturas y del ambiente poético del momento. Publicados algunos poemas sueltos en periódicos y revistas, una parte unitaria de ellos, los de tema religioso, fueron reunidos por sus amigos en un folleto de ocho páginas que titularon *Cántico Espiritual* (1942), testimonio del

influjo que en la poesía del joven Blas de Otero ejerció San Juan de la Cruz. Pero sin renegar de ese folleto, Blas de Otero nunca lo reconoció como su primer libro. *Cántico Espiritual* se caracteriza por una temática religiosa tradicional en la que el poeta evoca confiado a Dios: “Estoy llamando a Ti con este cántico / para que Tú respondas y me lleves”.

2. ETAPA EXISTENCIAL (1950-1954)

Tras algunos años sin escribir, en los que el poeta va interiorizando una crisis espiritual que le llevará por nuevos derroteros, en 1947 vuelve a la poesía. Durante casi tres años prepara el que considerará como su verdadero primer libro, *Redoble de conciencia* (1950), que representará el ejemplo más logrado hasta entonces de lo que Dámaso Alonso había denominado **poesía desarraigada**.

Los temas religiosos van dejando su sitio al hombre angustiado en un mundo sacudido por guerras y muertes. El poeta sigue dirigiéndose a Dios, pero ya no confiadamente: “Arrebatadamente te persigo. / Arrebatadamente, desgarrando / mi soledad mortal, te voy llamando / a golpes de silencio...” (“*Tú, que hieres*”).

El vacío de Dios lo va llenando el hombre de carne y hueso, como dirá en los últimos versos del poema “Canto primero”: “No sigáis siendo bestias disfrazadas / de ansia de Dios. Con ser hombre, os basta”. Quizá la mejor muestra de este nuevo estado de espíritu del poeta lo vemos en el poema “Hombre”, que se comenta tras la Antología.

Junto al tema existencial, la temática amorosa no estará ausente en este libro. Lo vemos en el poema “Ciegamente”, recogido en la Antología. O en otro similar, “Cuerpo de la mujer”. Como ya señaló Alarcos en su día, el amor humano aparece como fuerza liberadora del hombre y de su muerte y, por tanto, un camino también en la búsqueda de Dios.

El siguiente libro, *Redoble de conciencia* (1951) continúa y profundiza la temática del anterior. Su fe en el hombre se va afianzando, de ahí que la crítica hable del paso del desarraigo a la solidaridad. Por eso se dirige en el poema “Cántico” a la “inmensa mayoría”. Y si en el mismo poema se dirige a “ese ángel fieramente humano / (que) corre a salvarnos y no sabe dónde”, poco después, en “Digo vivir” puede afirmar orgulloso: “Vuelvo a la vida con mi muerte al hombro, / abominando de cuanto he escrito: escombros / del hombre aquel que fui cuando callaba”.

En cuanto a la forma, el poeta cultiva con preferencia las estrofas clásicas, el soneto especialmente.

3. POESÍA SOCIAL E HISTÓRICA (1955-1964)

Pido la paz y la palabra (1955) señala un nuevo hito en la evolución poética de Blas de Otero: el paso del yo-individual-existencial al nosotros-colectivo-social; en definitiva, de la metafísica a la historia. El poeta sale de su mundo interior en busca del contacto con sus semejantes: “y un buen día bajó a la calle: entonces / comprendió; y rompió todos sus versos”. Por eso ahora afirma: “Este es mi sitio. Mi terreno. Campo / de aterrizaje de mis ansias. Cielo / al revés. Es mi sitio y no lo cambio / por ninguno...”. Este “cielo al revés” se concreta en un espacio y en un tiempo, el de una España que sufre la dictadura tras una brutal guerra (in)civil. Por eso, el poeta se erige en testigo de ese tiempo y de ese lugar a través de un instrumento privilegiado: la palabra en libertad: “Si abrí los labios para ver el rostro / puro y terrible de mi patria, / si abrí los labios hasta desgarrármelos, / me queda la palabra”.

El poeta ha ido *hacia* el hombre, cree *en* el hombre y se siente solidario *con* los hombres: de esa manera, naturalmente, sin esfuerzo por parte suya, va despojándose de la angustia que le dominaba en la etapa anterior.

Los dos libros siguientes, *En castellano* (1959) y *Que trata de España* (1964), ambos editados en París por problemas de censura, ensanchan el compromiso temático del poeta, engranaje moderno de una tradición poética, como se puede ver en las emocionadas “Palabras sueltas para Antonio Machado”. Abundan en estos libros los poemas sobre la geografía y la historia de España y no son infrecuentes los poemas estrictamente políticos. Paralelamente, la lengua poética de Blas de Otero sigue enriqueciéndose; la estrofa se hace más libre, abunda la creación de palabras (como el sobrecogedor neologismo *españahogándose*), los recursos vanguardistas más audaces, las figuras literarias más variadas, los ejercicios de *collage* y de intertextualidad más frecuentes, especialmente cuando lo hace con la poesía de tipo tradicional. También abundan las reflexiones sobre el quehacer poético.

4. ETAPA FINAL (1965-1979) O DE MEDITACIÓN INTEGRADORA

Aunque el poeta no dejó de escribir hasta los últimos años de su vida, lo cierto es que desde su regreso de Cuba en 1968 no publicó más que un libro

mayoritariamente de prosas, *Historias fingidas y verdaderas* (1970), aunque incluyera en diversas antologías poemas destinados a algunos de los libros que no llegó a publicar.

La crítica ha señalado como rasgos característicos de esta etapa los siguientes:

- profundización en la experimentación formal: abandono de la métrica clásica, uso del versículo, presencia de técnicas tomadas del campo surrealista.
- reflexión sobre el significado y la función de la literatura.
- predominio de los temas relacionados con la interiorización y el recuerdo.
- presencia de la muerte: "Ayer murió Blas de Otero, no lo sabe nadie todavía, pero es cierto... No se sabe exactamente por qué ha muerto, las circunstancias últimas; se sabe sólo que unos minutos antes dijo, dijera: acerté el camino, con todos mis errores".
- una actitud más serena y comprensiva ante lo que le rodea, aunque él siga fiel a sus principios: "Este hombre no habla, / no contesta / no se da por vencido / jamás".

Poética¹

... y así quisiera la obra

... Bien sabemos lo difícil que es hacerse oír de la mayoría. También aquí son muchos los llamados y pocos los escogidos. Pero comenzad por llamarlos, que seguramente la causa de tal desatención está más en la voz que el oído.

* * *

Creo en la poesía social, a condición de que el poeta (el hombre) sienta estos temas con la misma sinceridad y la misma fuerza que los tradicionales.

* * *

¹ Los textos que reproducimos (excepto el último que pertenece al libro *En castellano* (1959) aparecieron con este título al frente de sus poemas en la *Antología Consultada de la Joven Poesía Española*, editada en 1952 por José Ribes.

Corrijo casi exclusivamente en el momento de la creación: por *contención*, por *eliminación*, por *búsqueda* y por *espera*.

* * *

Si ahora cambio de tema, si dejo a un lado el papel y la pluma al otro, si entro en el mundo y salgo en el periódico, es únicamente por dar una vuelta al Evangelio, pues al fin he comprendido que aprovecha más salvar el mundo que ganar mi alma.

BIBLIOGRAFÍA

1. Libros

Ángel fieramente humano (1950)

Redoble de conciencia (1951)

Pido la paz y la palabra (1955)

En castellano (1959)

Que trata de España (1964)

Historias fingidas y verdaderas (prosa) (1970)

2. Antologías preparadas por el autor

Ancia (1958). Reedición de sus dos primeros libros, con algunas pequeñas modificaciones, y el añadido de 38 poemas nuevos.

Expresión y reunión (1969). Recoge poemas publicados e inéditos escritos entre 1941 y 1969.

Verso y prosa (1974) Cuidada selección de la obra publicada más otros textos inéditos.

3. Obra dispersa e inédita

A la espera de la publicación de la edición crítica de la *Obra Completa* de Blas de Otero a cargo de Sabina de la Cruz, se conocen los títulos de posibles libros pendientes de publicación, tales como *Hojas de Madrid*. Parece que el propio poeta pensaba reunir toda su obra en prosa y en verso bajo un título general, *Expresión y reunión*.

Estudios sobre el autor

ALARCOS, EMILIO: *La poesía de Blas de Otero*. Salamanca, Anaya, 1966, 154 pp.

Imprescindible estudio estilístico de la poesía de Blas de Otero hasta 1964.

ALONSO, DÁMASO: "Poesía arraigada y poesía desarraigada", en *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid, Gredos, 1952, pp. 345-358.

Artículo clave para entender los derroteros de la poesía española de la inmediata postguerra.

DE CRUZ, SABINA y OTROS: *Blas de Otero. Poesía escogida*. Barcelona, Vicens Vives, colección "Clásicos Hispánicos".

Este libro es mucho más que una simple Antología de la obra de Blas de Otero. Su introducción general, los comentarios a los poemas seleccionados y las propuestas de trabajo finales son de enorme utilidad.

GARROTE, GASPAR: *La obra poética. Blas de Otero*. Madrid, Ciclo, colección "Claves", 1989, 99 pp.

Una eficaz y didáctica introducción a la vida, obra y estilo de Blas de Otero, con sugerentes propuestas de trabajo.

ANTOLOGÍA ¹

Canto primero

Definitivamente, cantaré para el hombre.
Algún día –*después*–, alguna noche,
me oirán. Hoy van –*vamos*– sin rumbo,
sordos de sed, famélicos de oscuro.

5 Yo os traigo un alba, hermanos. Surto² un agua,
eterna no, parada ante la casa.
Salid a ver. Venid, bebed. Dejadme
que os unja³ de agua y luz, bajo la carne.

10 De golpe, han muerto veintitrés millones
de cuerpos. Sobre Dios saltan de golpe
–sorda, sola trinchera de la muerte–
con el alma en la mano, entre los dientes

15 el ansia. Sin saber por qué mataban;
muerte son, sólo muerte. Entre alambradas
de infinito, sin sangre. Son hermanos
nuestros. Vengadlos, sin piedad, vengadlos!

¹ Para todos los poemas se ha seguido el texto que Blas de Otero fijó en la última Antología preparada por él mismo, *Verso y prosa* (1974), respetando sus peculiaridades de escritura. Aunque toda antología es incompleta y parcial, ésta lo es más por su extrema brevedad. Señalo algunos otros poemas que deberían leerse como complemento a los aquí recogidos: De *Ángel fieramente humano* “Cuerpo de la mujer” y “Tú, que hieres”. De *Redoble de conciencia* “Cántico” y “Déjame”. De *Pido la paz y la palabra* “Me llamarán, nos llamarán a todos” y *Biotz-Begietan*. De *En castellano* “Aire libre” y “Cantar de amigo”. De *Que trata de España* “Cartilla (poética)”. De la obra escrita a partir de 1964, los poemas “Me voy de Cuba” y “Túmulo de gasoil”. Finalmente, de *Historias fingidas y verdaderas* las tituladas “Reglas y consejos de investigación científica” y “Manifiesto”. Todos estos textos se encuentran en la Antología seleccionada en la Bibliografía.

² *Surtir*: Proveer de algo.

³ *Unjir*: Hacer el signo de la cruz con óleo sagrado a una persona para consagrarla.

- Solo está el hombre. ¿Es esto lo que os hace
gemir? Oh si supieseis que es bastante.
Si supieseis bastaros, ensamblaros.
- 20 Si supierais ser hombres, sólo humanos.
- ¿Os da miedo, verdad? Sé que es más cómodo
esperar que Otro –¿quién?– cualquiera, Otro,
os ayude a ser. Soy. Luego es bastante
ser, si procuro ser quien soy. ¡Quién sabe
- 25 si hay más! En cambio, hay menos: sois sentinas⁴
de hipocresía. ¡Oh, sed, salid al día!
No sigáis siendo bestias disfrazadas
de ansia de Dios. Con ser hombre, os basta.

Ángel fieramente humano, 1950

Ciegamente

- Porque quiero tu cuerpo ciegamente.
Porque deseo tu belleza plena.
Porque busco ese horror, esa cadena
mortal, que arrastra inconsolablemente.
- 5 Inconsolablemente. Diente a diente,
voy bebiendo tu amor, tu noche llena.
Diente a diente, Señor, y vena a vena
vas sorbiendo mi muerte. Lentamente.

⁴ *Sentinas*: Lugar lleno de suciedad.

10 Porque quiero tu cuerpo y lo persigo
a través de la sangre y de la nada.
Porque busco tu noche toda entera.

Porque quiero morir, vivir contigo
esta horrible tristeza enamorada
que abrazarás, oh Dios, cuando yo muera

Ángel fieramente humano, 1950

Digo vivir

Porque vivir se ha puesto al rojo vivo.
(Siempre la sangre, oh Dios, fue colorada).
Digo vivir, vivir como si nada
hubiese de quedar de lo que escribo.

5 Porque escribir es viento fugitivo,
y publicar, columna arrinconada.
Digo vivir, vivir a pulso, airada-
mente morir, citar desde el estribo.

10 Vuelvo a la vida con mi muerte al hombro,
abominando cuanto he escrito: escombro
del hombre aquel que fui cuando callaba.

Ahora vuelvo a mi ser, torno a mi obra
más inmortal: aquella fiesta brava
del vivir y el morir. Lo demás sobra.

Redoble de conciencia, 1951

A la inmensa mayoría

Aquí tenéis, en canto y alma, al hombre
aquel que amó, vivió, murió por dentro
y un buen día bajó a la calle: entonces
comprendió: y rompió todos sus versos.

5 Así es, así fue. Salió una noche
echando espuma por los ojos, ebrio
de amor, huyendo sin saber adónde:
a donde el aire no apestase a muerto.

10 Tiendas de paz, brizados⁵ pabellones,
eran sus brazos, como llama al viento;
olas de sangre contra el pecho, enormes
olas de odio, ved, por todo el cuerpo.

¡Aquí! ¡Llegad! ¡Ay! Ángeles atroces
en vuelo horizontal cruzan el cielo;
15 horribles peces de metal recorren
las espaldas del mar, de puerto a puerto.

Yo doy todos mis versos por un hombre
en paz. Aquí tenéis, en carne y hueso,
mi última voluntad. Bilbao, a once
20 de abril, cincuenta y uno.

Blas de Otero

Pido la paz y la palabra, 1955

⁵ *Brizar*: Acunar.

En el principio

Si he perdido la vida, el tiempo, todo
lo que tiré, como un anillo, al agua,
si he perdido la voz en la maleza,
me queda la palabra.

5 Si he sufrido la sed, el hambre, todo
lo que era mío y resultó ser nada,
si he segado las sombras en silencio,
me queda la palabra.

10 Si abrí los labios para ver el rostro
puro y terrible de mi patria,
si abrí los labios hasta desgarrármelos,
me queda la palabra.

Pido la paz y la palabra, 1955

Palabras reunidas para Antonio Machado

*Un corazón solitario
no es un corazón.
A. M.*

Si me atreviera
a hablarte, a responderte,
pero no soy,
solo,
5 nadie.

Entonces,
cierro las manos, llamo a tus raíces,
estoy
oyendo el lento ayer:
10 el romancero
y el cancionero popular; el recio
son de Jorge Manrique;
la palabra cabal
de Fray Luis; el chasquido
15 de Quevedo;
de pronto, toco la tierra que borró tus brazos,
el mar
donde amarró la nave que pronto ha de volver.

20 Ahora,
removidos los surcos (el primero
es llamado Gonzalo de Berceo),
pronuncio
unas pocas palabras verdaderas.

25 Aquellas
con que pedí la paz y la palabra:

*Árboles abolidos,
volveréis a brillar
al sol. Olmos sonoros, altos
30 álamos, lentas encinas,
olivo
en paz,
árboles de una patria árida y triste
entrad
35 a pie desnudo en el arroyo claro
fuente serena de libertad.*

la madurez andante de mis horas,
toda
mi vida o muerte en ti fue derramada
a fin de que tus días
20 por venir
rasguen la sombra que abatió tu rostro

Que trata de España, 1964

Noticias de todo el mundo

A los cuarenta y siete años de mi edad
da miedo decirlo, soy sólo un poeta español
(dan miedo los años, lo de poeta, y España)
de mediados del siglo XX. Esto es todo.
5 ¿Dinero? Cariño es lo que yo quiero,
dice la copla. ¿Aplausos? Sí, pero no me entero.
¿Salud? Lo suficiente. ¿Fama?
Mala. Pero mucha lana.
Da miedo pensarlo, pero apenas me leen
10 los analfabetos, ni los obreros, ni
los niños.
Pero ya me leerán. Ahora estoy aprendiendo
a escribir, cambié de clase,
Necesitaría una máquina de hacer versos,
15 perdón, unos versos para la máquina
y un buen jornal para el maquinista,
y, sobre todo, paz,
necesito paz para seguir luchando
contra el miedo,
20 para brindar en medio de la plaza
y abrir el porvenir de par en par,
para plantar un árbol

en medio del miedo,
para decir "buenos días" sin engañar a nadie,
25 "buenos días, cartero" y que me entregue una carta
en blanco, de la que vuela una paloma

Que trata de España, 1964

Bilbao

Yo, cuando era joven,
te ataqué violentamente,
te demacré el rostro,
porque en verdad no eras digna de mi palabra,
5 sino para insultarte,
ciudad donde nací, turbio regazo
de mi niñez, húmeda de lluvia
y ahumada de curas,
esta noche,
10 no puedo dormir, y pienso en tus tejados,
me asalta el tiempo huido entre tus calles,
y te llamo desoladamente desde Madrid,
porque sólo tú sostienes mi mirada,
das sentido a mis pasos
15 sobre la tierra:
recuerdo que en París aún me ahogaba tu cielo
de ceniza,
luego alcancé Moscú como un gagarín de la guerra fría,
y el resplandor de tus fábricas
20 iluminó súbitamente las murallas del Kremlin,
y cuando bajé a Shanghai sus muelles se llenaban de barcos del
[Nervión
y volé a La Habana y recorrí la Isla
ladeando un poco la frente,

alumnos se ha acercado al niño y le ha dado una fuerte bofetada. Peor fue lo de Viznar y todavía le duele. El niño cruza la carretera de Benicarló, a la mañana siguiente sube la plaza de Torrevieja, en un rincón tres moros están sorbiendo té. El color de la guerrera del niño es muy parecido al té de esos moros. Cuando llega el camión, al niño le duele el estómago y por la noche vomita un gato azul. El cielo es de color indefinido, el niño está llorando en la terraza, sabiendo todo lo que le espera.

Historias fingidas y verdaderas, 1970

COMENTARIO DE TEXTO

Hombre

Luchando, cuerpo a cuerpo, con la muerte,
al borde del abismo, estoy clamando
a Dios. Y su silencio, retumbando,
ahoga mi voz en el vacío inerte.

- 5 Oh Dios. Si he de morir, quiero tenerte
despierto. Y, noche a noche, no sé cuándo
oirás mi voz. Oh Dios. Estoy hablando
solo. Arañando sombras para verte.

- Alzo la mano, y tú me la cercenas.
10 Abro los ojos: me los sajas vivos.
Sed tengo, y sal se vuelven tus arenas.

Esto es ser hombre: horror a manos llenas.
Ser –y no ser– eternos, fugitivos.
¡Ángel con grandes alas de cadenas!

Ángel fieramente humano, 1950

1. LOCALIZACIÓN

Este poema pertenece al libro *Ángel fieramente humano* (1950) con el que el poeta comienza la etapa de su poesía existencial, periodo en el que también se incluyen el libro *Redoble de conciencia* (1951) y la antología *Ancia* (1958).

El título del libro está tomado de un soneto amoroso del poeta barroco del siglo XVII Luis de Góngora que empieza “Suspiros tristes, lágrimas cansadas”.

El libro hace referencia al enfrentamiento de lo divino y lo humano, enfrentamiento “fiero”, agónico: el hombre, su conciencia, tiene un ansia (imposible) de eternidad; por eso intentará disfrazarse de ángel, imitar a los dioses, ser como ellos; pero esa será una empresa vana y dolorosa, lo que le conducirá a un sentimiento de angustia.

Este tipo de poesía se inserta dentro de lo que Dámaso Alonso llamó poesía desarraigada, sin que debamos olvidar la huella de poetas clásicos del tema del “desengaño” como Quevedo (S. XVII). El “silencio” de Dios ante un mundo de guerra, muerte y destrucción, como acaba de ocurrir en España y en Europa, descorazona a poetas como Blas de Otero para quienes, en palabras de Dámaso Alonso, la poesía se convierte en “una frenética búsqueda de ordenación y ancla”.

2. TEMA

El poema describe la angustia del hombre ante el silencio de Dios y la constatación de su condición mortal. Este tema con variaciones aparece explícito en otros sonetos del mismo libro, entre ellos los titulados “Estos sonetos”, “Poderoso silencio”, “La tierra” y, sobre todo, “Tú, que hieres”, que aparece como una oración desgarrada a Dios para que se muestre. El poeta no percibe ninguna respuesta a su plegaria y en el soneto que nos ocupa reconoce y acepta rabiosamente su condición mortal y su soledad.

3. MÉTRICA

El poema es un soneto clásico: catorce versos endecasílabos repartidos en dos cuartetos y dos tercetos con rima consonante ABBA ABBA CDC CDC.

El soneto (muy cultivado por la llamada Generación del 36 y sus continuadores de la revista *Garcilaso*) se convierte en la estrofa predominante de la poesía española de los años cuarenta y Blas de Otero será quizás el mejor sonetista de la época, al menos en los libros de su etapa existencialista (prácticamente la mitad de los poemas de esta época son sonetos). Y aunque, poco a poco, irá deslizándose por el verso libre hasta el versículo, nunca renunciará al soneto y, precisamente, la última de las antologías que publicó en vida se tituló *Todos mis sonetos* (1977).

La originalidad y renovación de los sonetos oterianos se consiguen, básicamente, a través de dos procedimientos: los encabalgamientos y la acumulación de pausas y acentos en un mismo verso; de esa manera (al no coincidir el verso con una unidad sintáctica de sentido) consigue dislocar el ritmo equilibrado del endecasílabo para convertirlo en una estrofa violenta, reflejo de la violencia y la angustia interior del poeta. Como dice Gaspar Garrote, “el encabalgamiento se convierte en el correlato estilístico del vacío existencial expresado”.

En el soneto que comentamos, son notables los encabalgamientos abruptos entre los versos 2/3, 5/6 y 7/8. En cuanto a las pausas intermedias, estas abundan también en los cuartetos, mientras que los tercetos mantienen una estructura más clásica.

4. ESTRUCTURA

La peculiar organización del soneto nos llevaría a pensar en la estructuración significativa del mismo en cuatro partes que girasen en torno a los dos cuartetos y los dos tercetos. Y aunque en el análisis posterior recurramos a esa organización, desde el punto de vista de la progresión de las ideas nos parece que en el poema encontramos dos partes o secuencias diferenciadas.

La primera estaría constituida por los dos cuartetos y el terceto inicial. El significado de este apartado sería la lucha interior del poeta para hacerse oír por Dios y el silencio o, incluso peor, el rechazo que cree percibir como respuesta.

La segunda parte correspondería al segundo terceto y sería una especie de conclusión: ante el fracaso de ese intento, el poeta constata su definitiva soledad y se apresta a afrontar la existencia desde esa nueva conciencia.

Si consideramos la obra de Blas de Otero como un proceso unitario, podríamos afirmar que el final de este soneto será el punto de partida desde el que comenzará su “conversión” hacia la solidaridad con el hombre.

5. ANÁLISIS FORMAL DEL POEMA¹

5.1. *Primer cuarteto*

El primer cuarteto es una presentación del tema: el hombre frente a Dios ante la muerte. En ese enfrentamiento el hombre toma la iniciativa a través de verbos que manifiestan gran tensión: “luchar”, “clamar”. A esa plegaria no hay

¹ Parto de estas dos ideas de Emilio Alarcos: “La poesía no consiste en lo que se comunica, sino cómo se nos comunica, en la indisoluble articulación del contenido semántico y la expresión lingüística”. “El poema es el resultado de la interacción de las asociaciones de contenido y de expresión; la una y la otra no se producen separadas, sino en íntima simbiosis. Así, los recursos literarios no son caprichosos ni arbitrarios, sino motivados por la marcha paralela de las asociaciones de contenido”. (Op. cit., pp. 57 y 151, respectivamente). Por lo tanto, el análisis denominado “formal” servirá para mostrar de qué manera la forma potencia las ideas que el poeta quiere expresar. Sin esa forma precisa utilizada por el poeta, no nos encontraríamos ante un poema sino, quizá, ante un ensayo más o menos filosófico sobre la relación entre el hombre y Dios.

sino una no-respuesta: el “silencio”, término frecuentemente asociado a Dios en diversos poemas del mismo libro. Pero la fuerza de estos versos no reposa sólo en la contraposición “clamar” (el poeta) / “silencio” (Dios), sino en los elementos que la acompañan:

En primer lugar, el uso insistente del gerundio (“luchando”, “clamando”, “retumbando”), que intensifica el carácter durativo, de acción continuada en el tiempo: el poeta está luchando, está clamando no una vez o dos sino repetida y continuadamente, mientras que el silencio de Dios retumba una y otra vez como un eco inerte y vacío. Si, además, observamos que el gerundio da pie a la rima, su significación se potencia aún más.

Después tenemos los dos sintagmas circunstanciales que acompañan la acción del poeta, “cuerpo a cuerpo” y “al borde del abismo”. En ambos casos, Otero se sirve de frases hechas pero que en el contexto adquieren una violencia casi física: la lucha “cuerpo a cuerpo” es la lucha final, cuando ya se han abandonado las armas y se produce el contacto físico absoluto; y “al borde del abismo” es cuando se prelude la salvación o la caída definitivas.

El último rasgo de estilo que potencia la violencia de estos primeros versos se encuentra en las aliteraciones del primer verso.

Veamos ahora cómo se nos aparece el segundo elemento de la confrontación, Dios. En primer lugar destaca su presencia aislada, al comienzo del tercer verso en un abrupto encabalgamiento. Dios solitario y poderoso. Dios lejano y ausente. El Dios del Antiguo Testamento, no el Jesucristo de los Evangelios.

Ese Dios se define por su silencio, pero un silencio que, paradójicamente, “retumba”. El oxímoron adquiere una fuerza suplementaria con la aliteración del verbo en gerundio y como marca de rima.

El tercer elemento de la partida es la muerte, la desencadenante de todo: es por su condición mortal por lo que el hombre quiere refugiarse en Dios, para que le libre de su finitud: en su rebeldía ante la muerte, el poeta busca la inmortalidad a través de Dios.

Al final del cuarteto tenemos a los dos antagonistas enfrentados: *su* silencio (el de Dios) ahoga *mi* voz (la del poeta), frase en la que el verbo ahogar está impregnado de connotaciones negativas que se incrementan con el sintagma circunstancial que cierra el cuarteto: la voz del poeta se ahoga en el vacío inerte, en la nada (término en los aledaños del silencio)

5.2. Segundo cuarteto

El segundo cuarteto señala el paso del monólogo al diálogo; diálogo que se continuará en el primer terceto, para concluir el poema de nuevo bajo la forma monologada.

Consecuencia de este cambio de elocución, el cuarteto nos presenta una doble invocación a Dios. Formalmente cabría destacar que esta doble invocación no va, sorprendentemente, acompañada de signos exclamativos como sería de esperar. Sorpresa mayor si la comparamos con la presencia de esos signos al final del poema, cuando se define al hombre.

El cuarteto refleja una doble influencia clásica. Por un lado está Quevedo, a quien se imita en esa construcción condicional en la que retóricamente se pone en cuestión el único hecho cierto e inapelable: la muerte. Leemos “si he de morir” pero debemos leer “puesto que he de morir”; la extrañeza de usar el condicional en vez del consecutivo es una llamada de atención al lector distraído para que no olvide la realidad de la muerte como destino final del ser humano. Ante la desconfianza del poeta (“no sé cuándo oirás mi voz”), éste no duda en una exigencia formulada a través de una perífrasis que conjuga deseo y, a la vez, obligación: “quiero tenerte despierto”.

La otra referencia clásica, pero esta vez en sentido contrario, es la de San Juan de la Cruz, para quien la noche era el momento del encuentro entre la amada (el alma) y el amado (Dios); aquí, por el contrario, la noche es donde se desarrolla ese diálogo fallido, sin interlocutor: “no sé cuándo oirás mi voz”. Por eso se rebela el poeta y por eso exige a Dios que esté “despierto” en la noche (es decir, en la existencia, que sólo cobraría sentido si Dios estuviese despierto y le pudiese oír).

La constatación del fallido diálogo se consuma en dos frases, paralelísticas significativamente (recordemos de paso lo dicho sobre el uso de los gerundios en el primer cuarteto), pero muy diferentes en su presentación. En “Estoy hablando / solo”, el encabalgamiento deja aislado al poeta en su soledad, de la misma manera que había dejado a Dios en el verso tercero. La otra estructura paralelística “(estoy) Arañando sombras para verte” sorprende por la metáfora “arañar las sombras” y la oposición entre el deseo del poeta (“verte”) y la representación del objeto deseado (“sombras”). Una vez más, el encuentro imposible entre el hombre y Dios.

5.3. *Primer terceto*

En contraste con lo que Dámaso Alonso denomina “traqueteo encabalgado” de los cuartetos, el primer terceto destaca por su clasicismo formal: tres frases paralelísticas bimembres de marcada oposición significativa que revelan el drama interior del poeta frente a Dios:

Yo: alzo la mano / abro los ojos / tengo sed.

Tú: me la cercenas / me los sajas vivos / tus arenas se vuelven sal.

El poeta ya no se revuelve, no protesta angustiado, ahora se limita a constatar y a hacer balance de su experiencia. Por eso los versos son más diáfanos, más rítmicos (interior y exteriormente).

En descargo suyo, el poeta manifiesta su postura con verbos que expresan una actitud de dignidad: alzo la mano, pidiendo respetuosamente la palabra, abro los ojos para ver las maravillas de la creación, tengo sed de eternidad. Por su parte, los sustantivos, pertenecientes todos al campo del cuerpo humano (manos, ojos, boca) funcionan como metonimia del hombre en su conjunto.

Frente al hombre, Dios (aquí “tú”, en minúscula) actúa con verbos que manifiestan violencia y crueldad: “cercenas” la mano, “sajas vivos” los ojos; la forma pronominal (“me”) explicita y concretiza el destinatario de esas acciones que así adquieren mayores rasgos de crueldad.

Algunos otros rasgos de estilo del terceto:

- el juego de palabras (dos contenidos desemejantes se expresan con dos serie fónicas muy parecidas): “Abro los *ojos*; me los *sajas* vivos”, juego de palabras reforzado por el impacto acentual de las palabras opuestas.
- la aliteración con significados opuestos sed/sal del verso¹¹.
- el hipérbaton del mismo verso.
- la potencia de la imagen “arenas”: la sed del hombre no se puede colmar con el agua (desecada y convertida en arena del desierto por el efecto negativo de la sal).
- finalmente, la valoración negativa de la sal, cuya connotación religiosa era siempre positiva y vivificadora, de acuerdo con la frase evangélica: “vosotros sois la luz del mundo y la sal de la tierra”.

5.4. *Segundo terceto*

Llegamos a la conclusión del poema y también a la explicación del título: el hombre, abandonado por Dios, se concentra en sí mismo, adquiere enti-

dad autónoma. De ahí la repetición hasta cuatro veces del verbo “ser”, indicador tanto de esencia como de existencia. Pero este ser que se autoafirma es todavía (aunque no lo será así en libros posteriores) un ser contradictorio y agónico. De ahí la importancia de las antítesis: *ser/no ser, eterno /fugitivo, alas /cadenas*, en las que los elementos presentados en primer lugar hacen referencia a lo infinito y perdurable mientras que los segundos refuerzan lo limitado y contingente.

El hombre (no lo olvidemos, el centro y el título del poema) es el sujeto de una cuádruple definición compuesta de un elemento positivo y de otro negativo:

– **hombre**: horror a manos llenas (lo opuesto al “vacío inerte” del verso 4), sintagma que encierra una buscada incoherencia, pues la frase hecha “a manos llenas” siempre va inmersa en un contexto de bondad o felicidad. Aquí el valor positivo serían esas manos llenas y el negativo el horror.

– **hombre**: ser /y no ser, donde la antítesis es total, sin posibilidad de grados intermedios, pues la contradicción de la condición humana no está en la exclusión (del tipo ser o no ser) sino en la adición (soy y (también) no soy). Nos ofrece, además, un juego paródico del inicio de famoso monólogo de Hamlet.

– **hombre**: eternos y fugitivos, donde a la evidente antítesis significativa se añade un imprevisto plural que insinúa tímidamente la posterior evolución del poeta, que sale de sí mismo y va al encuentro de los demás hombres.

– **hombre**: Ángel con grandes alas de cadenas. En su aspiración de ser “ángel” extiende sus alas, pero su condición mortal convierte a éstas en cadenas: las alas de sus anhelos que lo elevarían al cielo, a Dios, se transmutan en cadenas que lo atan a la tierra, a los hombres.

El magistral verso final en su sonoridad (sucesión de sonidos vocálicos abiertos *a,e*, perfección de la acentuación) encubre, tras su belleza formal, no poca ambigüedad. En efecto, y como se pregunta Sabina de la Cruz, ¿es este verso el clímax, un epifonema, un grito de rebeldía, un suspiro de resignación, la asunción de la condición del hombre o una toma de conciencia?

Pero no digamos ambigüedad, digamos riqueza; la riqueza de la palabra poética, capaz de sintetizar en un solo sintagma tal cúmulo de posibilidades expresivas sin que nos sea lícito rechazar ninguna de esas interpretaciones.

6. CONCLUSIÓN

Hemos analizado uno de los más conocidos y significativos sonetos de Blas de Otero, figura esencial en el panorama de la poesía española de mediados del siglo pasado.

El poema *Hombre* señala desde el título la evolución ideológica que emprende el poeta con el libro *Ángel fieramente humano*, la asunción angustiada de su condición mortal ante el silencio de Dios. Este tema será uno de los más significativos en esta etapa existencialista de la poesía de Blas de Otero.

Hemos visto la estructura métrica del soneto en el que contrastan la agitación y violencia de los cuartetos con el clasicismo y la perfección formal de los tercetos.

Hemos destacado también cómo el tema fundamental del enfrentamiento hombre / Dios se manifiesta fundamentalmente a través de contrastes y oposiciones. La descripción de esa lucha ocupa los dos cuartetos y el primero de los tercetos.

Calificamos el segundo terceto de conclusión o correlato de todo lo anterior: ante el silencio (y acaso la hostilidad) de Dios, el poeta concluye llamando al hombre "*¡Ángel con grandes alas de cadenas!*" en un verso cuya belleza formal corre pareja con su riqueza significativa.

Como reflexión final del análisis, nos quedamos con la idea ya expresada de que todo poema (y también este en particular) es una unidad indisociable de unas ideas que encuentran su realización en una forma literaria precisa, la que ha constituido ese poema concreto.

José Hierro

(Madrid, 1922-2002)

VICTORIANO MARTÍN FERNÁNDEZ

VIDA, OBRA Y POÉTICA

José Hierro nació el 3 de abril de 1922 en Madrid. Sus padres eran Joaquín Hierro, empleado de telégrafos y madrileño de origen, y Esperanza Real, natural de Santander. A los tres años toda la familia se trasladó a Santander por cambio de destino del padre.

Entre 1928 y 1936 realizó los estudios primarios en el Colegio de los Salesianos. Luego pasó a la Escuela de Industrias, donde, en contra de la voluntad familiar, estudió peritaje eléctrico-mecánico, estudios que no terminó por causa de la guerra, ya que ésta estalló cuando nuestro poeta tenía 14 años. Fueron unos años difíciles para él y para toda su familia. Fue detenido en el año 39 y pasó cuatro años en la cárcel acusado de ayuda y socorro a los presos. Condenado a 12 años, fue puesto en libertad en 1944.

En 1936 había conocido a José Luis Hidalgo, de quien será amigo hasta la muerte de éste.

Entre 1936 y 1937 aparecieron publicados sus primeros poemas en un periódico de Gijón, y también posteriormente en el *Romancero General de la guerra de España*.

José Hierro forma parte de un grupo de numerosos poetas que se dieron a conocer a partir de 1940. Terminada la guerra civil, exiliados o silenciados los poetas que formaban la *Generación del 27* y los que componían la *del 36*, un grupo de jóvenes escritores comienza a abrirse camino en el mundo de la lírica. Lo hace a través de revistas poéticas: *Garcilaso*, *Espadaña*, *Cántico*, *Proel*¹ y otras.

¹ Precisamente en esta última, *Proel*, es donde Hierro, junto a su íntimo amigo José Luis Hidalgo, va a darse a conocer y a influir decisivamente en la orientación de la revista y su posterior evolución. En la primavera de 1946 se inició la segunda época de *Proel*, en la que participará muy activamente, y que terminará, con la revista, en 1950.

El 3 de febrero de 1947 murió José Luis Hidalgo en Madrid. Se publicó *Tierra sin nosotros* (Ed. Proel, Santander) y *Alegría*, por el que recibió el Premio *Adonais*.

Durante el periodo 1947-1952 vivió y trabajó en Santander, colaborando en la revista *Proel* junto a Ricardo Gullón, a quien conoció a su vuelta a la ciudad. Un año después se publicó *Con las piedras, con el viento...* (Ed. Proel, Santander). En 1952 Francisco Ribes le incluyó en la Antología consultada de la joven poesía española, y es precisamente en esta antología donde tenemos tal vez la mejor y la más completa de las poéticas de Hierro.

En 1952 José Hierro se trasladó definitivamente a Madrid y comenzó a trabajar en la Editora Nacional. Al mismo tiempo comienza a colaborar con el Consejo Superior de Investigaciones Científicas y con el Ateneo.

Por último trabajará en Radio Exterior de España y Radio 3, y más tarde en Radio Nacional de España en donde permanecerá hasta su jubilación, en 1987.

Esta etapa es tal vez la más larga y fructífera de su trayectoria poética, publica la mayoría de sus libros y antologías y empieza a recibir una serie de premios que le harán tal vez uno de los poetas más galardonados de toda su época. Entre estos premios destaca el *Príncipe de Asturias de las Letras*, que recibió en 1981.

En 1998 concluye la redacción del libro *Cuaderno de Nueva York*, que se publica en la colección de Poesía *Hiperión* y culmina su relación de reconocimientos públicos con la concesión del Premio *Cervantes*.

En 1999 fue elegido académico de la Real Academia de la Lengua y recibió diversos premios. Falleció el 21 de diciembre de 2002 en Madrid.

Producción literaria

En 1947 se publicó *Tierra sin nosotros* (Ed. Proel, Santander), libro de clara influencia *juanramoniana*, al que algunos han calificado como la historia de una gran desilusión. Es una elegía generacional donde se clama por lo que “pudo ser y no será”. También se publicó en este mismo año *Alegría*, donde ya empieza a anticiparse gran parte de la poética de Hierro y se menciona el concepto *alucinación*, tan importante en la segunda etapa de su obra.

En 1948, un año después, se publicó *Con las piedras, con el viento*, que debe

su título a unos versos del acto segundo, escena tercera, de *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega.

En 1953 se publicó *Quinta del 42* (Editora Nacional, Madrid). Esta obra está dedicada a “los que llevaban la pesadumbre de la guerra civil española, pero en la que no representaron un papel protagonista”. Se puede decir que, en cierto modo, José Hierro resume las diversas corrientes de la poesía española de posguerra.²

En 1955 se publicó *Estatuas yacentes*. Es un libro muy breve pero importante para comprender la evolución del poeta. Aparece el concepto calderoniano de la lucha entre realidad y sueño, que se desarrollará más en la siguiente obra hasta su posterior evolución en el concepto *alucinación*, esencial en la segunda etapa de su producción.

En 1957 se publicó el libro *Cuanto sé de mí*. Hasta aquí llega la primera etapa de la obra de Hierro que, según los críticos, va desde su libro inicial, ya citado, hasta el titulado *Cuanto sé de mí*. En esta etapa predominan unos procedimientos que él mismo ha designado como *reportajes*.

También en este mismo año, 1957, comenzó a escribir los poemas de *Libro de las alucinaciones*, que se concluirán en 1964, y con el que empezará una segunda etapa en su trayectoria poética.

En 1964 se publicó el *Libro de las alucinaciones* (Editora Nacional, Madrid), que obtuvo el Premio de la Crítica de ese año³. A partir de aquí se manifiesta, según la mayoría de los críticos, la segunda etapa, que va desde el *Libro de las alucinaciones* (1964) hasta *Cuaderno de Nueva York* (1998). En ella, su poesía se hace más compleja, perdiendo la claridad de la primera época, pero ganando en intensidad comunicativa y riqueza metafórica por medio de lo que él llama *alucinaciones* y que ya hemos explicado antes.

En 1991 publicó *Agenda*. Es un libro escrito con el único propósito de dar fe de vida cotidiana, aunque ahora su realidad sea más social y menor su compromiso.

En 1998 concluyó la redacción del libro *Cuaderno de Nueva York*. Son 37

² Hierro participó de la tendencia *garcilasista*, aunque sólo en su parte formal, se vinculó a la poesía social de *España*, bien que sin crítica política, y no está lejos del culto al lenguaje y los sentimientos que propugnan los poetas de *Cántico*.

³ Una segunda edición de este libro, a cargo de Dionisio Cañas, verá la luz en 1986 en la colección Letras Hispánicas de la editorial Cátedra.

poemas escritos siete años después de su viaje a Nueva York. Es un compendio de su manera peculiar de entender la poesía, lleno de emoción y de ritmo. Desde el principio ha sabido ir evolucionando en sus formas expresivas sin modificar en lo esencial su visión originaria del mundo. Él ha dicho que el poeta está escribiendo siempre el mismo poema. Su obra, vista en su conjunto, parece un hermoso y testimonial poema en el que ha sabido encerrar las inquietudes, las angustias, el dolor y la alegría de nuestra época.

Poética

José Hierro nos ha dejado numerosos testimonios de su concepción poética a lo largo de su dilatada trayectoria creativa.

Vamos a detenernos especialmente en las palabras que dedica al estudio de su poesía en una conferencia, pronunciada en la Universidad Autónoma en 1982, y que constituye un documento inapreciable para el estudio de los presupuestos estéticos de su obra.

José Hierro llama a su poesía “testimonial”. “Los poetas de la posguerra teníamos que ser, fatalmente, testimoniales. Y ello no significa que si como creadores estamos condenados a la poesía testimonial, como lectores seamos incapaces de gustar la poesía de la belleza, escrita antes o ahora.”

En lo que respecta a la denominación de “poesía social” que a veces se aplica a su obra, el poeta responde: “Y es que yo no entiendo bien qué quiere decirse cuando se habla de poesía social. En el ámbito de la poesía de la vida –dejemos ahora aparte la poesía esteticista– hay dos puntos extremos: lo intimista y lo social.”⁴

⁴ El prefiere hablar de poesía testimonial: “Por eso yo prefiero hablar de poesía “testimonial”. El poeta denuncia. Es testigo de la defensa o de la acusación. Hasta quien expone sus íntimos sentimientos melancólicos está denunciando a los que le hicieron infortunado. Con límites no demasiado precisos, aunque sí suficientemente claros, yo encasillo a los poetas en *estetas* (el hombre a solas con la belleza), *testimoniales* (los que dan testimonio de su tiempo desde el «yo» o desde el «nosotros»), *políticos* (los que al testimonio añaden soluciones concretas desde el punto de vista de una doctrina política) y *religiosos* (el hombre frente a Dios). Cuatro grandes grupos que, como las razas, admiten infinidad de subgrupos y matizaciones. Y no olvidemos que un mismo poeta puede hacer, en etapas sucesivas de su vida o en horas distintas del mismo día, poesía que pertenezca a grupos distintos.”

En su concepto de la belleza, Hierro es contundente. Le parece que es algo esencial y que no puede faltar: “La poesía verdadera, sea cual sea el adjetivo que la matice, no puede prescindir de la belleza de la palabra. Pero no entendemos por belleza recargamiento... sino precisión poética, adecuación de la forma al fondo. No existen, a efectos poéticos, palabras bellas y feas, sino palabras oportunas y otras que no lo son dentro del poema”.

También se ha hablado mucho de la división que el mismo Hierro hace de su poesía en “reportaje y alucinación” y que ha sido matizado por diversos críticos: “El lector advertirá que mi poesía sigue dos caminos. A un lado, lo que podemos calificar de «reportaje». Al otro, las «alucinaciones». En el primer caso trato, de una manera directa, narrativa, un tema. Si el resultado se salva de la prosa, ha de ser, principalmente, gracias al ritmo, oculto y sostenido, que pone emoción en unas palabras fríamente objetivas. En el segundo de los casos, todo aparece como envuelto en niebla. Se habla vagamente de emociones, y el lector se ve arrojado a un ámbito incomprensible, en el que le es imposible distinguir los hechos que provocan esas emociones.”

José Hierro concluye que su poesía es esencial y austera y no demasiado recargada de recursos retóricos: “En general, mi poesía es seca y desnuda, pobre de imágenes. La palabra cotidiana, cargada de sentido, es la que prefiero. Para mí, el poema ha de ser tan liso y claro como un espejo ante el que se sitúa el lector. Del lado de allá está el poeta, al que el lector ve cuando cree que se está mirando a sí mismo”.⁵

Pero tal vez la mejor y la más completa de las poéticas de Hierro se encuentre en el prólogo de la Antología consultada de Ribes. Allí nos establece claramente las claves de su poética:

– La poesía es un don de Dios. El escritor se desdobra en dos facetas, la de *el iluminado* (poeta) y *el hombre* (lógico).

⁵ Sobre este aspecto Hierro nos dice: “Me importa que un poema mío sea recordado por el lector no como poema, sino como un momento de su propia vida, al igual que ocurre con ciertos personajes de novela que, pasado el tiempo, no sabemos si son reales o invenciones del autor. Es frecuente que los versos aparezcan encabalgados en mi poesía. He pensado alguna vez sobre ello, y creo que este juego de concepto frío y ordenado y de verso y ritmo encrespado crean una especie de conflicto interior que el lector puede percibir. Un conflicto dramático entre orden mental y turbulencias del sentimiento.”

- La estética por la estética se debe evitar, lo difícil ha de ser explicado con sencillez.
- Rehumanización de la poesía. El esteta tiene que vibrar con su tiempo.
- Hay una universalidad de temas y una comunidad de sentimientos a través de todos los tiempos, sólo cambia el punto de vista.

Y para concluir, si tuviéramos que elegir un poema para ejemplificar la poética de Hierro, elegiríamos *Para un esteta*, perteneciente al libro *Quinta del 42*. Ahí se encuentra perfectamente reflejado este desdoblamiento del poeta, primero como esteta, sumergido en la belleza, fuera del tiempo vital, y después como persona que forma parte de un tiempo histórico concreto.

BIBLIOGRAFÍA⁶

- Tierra sin nosotros*, Santander, Ed. Proel, 1947.
Alegría, Madrid, Gráficas Uguina, 1947.
Con las piedras, con el viento, Santander, Ed. Proel, 1950.
Quinta del 42, Madrid, Editora Nacional, 1952.
Estatuas yacentes, Santander, Beltrán de Heredia, 1955.
Cuanto sé de mí, Madrid, Ed. Ágora, 1957.
Poesías completas. 1944-1962, Madrid, Ed. Giner (Colección Orfeo), 1962.
Libro de las alucinaciones, Madrid, Editora Nacional, 1964.
Cuanto sé de mí, Barcelona, Ed. Seix Barral (Poesías completas), 1974.
Emblemas neurorradiológicos. Madrid, Imprenta Koragrafik, S. A., 1990.
Agenda, Madrid, Ediciones Prensa de la Ciudad, 1991.
Cuaderno de Nueva York, Madrid, Hiperión, 1998.

Estudios sobre el autor

- ALBORNOZ, A. de, *José Hierro*, Júcar, Madrid, 1981.
 Una de las más profundas conocedoras de la obra de Hierro. En este libro hace un estudio muy completo de la técnica poética de Hierro y aclara con pre-

⁶ Citaremos únicamente las principales obras de poesía de José Hierro dejando de lado los escritos y poemas iniciales, así como las numerosas obras de estudio y crítica literaria que el poeta escribió durante toda su vida.

cisión las diferencias y similitudes de los procedimientos de la alucinación y el reportaje en su obra.

ANDIVÍA GÓNEZ, JUAN DE, *José Hierro, entre madera y ceniza*, Diputación provincial, Servicio de publicaciones, Huelva 2003.

Estudio bastante completo de los mecanismos profundos en los que se basa la poesía de José Hierro y de los elementos que sustentan su teoría poética, así como su importancia para establecer la conexión entre la poesía de la generación del 27 y la poesía de los años 60.

TORRE, E. DE, *José Hierro, poeta de testimonio*, Madrid, Porrúa, 1983.

Análisis detenido de los orígenes y la evolución de la poesía de Hierro mediante su participación y contribución en las diversas revistas poéticas de su época. También contiene un exhaustivo estudio de la poética de José Hierro en sus obras en prosa y en verso.

ANTOLOGÍA

Así era

Canta, me dices. Y yo canto.
¿Cómo callar? Mi boca es tuya.
Rompo contento mis amarras,
dejo que el mundo se me funda.

5 Sueña, me dices. Y yo sueño.
¡Ojalá no soñara nunca!
No recordarte, no mirarte,
no nadar por aguas profundas,
no saltar los puentes del tiempo

10 hacia un pasado que me abruma,
no desgarrar ya más mi carne
por los zarzales, en tu busca.
Canta, me dices. Yo te canto
a ti, dormida, fresca y única,

15 con tus ciudades en racimos,
como palomas sucias,
como gaviotas perezosas
que hacen sus nidos en la lluvia,
con nuestros cuerpos que a ti vuelven

20 como a una madre verde y húmeda.
Eras de vientos y de otoños,
eras de agrio sabor a frutas,
eras de playas y de nieblas,
de mar reposando en la bruma,

25 de campos y albas y ciudades,
con un gran corazón de música.

Tierra sin nosotros, 1947

Respuesta

- Quisiera que tú me entendieras a mí sin palabras.
Sin palabras hablarte, lo mismo que se habla mi gente.
Que tú me entendieras a mí sin palabras
como entiendo yo al mar o a la brisa enredada en un álamo verde.
- 5 Me preguntas, amigo, y no sé qué respuesta he de darte,
Hace ya mucho tiempo aprendí hondas razones que tú no
[comprendes.
- Revelarlas quisiera, poniendo en mis ojos el sol invisible,
la pasión con que dora la tierra sus frutos calientes.
Me preguntas, amigo, y no sé qué respuesta he de darte.
- 10 Siento arder una loca alegría en la luz que me envuelve.
Yo quisiera que tú la sintieras también inundándote el alma,
yo quisiera que a ti, en lo más hondo, también te quemase y te
[hiriese.
- Criatura también de alegría quisiera que fueras,
criatura que llega por fin a vencer la tristeza y la muerte.
- 15 Si ahora yo te dijera que había que andar por ciudades perdidas
y llorar en sus calles oscuras sintiéndose débil,
y cantar bajo un árbol de estío tus sueños oscuros,
y sentirte hecho de aire y de nube y de hierba muy verde...
Si ahora yo te dijera
- 20 que es tu vida esa roca en que rompe la ola,
la flor misma que vibra y se llena de azul bajo el claro nordeste,
aquel hombre que va por el campo nocturno llevando una
[antorcha,
- aquel niño que azota la mar con su mano inocente...
Si yo te dijera estas cosas, amigo,
- 25 ¿qué fuego pondría en mi boca, qué hierro candente,
qué olores, colores, sabores, contactos, sonidos?
Y ¿cómo saber si me entiendes?
¿Cómo entrar en tu alma rompiendo sus hielos?
¿Cómo hacerte sentir para siempre vencida la muerte?

30 ¿Cómo ahondar en tu invierno, llevar a tu noche la luna,
poner en tu oscura tristeza la lumbre celeste?
Sin palabras, amigo; tenía que ser sin palabras
como tú me entendieses

Alegría, 1947

Con las piedras, con el viento

Con las piedras, con el viento
hablo de mi reino.
Mi reino vivirá mientras
estén verdes mis recuerdos.
5 Cómo se pueden venir
nuestras murallas al suelo.
Cómo se puede no hablar
de todo aquello.
El viento no escucha. No
10 escuchan las piedras, pero
hay que hablar, comunicar,
con las piedras, con el viento.

Hay que no sentirse solo.
Compañía presta el eco.
15 El atormentado grita
su amargura en el desierto.
Hay que desendemoniarse,
liberarse de su peso.
Quien no responde, parece
20 que nos entiende,
como las piedras o el viento.

Se exprime así el alma. Así
se libra de su veneno.
Descansa, comunicando
25 con las piedras, con el viento.

Con las piedras, con el viento 1950

Para un esteta

Tú que hueles la flor de la bella palabra
acaso no comprendas las mías sin aroma.
Tú que buscas el agua que corre transparente
no has de beber mis aguas rojas.

5 Tú que sigues el vuelo de la belleza, acaso
nunca jamás pensaste cómo la muerte ronda
ni cómo vida y muerte –agua y fuego– hermanadas
van socavando nuestra roca.

10 Perfección de la vida que nos talla y dispone
para la perfección de la muerte remota.
Y lo demás, palabras, palabras y palabras,
¡ay, palabras maravillosas!

15 Tú que bebes el vino en la copa de plata
no sabes el camino de la fuente que brota
en la piedra. No sacias tu sed en su agua pura
con tus dos manos como copa.

Lo has olvidado todo porque lo sabes todo.
Te crees dueño, no hermano menor de cuanto nombras.
Y olvidas las raíces («Mi Obra», dices), olvidas
20 que vida y muerte son tu obra.

No has venido a la tierra a poner diques y orden
en el maravilloso desorden de las cosas.
Has venido a nombrarlas, a comulgar con ellas
sin alzar vallas a su gloria.

25 Nada te pertenece. Todo es afluente, arroyo.
Sus aguas en tu cauce temporal desembocan.
Y hechos un solo río os vertéis en el mar,
«que es el morir», dicen las coplas.

30 No has venido a poner orden, dique. Has venido
a hacer moler la muela con tu agua transitoria.
Tu fin no está en ti mismo («Mi Obra», dices), olvidas
que vida y muerte son tu obra.

Y que el cantar que hoy cantas será apagado un día
por la música de otras olas.

Quinta del 42, 1952

Canto a España

Oh España, qué vieja y qué seca te veo.
Aún brilla tu entraña como una moneda de plata cubierta de
[polvo.

Clavel encendido de sueños de fuego.
He visto brillar tus estrellas, quebrarse tu luna en las aguas,
5 andar a tus hombres descalzos, hiriendo sus pies con tus piedras
[ardientes.

¿En dónde buscar tu latido: en tus ríos
que se llevan al mar, en sus aguas, murallas y torres de muertas
[ciudades?

¿En tus playas, con nieblas o sol, circundando de luz tu cintura?
¿En tus gentes errantes que pudren sus vidas por darles dulzor a
[tus frutos?

10 Oh España, qué vieja y qué seca te veo.

- Quisiera talar con mis manos tus bosques, sembrar de ceniza tus
[tierras reseca,
arrojar a una hoguera tus viejas hazañas,
dormir con tu sueño y erguirme después, con la aurora,
ya libre del peso que pone en mi espalda la sombra fatal de tu
[ruina.
- 15 Oh España, qué vieja y qué seca te veo.
Quisiera asistir a tu sueño completo,
mirarte sin pena, lo mismo que a luna remota,
hachazo de luz que no hiende los troncos ni pone la llaga en la
[piedra.
- Qué tristes he visto a tus hombres.
- 20 Los veo pasar a mi lado, mamar en tu pecho la leche,
comer de tus manos el pan, y sentarse después a soñar bajo un
[álamo,
dorar con el fuego que abrasa sus vidas, tu dura corteza.
Les pides que pongan sus almas de fiesta.
No sabes que visten de duelo, que llevan a cuestras el peso de tu
[acabamiento,
- 25 que ven impasibles llegar a la muerte tocando sus graves guitarras.
- Oh España, qué triste pareces.
Quisiera asistir a tu muerte total, a tu sueño completo,
saber que te hundías de pronto en las aguas, igual que un navío
[maldito.
- Y sobre la noche marina, borrada tu estela,
- 30 España, ni en ti pensarías. Ni en mí. Ya extranjero de tierras y días.
Ya libre y feliz, como viento que no halla ni rosa, ni mar, ni molino.
Sin memoria, ni historia, ni edad, ni recuerdos, ni pena...
...en vez de mirarte, oh España, clavel encendido de sueños de
[llama,
- cobre de dura corteza que guarda en su entraña caliente
- 35 la vieja moneda de plata, cubierta de olvido, de polvo y
[cansancio...

Agenda, 1990

Vida

Después de todo, todo ha sido nada,
a pesar de que un día lo fue todo.
Después de nada, o después de todo
supe que todo no era más que nada.

- 5 Grito “¡Todo!”, y el eco dice “¡Nada!”.
Grito “¡Nada!”, y el eco dice “¡Todo!”.
Ahora sé que la nada lo era todo,
y todo era ceniza de la nada.

- No queda nada de lo que fue nada.
(Era ilusión lo que creía todo
10 y que, en definitiva, era la nada.)

Qué más da que la nada fuera nada
si más nada será, después de todo,
después de tanto todo para nada.

Cuaderno de Nueva York, 1998

Otros poemas cuya lectura se recomienda:

Destino alegre (*Tierra sin nosotros*, 1947).

Corazón que te hieren (*Con las piedras, con el viento*, 1950).

Segovia (*Quinta del 42*, 1952).

Réquiem (*Cuanto sé de mí*, 1957).

Teoría y alucinación de Dublín (*Libro de las alucinaciones*, 1964).

Lope. La noche. Marta (*Agenda*, 1990).

COMENTARIO DE TEXTO

*Carretera*¹

Volví, volvía –con qué poca ilusión–
a donde tuve mis raíces, mis recuerdos, mi casa
frente al mar, y los árboles
plantados por mis manos, pisoteados² por los niños,
5 comidos por los animales.
Mi casa junto al mar, más solariega³
que otras, la que fue más hermosa que todas.
Con qué poca ilusión volvía.

Cárdenas⁴ tierras húmedas y soleadas, trigos
10 color de aquellos ojos, pincelada⁵ morada
sobre lo verde, allá en Vivar del Cid,⁶
murallas de olmos negros, amapolas,
verdes sombríos por Entrambasmestas,⁷
platas de la bahía, con qué poca ilusión
15 pasaba por vosotros.

Cómo se puede vaciar así
un corazón. Cómo se puede
llorar así, por dentro. Frustraciones o muertes,
nada me arrancó lágrimas desde aquellos aviones,
20 los que volaban sobre mí y arrasaban mi mundo
sin que arrojasen bombas, ni ametrallasen: solo
con el ruido de sus motores,
demasiado terrible para mí entonces y ahora.

¹ Se refiere a la carretera que va de Madrid a Santander, lugar de veraneo del poeta.

² Pisados repetidamente hasta dañarlos.

³ De solar o linaje noble. Aquí Hierro lo usa para referirse a su casa familiar.

⁴ Color morado, oscuro.

⁵ Trazo hecho con un pincel, aquí visto como matiz cromático de un paisaje.

⁶ Pueblo burgalés cuyo nombre posee reminiscencias histórico literarias.

⁷ Pequeño pueblo de Santander por el que pasa el poeta camino de su casa.

Qué quedó de mi vida entre sus alas.
25 Qué en la música oída en la noche,
la que vestía nuestra desnudez
mientras caía el agua cálida, qué gozo, el agua...

Qué se hundió por aquellas escaleras
precipitadas en la noche.
30 Qué congeló la luna que iluminaba las fachadas.
Qué llevó la marea en la playa de octubre.

Cómo es posible edificar,
reconstruir con tantos materiales
disueltos en el tiempo,
35 gastados por la lluvia que no vimos caer...

Volví, volvía como ahogado
bajo un montón de escombros⁸
que fueron mi edificio, mi alcázar,⁹
sin una sola lágrima –para qué– que llorar,
40 apoyado en el llanto de otros días,
como si solo con lágrimas de entonces
pudiese liberarse este dolor presente
que ya no encuentra llanto.

Libro de las alucinaciones, 1964

1. LOCALIZACIÓN DEL POEMA

El poema pertenece al *Libro de las alucinaciones* (1964), de José Hierro, concretamente al apartado cuarto de la obra, que lleva por título: *Un es cansado*, que demuestra su devoción por Quevedo, ya que el título procede de un conocido

⁸ Desechos o restos de una construcción, derribo.

⁹ Recinto fortificado, fortaleza.

soneto del autor conceptista. Con la publicación de este libro, Hierro rompe un silencio de siete años y empieza, según algunos críticos, una segunda etapa en la que es evidente el cambio de personalidad poética. Desde su primera obra, *Tierra sin nosotros* (1947) hasta *Cuanto sé de mí* (1957), parece que el poeta ya ha dicho cuanto tenía que decir y a partir de entonces, durante un largo silencio de siete años, va tomando cuerpo y palabra poética otro de los posibles hombres que viven en la conciencia del poeta. Después de la publicación del *Libro de las alucinaciones* habrá que esperar nada menos que veintisiete años para la publicación de su siguiente obra, *Agenda* (1991).

Algunos críticos han visto en esta segunda etapa de la obra de Hierro un periodo donde predomina el procedimiento de *la alucinación*¹⁰.

Este predominio de *la alucinación*, en el segundo periodo de la obra poética de Hierro, se debe a un progresivo cambio de actitud del poeta, que va evolucionando desde una poesía más social y comprometida, hacia un paulatino abandono del compromiso directo con el presente histórico.

2. ARGUMENTO DEL POEMA. APROXIMACIÓN AL TEMA

El poema lleva por título *Carretera*, en alusión al camino que va desde Madrid a Santander. Se trata de un poema cargado de la nostalgia que acompaña a todo regreso a un lugar conocido y lleno de recuerdos personales. Pero este retorno no es en absoluto alegre, sino que es un regreso profundamente triste, ya que el poeta pone su acento en las experiencias dolorosas mediante evocaciones que le van inundando de amargura y sobre todo de un sentimiento de desesperanza, de inutilidad y de vacío que le hacen instalarse en un presente sin sentido.

El poema tiene algunas alusiones autobiográficas, siendo la más destacable la relativa a la casa solariega que fue de su familia hasta los años sesenta y que se encuentra en el pueblecito de Liencres, a nueve kilómetros de Santander. Precisamente al referirse a esta casa como "Mi casa junto al mar más sola-

¹⁰ No olvidemos que el mismo Hierro había clasificado su obra en *reportajes y alucinaciones*, que no es ni más ni menos que la diferencia entre una poesía objetiva, de testimonio directo de la realidad y relacionada con la colectividad, y una poesía más subjetiva, de testimonio más velado y más individualista.

riega / que otras, la que fue más hermosa que todas” encontramos ecos de Quevedo.¹¹

En conclusión, el núcleo argumental del poema podría quedar así: El poeta nos relata de manera autobiográfica la vuelta desolada a su casa de Santander, junto al mar. Nos describe de forma sombría el paisaje por el que va pasando, y como lo va interiorizando paulatinamente hasta confundirlo con recuerdos tristes del pasado que culminan en una serie de preguntas sobre las causas y efectos de tanta desolación interior. Termina como empieza, poniendo de relieve el dolor reavivado por la vuelta y la imposibilidad de liberarse de él.

El tema del poema es la descripción del regreso del poeta a su casa solariega de la infancia, y con ello a las experiencias más dolorosas de su pasado y la constatación desesperanzada de la imposibilidad de liberarse del dolor que le causan sus recuerdos.

3. ORGANIZACIÓN DEL TEMA. ESTRUCTURA EXTERNA E INTERNA

El poema está escrito en verso libre, no tiene rima ni medida regular y cuenta con 43 versos. Hay versos alejandrinos, eneasílabos, endecasílabos, heptasílabos y otros de diferente medida y de acentuación irregular.

Tiene seis estrofas de carácter también irregular. La primera, tercera, cuarta y última ocupa ocho versos; la segunda, siete; y la quinta, cuatro.

Por su estructura interna, el poema se divide en tres partes:

1ª parte (versos 1-15): En esta primera parte el poeta nos habla del lugar a donde volvía. Lo hace en dos tiempos, primero describiéndonos el lugar, y luego nos habla del paisaje que va atravesando en su viaje

2ª parte (verso 16-35): Aquí el poeta rememora una serie de hechos que forman parte de su propia vida, por los que se puede comprender que su regreso sea tan doloroso y su amargura tan profunda

3ª parte (verso 36-43): El poeta incide sobre el estado anímico en el que realiza el retorno, si bien con razones más interiores y subjetivas que las

¹¹ Quevedo, en el romance satírico titulado: *Responde a la sacaliña de unas pelonas*, había escrito: “Que es mi casa solariega / diez puntos más que las otras, / pues que, por falta de techo, / le da el sol a todas horas”.

expuestas en la primera parte. La presencia en ambas partes de palabras relacionadas con el dolor, la tristeza y la destrucción (“poca ilusión, pisoteados, comidos, con qué poca ilusión, ahogado, escombros, lágrima, llorar, llanto, dolor”) y el elemento unificador del retorno (“Volví, volvía”) confiere una cierta estructura circular al poema.

Al final prevalece la inicial desesperanza, la frustración y la imposibilidad de borrar el dolor que el viaje ha suscitado; en medio quedan los datos que pueden aportar al lector la comprensión de tanta pérdida y desolación.

4. RECURSOS LITERARIOS Y ESTILÍSTICOS

Desde el punto de vista fonético, se observa que el poema tiene un ritmo muy personal que le confiere el tipo de métrica libre y variada usada por Hierro. La diversidad silábica de los versos que lo componen y la acentuación irregular de otros versos le dan también un gran dinamismo y flexibilidad.

A esta sensación contribuye además el frecuente uso del encabalgamiento y de las pausas, rasgo peculiar de la obra de Hierro.

La enumeración es otro recurso que refuerza el ritmo poético. Aparece sobre todo en la primera parte y tiene un efecto de acumulación que insiste en las claves del poema, los relativos al origen y los relativos al paisaje, que simbolizan el estado de su alma.

En lo que se refiere al aspecto morfosintáctico, destacan la anáfora y las repeticiones que se emplean en la parte central del poema que sirven para realzar las preguntas que el poeta se hace para subrayar la pérdida, y que nos traen reminiscencias del tópico del *ubi sunt*.¹²

Mediante el políptoton (“Volví, volvía...”), que abre el poema y se vuelve a repetir en la última estrofa, el poeta nos introduce en el particular tiempo de *la alucinación*. El autor nos habla del retorno desde el presente, como algo ya concluido, en un doble plano: el del pasado más remoto en que ocurrieron los hechos que marcaron su vida, y el pasado del regreso, como algo terminado.

¹² Aunque aquí no precisamente utilizado en el sentido clásico de subrayar la futilidad de las cosas materiales, perdidas en el curso del tiempo, sino como lamento ante tantas cosas bellas arrasadas por la guerra.

Los verbos son poco abundantes en la primera estrofa, casi inexistentes en la segunda y empiezan a cobrar verdadera fuerza significativa, léxica, en la parte central del poema cuando se centra en los efectos causados por los hechos del pasado.

Paralelamente, el uso del sustantivo y del adjetivo cobra preeminencia en el poema en la primera y última parte. Destaca especialmente la segunda estrofa, cargada de elementos cromáticos y un par de topónimos que nos introducen en un contexto de paisaje real. Es una estrofa puramente de estilo nominal sin apenas verbos.

El léxico del poema se establece en torno a tres ejes de contenido: elementos del paisaje y del ambiente: “casa solariega, mar, árboles, trigos, olmos, amapolas, bahía...”, el eje de la destrucción: “muerte, arrasaban, arrojasen bombas, ametrallasen, hundió, reconstruir, disueltos...”, y el eje de los sentimientos de desolación que producen en el poeta: “frustración, lágrimas, terrible, ahogado, dolor, llanto, llorar”¹³.

Destacan también algunas metáforas, bien referidas al paisaje como: “murallas de olmos, platas de la bahía...”, bien a los efectos producidos por la guerra en la vida del poeta: “escaleras precipitadas en la noche... apoyado en el llanto”. Hay además algunas comparaciones, personificaciones, entre otros recursos que contribuyen a dar un marco variado y poético a esta *alucinación* de José Hierro.

5. CONCLUSIÓN

El hecho de la vuelta a la casa de la infancia del poeta actúa como desencadenante de todo un cúmulo de sentimientos que revelan la vaciedad y el derrumbe interior que le embarga en esos momentos. Con la técnica del contraste se pone en relación el edificio exterior, que queda en pie, con el desmoronamiento de su edificio interior: “bajo un montón de escombros... que fueron mi edificio, mi alcázar...” A partir de ahí se produce la indagación del poeta en la búsqueda de los responsables de esa destrucción: la guerra civil y

¹³ Hay que destacar especialmente este grupo de palabras relacionadas con llorar: “llanto, lágrima, llorar”, que están presentes en casi todos los versos de la última estrofa a modo de conclusión desolada de todo lo que la evocación del pasado suscita en el autor.

la amarga huella que dejó en el poeta, responsable de tanta vaciedad y decadencia.

En cualquier caso quedan claros los tres tiempos a los que nos referíamos más arriba: el pasado remoto (guerra civil y sus secuelas de destrucción), el pasado próximo (vuelta a su casa) y el presente de la escritura del poema, tiempos que nos informan de la profundidad del dolor y del desgarramiento interior del poeta.

De esta manera el poeta espera encontrarse a sí mismo a través de esa unidad básica y orgánica que él atribuye a toda su obra, según la cual todos sus libros serían integrantes de un único poema largo y variado que recoge la experiencia concreta de un individuo, que es uno más entre varios que tienen la misma circunstancia en común, y que es también testimonio clarividente y auténtico de su tiempo.

Claudio Rodríguez

(Zamora, 1934 - Madrid, 1999)

JOSÉ ANTONIO PÉREZ BOUZA

VIDA, OBRA Y POÉTICA

Claudio Rodríguez García nace en Zamora el 30 de enero de 1934. A los trece años, cuando cursaba estudios de Bachillerato en su ciudad natal, pierde a su padre (Claudio Rodríguez Diego) y a lo largo de su vida asistirá asimismo a la muerte de sus dos hermanas gemelas (María Luisa y María del Carmen), de su madre (María García Moraleja) y de su hermano Javier. Tras el Bachillerato, se trasladó a Madrid, en 1951, donde se licencia en Filología Románica. En 1953, con motivo de una excursión a Granada, conoce a la que más tarde será su esposa y con la que se casaría en 1959. Luego, con la ayuda de Dámaso Alonso y Vicente Aleixandre –con el que mantendrá una importante relación epistolar–, consigue un puesto de lector en las universidades de Nottingham (1958-1960) y Cambridge (1960-1964). Con el Premio Nobel mantuvo una íntima amistad, lo mismo que con Blas de Otero. En 1964 se establece con su mujer Clara Miranda en Madrid y se dedica a la enseñanza universitaria, llevando una vida casi anónima, sin apenas apariciones públicas y con largas estancias en la villa vasca de Zarautz. Ese mismo año de su vuelta de Inglaterra, donde había coincidido con Francisco Brines, tradujo toda la obra completa de Thomas Stearns Eliot (salvo los *Four Quartets*), versión que nunca llegó a publicarse. También tradujo a Shelley, Wordsworth y Keats. El 17 de diciembre de 1987 fue elegido miembro de la Real Academia Española, ocupando el sillón I de Gerardo Diego. Su discurso de ingreso llevaba un sugerente título: “Poesía como participación: hacia Miguel Hernández”, que lee el 29 de marzo de 1992 y al que responde el poeta y crítico Carlos Bousoño.

Escribió cinco poemarios a lo largo de su lento proceso creativo:

Don de la ebriedad (1953). Comenzó a escribirlo cuando tenía tan sólo 17 años. Premio Adonais de Poesía de 1953.

Conjuros (1958).

Alianza y condena (1965), Premio de la Crítica (Poesía en Castellano) de 1966.

El vuelo de la celebración (1976).

Casi una leyenda (1991), poemario al que veinticuatro críticos elegidos por *El Mundo* consideraron como el mejor libro del año.

En 1983 publica la recopilación *Desde mis poemas*, que contiene sus cuatro primeros poemarios, y que obtiene el Premio Nacional de Literatura (Poesía) de 1983.

También publica el volumen titulado *Reflexiones sobre mi poesía* en 1985.

En 2001 aparece su *Poesía Completa (1953-1991)*. Barcelona.

En 1986 recibe el Premio de las Letras de Castilla y León. Finalmente, el 28 de mayo de 1993 fue galardonado con el Premio Príncipe de Asturias de las Letras, y el 1 de junio con el II Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana. Ese mismo año el Ayuntamiento de Zamora, que ya lo había nombrado hijo predilecto en 1989, le homenajeó durante las Fiestas de San Pedro.

En enero de 1994 el Consistorio zamorano acordó dedicarle una calle. El 20 de mayo de este mismo año, la Universidad de Salamanca y el Patrimonio Nacional le ofrecieron un homenaje.

El día 1 de diciembre de 1998 recibía en Valladolid su último premio, el de la Academia Castellano-Leonesa de la Poesía.

Poeta muy popular, como lo demuestran las numerosas ediciones de antologías de sus obras destinadas al ámbito escolar. El poeta, con todo, permanecía ajeno a su éxito.

Muere en Madrid el 22 de julio de 1999 de cáncer de colon, enfermedad de la que ya se había operado en la primavera de 1988.

Deja inédito un manuscrito de once poemas que pensaba editar con el título de *Aventura*. Existe edición facsímil de Luis García Jambrina, Salamanca: Tropismo.

Poética

Recogemos algunos fragmentos de la ya fragmentaria aportación de Provenio (1988: 165-180) que Claudio Rodríguez nos ha legado en diversas anto-

logías (Ribes –1963–, Batlló –1968–, Antonio Hernández –1978–) o en su propia antología *Desde mis poemas* de 1983.

[...]

Creo que la poesía es, sobre todo, participación. Nace de una participación que el poeta establece entre las cosas y su experiencia poética de ellas, a través del lenguaje. Esta participación es un modo peculiar de conocer [...]

Las palabras funcionan en el poema, no sólo con su natural capacidad de decir o significar, sino, además, en un grado fundamental, en el sentido de su actividad en el conjunto de los versos [...]

La finalidad de la poesía, como la de todo arte, consiste en revelar al hombre aquello por lo cual es humano, con todas sus consecuencias. Aquí creo conveniente añadir que soy partidario del sentido moral del arte [...]

La poesía trata de exponer el destino humano en una relación de totalidad con la época en que se produce y con el hombre que la escribe [...]

Se cree que un tema *justo* o *positivo* es una especie de pasaporte de autenticidad poética, sin más. Cuántos temas justos y cuántos poemas injustos. ¿No son estas razones suficientes, entre otras para explicar el hecho evidente de la general atonía, de la falta de estilo profundo en la mayor parte de nuestra poesía actual [...]

[...]

P.– Define tu propia poesía

R.– Quizá la poesía no consista en definiciones sino en aventuras. En la aventura de la experiencia expresada. Lo que no quiere decir irracionalidad, sino investigación, invención, en el sentido etimológico de esta palabra de descubrimiento, sorpresa... [...]

[...]

P.– ¿Los temas siguen siendo los mismos?

R.– El pensamiento poético realmente ha variado muy poco. Los temas siguen siendo prácticamente los mismos; lo importante es la aventura del lenguaje y el pensamiento a través de la palabra [...] Lo fundamental es la configuración y la presentación del pensamiento; no el pensamiento en sí, sino actuando en el poema [...]

[...]

Mi primer libro se titula *Don de la ebriedad* precisamente por eso: la ebriedad de la existencia en sí, sin matices. A lo mejor después la evolución ha hecho que esta ebriedad un poco cósmica, sin ideas ni presupuestos morales, se vaya haciendo cada vez más moral, más meditativa... [...]

[...]

P.– Tus poemas parecen [...] también sumamente elaborados... [...]

R.– [...] Acerca de la “elaboración” creo oportuno aclarar que, por ejemplo, el lenguaje mal denominado popular, o la canción infantil, ofrecen un grado de intensidad y de sorpresa expresiva superior al del lenguaje coloquial, científico o académico establecido.

[...]

Cuando comencé a escribir *Don de la ebriedad* tenía diecisiete años [...] mis primeros poemas brotaron del contacto directo, vivido, recorrido, con la realidad de mi tierra, con la geografía y con el pulso de la gente castellana, zamorana. [...]

[...] Sin embargo, hay que tener en cuenta, en primer lugar, que el ritmo del lenguaje oral, del cual yo partí, y no tan sólo del lenguaje escrito, conduce a la cercanía de la palabra con el espíritu: a la “música vital”. [...]

BIBLIOGRAFÍA

Estudios sobre el autor

GARCÍA JAMBRINA, L., *De la ebriedad a la leyenda. La trayectoria poética de Claudio Rodríguez*. Ediciones Universidad de Salamanca, 1999.

Uno de los estudios globales más completos sobre la producción poética de Claudio Rodríguez. Extensa bibliografía final. El grueso del libro se compone de dos partes: la concepción poética de Claudio Rodríguez, con importantes rastreos en influjos culturales como el de Plotino e interesantes apreciaciones sobre el procedimiento poético del autor y las ideas de María Zambrano, por ejemplo. Luego se estudia la trayectoria poética del vate zamorano en cada una de sus cinco poemarios. Este estudio se articula en dos apartados: estructura, lenguaje e interpretación, en primer lugar, métrica y ritmo, en segundo lugar.

MACHÍN ROMERO, A., *Claudio Rodríguez. La época, la poesía y sus poemas*. Barcelona, PPU, 2001.

Libro sencillo sobre el poeta zamorano, con dos capítulos iniciales sobre la poesía de la posguerra y la generación de los 50, seguidos de una aceptable biografía del poeta. Sigue un cuarto capítulo sobre las ideas poéticas de Claudio Rodríguez. Todo el resto del libro está dedicado al análisis de cada uno de los cinco poemarios y a cada uno de los poemas.

ANTOLOGÍA

COMO si nunca hubiera sido mía,
dad al aire mi voz y que en el aire
sea de todos y la sepan todos
igual que una mañana o una tarde
5 Ni a la rama tan sólo abril acude
ni el agua espera sólo el estiaje.
¿Quién podría decir que es suyo el viento,
suya la luz, el canto de las aves
en el que esplende la mestación, más cuando
10 llega la noche y en los chopos arde
tan peligrosamente retenida?
¡Que todo acabe aquí, que todo acabe
de una vez para siempre! La flor vive
tan bella porque vive poco tiempo
15 y, sin embargo, cómo se da, unánime,
dejando de ser flor y convirtiéndose
en ímpetu de entrega. Invierno, aunque
no esté detrás la primavera, saca
fuera de mí lo mío y hazme parte,
20 inútil polen que se pierde en tierra
pero ha sido de todos y de nadie.
Sobre el abierto páramo, el relente
es pinar en el pino, aire en el aire,
relente sólo para mi sequía.
25 Sobre la voz que va excavando un cauce
qué sacrilegio este del cuerpo, este
de no poder ser hostia para darse.

Don de la ebriedad, LIBRO PRIMERO, IX

¡QUÉ diferencia de emoción existe
entre el surco derecho y el izquierdo,
entre esa rama baja y esa alta!
La belleza anterior a toda forma
5 nos va haciendo a su misma semejanza.
Y es que es así: niveles de algún día
para caer sin vértigo de magias,
en todo: en lo sembrado por el aire
y en la tierra, que no pudo ser rampa
10 de castidad. Y así tiene que vernos.
La luz nace entre piedras y las gasta.
Junta de danzas invisibles, muere
también amontonándose en sus alas.
Pero es distinto ya, es distinto, es
15 tan distinto que puede hacerse nada.
Si breve es el ocaso que alguien hubo
de iluminar, ahora yo de cada
cenit voy mendigando una ladera
como el relente un sol de lo que mana.
20 Miro a voces en ti, mira ese río
en la sombra del árbol reflejada
igual, lo mismo, entre la diferencia
de emoción, del sentir, que hace la escala
doblemente vital. Leche de brisas
25 para dar de beber a la eficacia
de los caminos blancos, que se pierden
por querer ir donde se va sin nada.
Ah, destempladme. ¿Quién me necesita?
¿Quién tiembla sólo de pensar que el alba
30 o algún pájaro vuelan hacia un lado
más suyo? Rama baja y rama alta.
La belleza anterior a toda forma
nos va haciendo a su misma semejanza.

DICHOSO el que un buen día sale humilde
y se va por la calle, como tantos
días más de su vida, y no lo espera
5 y, de pronto, ¿qué es esto?, mira a lo alto
y ve, pone el oído al mundo y oye,
anda, y siente subirle entre los pasos
el amor de la tierra, y sigue, y abre
su taller verdadero, y en sus manos
brilla limpio su oficio, y nos lo entrega
10 de corazón porque ama, y va al trabajo
temblando como un niño que comulga
mas sin caber en el pellejo, y cuando
se ha dado cuenta al fin de lo sencillo
que ha sido todo, ya el jornal ganado,
15 vuelve a su casa alegre y siente que alguien
empuña su aldabón, y no es en vano.

Conjuros, LIBRO SEGUNDO

Un suceso

*Bien est verté que j'ai amé
et ameroie voolentiers...*

FRANÇOIS VILLON

TAL vez, valiendo lo que vale un día,
sea mejor que el de hoy acabe pronto.
La novedad de este suceso, de esta
muchacha cais niña pero de ojos
5 bien sazonados ya y de carne a punto
de miel, de andar menudo, con su moño
castaño claro, su tobillo hendido
tan armoniosamente, con su airoso

pecho que me deslumbra más que nada
10 la lengua... Y no hay remedio, y la hablo ronco
como la gaviota, a flor de labio
(de mi boca gastada), y me emocio
disimulando ciencia e inocencia
como quien no distingue un abalorio
15 de un diamante, y la hablo de detalles
de mi vida, y la voz se me va, y me oigo
y me persigo, muy desconfiado
de mi estudiada habilidad, y pongo
cuidado en el aliento, en la mirada
20 y en las manos, y casi me perdono
al sentir tan preciosa libertad
cerca de mí. Bien sé que esto no es sólo
tentación. Cómo renuncio a mi deseo
ahora. Me lastimo y me sonrojo
25 junto a esta muchacha a la que hoy amo,
a la que hoy pierdo, a la que muy pronto
voy a besar muy castamente sin que
sepa que en ese beso va un sollozo.

Alianza y condena, III

Ballet de papel

A Francisco Brines

... Y va el papel volando
con vuelo bajo a veces, otras con aleteo
sagaz, a media ala,
con la celeridad tan musical,
5 de rapiña,

del halcón, ahora aquí, por esta calle,
cuando la tarde cae y se avecina
el viento del oeste,
aún muy sereno, y con él el enjambre
10 y la cadencia de la miel, tan fiel,
la entraña de la danza:
las suaves cabriolas de una hoja de periódico,
las piruetas de un papel de estraza,
las siluetas de las servilletas de papel de seda,
15 y el cartón con pies bobos.
Todos los envoltorios
con cuerpo ágil, tan libre y tan usado,
bailando todavía este momento,
con la soltura de su soledad,
20 antes de arrodillarse en el asfalto.

Va anocheciendo. El viento huele a lluvia
y su compás se altera. Y vivo la armonía,
ya fugitiva,
del pulso del papel bajo las nubes
25 grosella oscuro,
casi emprendiendo el vuelo,
tan sediento y meciéndose,
siempre abiertas las alas
sin destino, sin nido,
30 junto al ladrillo al lado, muy cercano
de mi niñez perdida y ahora recién ganada
tan delicadamente, gracias a este rocío
de estos papeles, que se van de puntillas,
ligeros y descalzos,
35 con sonrisa y con mancha.
Adiós, y buena suerte. Buena suerte.

El vuelo de la celebración, II

Otros poemas cuya lectura se recomienda:

CÓMO veo los árboles ahora (*Don de la ebriedad*).

Día de sol (*Conjuros*).

Brujas a mediodía (*Alianza y condena*).

Elegía desde Simancas (*El vuelo de la celebración*).

El robo (*Casi una leyenda*).

COMENTARIO DE TEXTO

*Lamento a Mari*¹

CASI es mejor que así llegue esta escena
porque no eres figura sino aliento.
La primavera vuelve mas no vuelve
el amor, Mari. Y menos mal que ahora
5 todo aparece y desaparece.
Y menos mal que voy tan de mañana
que el cuerpo no se entrega, está perdido.
¿Es lo que fue, lo que es, lo que aún espera
remordimiento, reconciliación
10 o desprecio o piedad? Y ya no hay celos
que den savia al amor, ni ingenuidad
que dé más libertad a la belleza.
¿Quién nos lo iba a decir? ¿Y quién sabía
tras la delicadeza envejecida,
15 cuando ya sin dolor no hay ilusión,
cuando la luz herida se va a ciegas
en esta plaza nunca fugitiva
que la pureza era la pureza,
que la verdad no fue nuestra verdad?
20 ¿Quién buscó duración? ¿Quién despedida?
Ya no hay amor y no hay desconfianza,
salvación mentirosa. Es la miseria
serena, alegre, cuando aún hace frío
de alto páramo, Mari, y luce el día
25 con la ceniza en lluvia, con destello
de vergüenza en tu cara y en la mía,
con sombra que maldice la desgracia.

¹ Como apunta Luis García Jambrina, 1999, siguiendo declaraciones del propio poeta, Mari es una diosa de la mitología vasca «que incita e imposibilita fatalmente el amor». Nota 250 a p. 138.

¡Qué temprano, qué tarde, cuánto duran
esta escena, este viento, esta mañana!

Casi una leyenda, DE AMOR HA SIDO LA FALTA

1. INTRODUCCIÓN. LOCALIZACIÓN

El último poemario de Claudio Rodríguez es *Casi una leyenda* (1991), libro de estructura compleja y musical; en efecto, consta de una obertura y tres movimientos de cinco poemas cada uno, separados entre sí por dos interludios: el Interludio mayor y el Segundo interludio de enero.

Como en *Conjuros*, el poeta comienza con una falta de armonía –o discordancia– con el mundo y se siente incapaz de acompañar sus pasos con el ritmo de las cosas. Pero, al final, el canto del mundo y de las cosas lo llena todo. Con lo cual el poemario se vuelve sincrético o síntesis armonizadora y aceptación total de la existencia, incluida la propia muerte.

En una entrevista decía el poeta: “El libro es como un mosaico, un friso o panel donde los temas se van unificando y al mismo tiempo destruyéndose. Lo que decían los griegos de lo órfico que es el elemento que desune, frente a lo pánico que es lo que une. Es como si el mundo tuviera unas fuerzas destructoras que imposibilitan la armonía y al mismo tiempo (no como algo distinto), el elemento armónico”.

Cada uno de los tres movimientos, apartados o series, va encabezado por un lema, tomado de la poesía tradicional o del romancero: I: De noche y por la mañana (dialéctica noche / día, en equivalencia con oscuridad / luz, misterio / claridad), II: De amor ha sido la falta: el amor como renuncia, como salvación y condena, III: Nunca vi muerte tan muerta, la muerte como semilla de renacimiento, como “pasaje a otra forma de vida”.

En la estructura compleja del poemario se observa el movimiento de fuerzas contrapuestas –unificación y dispersión– en sintonía con los aspectos claves del libro que hemos ido enumerando; en primer lugar, el cuestionamiento de la propia experiencia, en el sentido de que el “acceso al conocimiento de las cosas”, que normalmente ocurre con la llegada del alba, como en *Don de la ebrerie-*

dad, se resuelve en impotencia y esterilidad, dada la incapacidad del hombre para conocer y asumir la verdad. En segundo lugar la consideración del amor como renuncia, pero sin renunciar al amor carnal y a las apariencias, a las formas reales y concretas. En tercer y último lugar, la muerte como destrucción y disolución de la materia a fin de dar lugar a nuevas formas de vida, esto es, con sentido paradójico, mas positivo.

Se ha destacado la relación de intertextualidad de muchos de los poemas de este libro con aquel libro juvenil del poeta, como si ocurriera una a manera de reescritura, lo que vendría a confirmar una vez más –y así es– las consideraciones de Pere Gimferrer, en el sentido de que la poesía de Claudio Rodríguez ofrece un desarrollo envolvente cuyo germen aparece ya explícito en su primer libro. Pero en *Casi una leyenda* se sustituye la “ebriedad” por la “revelación” y el carácter legendario de lo vivido. Lo expresa muy bien García Jambrina (1999, 141): “llegar a recordar lo que una vez se supo y después se olvidó, volver a ver por un instante lo que un día fue visible y, luego, se ocultó”. A eso hay que atribuir la reaparición de las exclamaciones, ausentes de los dos poemarios precedentes, con el fin de subrayar los escasos y fugaces momentos de revelación, considerados más como reminiscencias del pasado que como logros del presente. A ello obedece la presencia de enumeraciones caóticas, las abundantes interrogaciones (muchas con la fórmula *dónde + sustantivo*), oraciones suspendidas o inconclusas. (Recuérdese el sentido de incertidumbre, de fábula para el término *leyenda*), lo que conduce a la consideración de la crisis de la palabra, insuficiente no sólo para la expresión de lo inefable, lo misterioso, lo secreto, sino para la propia realidad del mundo y de las cosas.

Prosigue el tono meditativo de *Alianza y condena* y *El vuelo de la celebración*, pero hay también momentos de exaltación como en sus dos libros juveniles.

Por mor de la tensión dialéctica generadora del libro, continúan las fórmulas paradójicas y antitéticas, las enumeraciones (para dar una visión totalizadora de las experiencias), los encabalgamientos (siempre exponentes de tensión y esfuerzo en la creación del poema). Y, no podía ser menos, el eclecticismo y sincretismo temático con respecto a los cuatro libros anteriores se refleja también en los aspectos métricos.

2. ANÁLISIS Y ESTRUCTURA DEL CONTENIDO

El poema comienza con una ambigüedad ya desde su título: *Lamento a Mari*. El sustantivo de verbal está asociado a un régimen preposicional con *a*. Podemos *lamentar algo, lamentarnos de algo, lamentarnos por algo; lamentarnos a alguien* es, sin duda, un uso muy forzado que apenas aparece en el coloquio. Salvo el régimen preposicional con *a*, el sustantivo *lamento* admite los dos siguientes, con las preposiciones *de* y *por*. Por eso, aunque la interpretación intuitiva sea la de considerar el nombre propio Mari como el “tú” destinatario del lamento, pudiera también interpretarse como si Mari fuera la persona que provoca esa acción de lamentar. Huyamos del galimatías, dado que aquí la interpretación inicial (la voz poética se lamenta ante Mari) es lo suficientemente explícita. En todo caso, *a Mari* no representa la persona “lamentada” (objeto directo sintáctico), sino que constituye la dirección o destino del lamento (complemento circunstancial de dirección o lugar, por tanto). Más aún, en la esfera de la “escena” no sabemos con claridad si el poeta se está dirigiendo a un tú llamado Mari, a una diosa o a ambas al mismo tiempo.

Otro problema interpretativo se plantea si nos ponemos a observar el título que el poeta da al segundo movimiento o parte de su poemario al que pertenece el poema objeto de comentario: *De amor ha sido la falta*. Esta estructura puede entenderse como que “la culpa ha sido del amor” (=la falta ha sido de amor/del amor) o bien, “la ausencia, la carencia ha sido de amor, no de otra cosa”, esto es, sujeto + verbo copulativo + atributo). Es por la primera vía interpretativa por la que nos inclinamos, dada la temática del poema.

Sabemos, además, que Claudio Rodríguez corrigió muchísimo sus textos, sobre todo en este último poemario, observando no el tema y la unidad conceptual, sino la emotiva; por eso, aquí nos vamos a encontrar con varios pasajes que ofrecen imágenes que tildaríamos de ininterpretables.

Para comenzar, podemos decir –con Machín Romero: 218– que, en general, el tono del poema es elegíaco debido a la ausencia del amor, el amor que ya no vuelve aunque vuelva la primavera. El síntoma de que el amor no está es que han desaparecido los celos, alimento del amor, y la subjetiva belleza reflejada en el rostro del amante.

Era impensable en el pasado, en plena pasión amorosa, que esto pudiera ocurrir. Si ha ocurrido se debe, tal vez, a que lo que un día creyeron que era el

amor no lo era, o si creyeron que el amor era para siempre se equivocaron. En este sentido es una advertencia de que el paso del tiempo todo lo destruye, incluso a fuerzas tan poderosas como las del amor.

La voz poética invoca a Mari al comienzo y al final del poema, que, en conjunto, es un lamento contenido y la aceptación de una realidad evidente para ambos, y, ante esta nueva situación, parecen encontrarse incómodos:

*¡Qué temprano, qué tarde, cuánto duran
esta escena, este viento, esta mañana!*

El poema está estructurado en cuatro momentos que se articulan alrededor de los tres pasos de interrogaciones no retóricas que aparecen en los versos 8-10, 13-19 y 20, y los dos versos finales del poema, 28-29, que constituyen su clímax. En torno al primer complejo interrogativo se urde una *escena* en la que el yo poético se sitúa en un plano de misterio, al conferirle a su interlocutora sólo entidad de *aliento*, con lo cual podemos pensar en la incorporeidad de una diosa o en el carácter fugitivo de ese amor que antes se hallaba en la amada de carne y hueso. Conviene destacar cómo el poeta arranca su poema desde lo genérico para descender, en los versos siguientes, a las cosas de la vida diaria. De lo más general se va hacia lo más particular, en dos momentos antes de la primera estructura interrogativa: en el primer momento se desciende de ese halo misterioso de la escena hasta una mañana de primavera: versos 1-4; en el segundo momento se desciende de la consideración global de la vida social como vaivén, de difícil interpretación, a la constatación de que el cuerpo recién despierto se muestra torpe, *no se entrega*: versos 4-7. Y asistimos a la aparición de la primera estructura inquisitiva que nos revela las dudas del poeta sobre la verdadera realidad de la escena; el amor perdido, ¿lo fue por remordimiento, reconciliación, desprecio o piedad?, dos parejas de términos antitéticos: versos 8-10.

El segundo momento del poema comienza en el mismo verso 10. El amor se ha perdido porque ya faltan los celos que mantienen la viveza de aquel y la ingenuidad que confiere libertad a la belleza, que hace que el amante considere bello lo que a lo mejor no lo es objetivamente. E irrumpe la larga estructura interrogativa en la que se cuestiona una verdad asumida en poemas anteriores: "(...) ¿Y quién sabía, / (...) / que la verdad no fue nuestra verdad?": versos 14-19. En

medio de la larga estructura interrogativa, unos versos narrativos (14-17) de la experiencia amorosa en abstracto, en esa escena o plaza que nunca desaparece del pensamiento del poeta: la delicadeza que pierde vivacidad, el dolor, la luz herida, sustentos de esa experiencia amorosa, ya no existen.

El tercer momento se articula alrededor de las dos interrogaciones del verso 20 que aluden a los intentos por salvar el amor o por buscar su ausencia. El poeta desconoce los agentes de la salvación o no salvación, pero constata aquel hundimiento como una miseria, pero ante la cual se muestra resignado: (...). *Es la miseria / serena, alegre, (...)*, asociada al frío de la meseta y a la incomodidad que se manifiesta en el semblante de los enamorados. Todo ello en una mañana llena de indicios que preludian el fatal desenlace: (...) *luce el día / con la ceniza en lluvia, (...)*. Imagen difícilmente interpretable que puede querer indicarnos que elementos funestos, como la ceniza, símbolo de la muerte, se mezclan con elementos vivificadores como la lluvia, aunque sólo sea en la mente del poeta: es la manera de representarnos esa muerte del amor, sin ningún resquicio de recuperación. Día en el que la lluvia aquí sólo connota la superabundancia de esa sustancia de color gris claro.

Finalmente, el cuarto momento lo constituyen los dos versos finales exclamativos que resumen aquel estado de incomodidad al que arriba nos referíamos en el que de nuevo vuelven a aparecer parámetros absolutamente concretos que han servido de marco espacial a las dudas planteadas por el poeta y resueltas resignadamente: el viento, la mañana...

3. ANÁLISIS DE LA FORMA

Lo prevalente, en *Casi una leyenda*, es la silva libre impar (un poco más regular que en *El vuelo de la celebración*). Aquí tenemos una serie endecasilábica sin rima canónica, que consta de 29 versos. Terminación aguda en los versos 9, 11, 15, 19. Los 25 versos restantes son endecasílabos fonéticos y métricos. Podemos añadir que en los versos blancos que constituyen la totalidad del poema hay rima asonante *e-a* en los versos 1, 8, 12, 16, 18 y 22, pero para nada nos sugieren estructuras estróficas clásicas. Ahora bien, la ausencia de rima se suple perfectamente con otros elementos que no dejan de conferir un ritmo propio al poema. Iremos desgranando tales procedimientos lingüísticos y literarios en lo que sigue:

3.1. *Procedimientos lingüísticos*

En nuestra opinión, la columna vertebral que crea recurrencia y autonomía propia en el poema es la simple reiteración del elemento ilativo *y*, que aparece en los versos 4, 6, 10, 13, 21 y 24, los dos últimos casos también con sentido aditivo. La mayoría de las veces, *y* aparece en posición medial de verso, no al comienzo, con lo cual el poema se nos ofrece en una serie de engarces que van posibilitando la conciencia de adaptación a la nueva situación negativa. La primera aparición del elemento ilativo (verso 4) alude a la aceptación resignada de que el amor, como todo lo real, se ve sometido también a la fugacidad corrosiva del tiempo; en su segunda aparición (verso 6) alude a causas muy concretas, como el estado de despezamiento en que el cuerpo se encuentra; en la tercera aparición (verso 10) se reitera de nuevo esa conciencia de resignación ante la desaparición del amor, algo que el poeta consideraba estable, a través de las causas que produjeron tal situación: ausencia de los celos y de la ingenuidad contemplativa; en el verso 13, a través del elemento conjuntivo, inquisitivamente, se nos abre el horizonte a una visión genérica: (...)*¿Y quién sabía / (...)*, donde asistimos a la incredulidad del poeta ante lo que está ocurriendo: nadie hubiera podido imaginar el desamor de la actual situación.

El ritmo del poema tiene tres movimientos temporales: el presente (versos 1-13), el pasado (versos 14-20) y, de nuevo, la perspectiva de presente (versos 21-29); juego sencillo de tiempos verbales, que inciden en la dualidad de consideraciones del poeta: la situación actual del desamor y la explicación que sobre ese presente se nos ofrece a través de las posibles causas pasadas que han convertido la experiencia amorosa en algo efímero.

Podríamos señalar, finalmente, la complejidad estructural de la oración extensísima que va desde el verso 13 al verso 19 y que, a manera de paréntesis, ocupa los versos 15-17 en modalidad temporal; pero lo curioso es que estas dos oraciones temporales se incrustan entre el verbo introductor de la oración completiva (*sabía*), seguido de otro entorno temporal ("*tras la delicadeza envejecida*", verso 14), y la conjunción completiva *que* la cual aparece en los versos 18 y 19. Si intentamos justificar este tipo de construcciones amplísimas y con desarrollo sincopado, no podemos sino coincidir con la idea de vaivén que preside el poema, de complejidad mental que el poeta intenta transmitir ante el acontecimiento de la pérdida de la llama del amor.

3.2. *Procedimientos literarios*

El poema comienza ya en sus dos primeros versos con una aliteración o reiteración fónica del sonido fricativo alveolar sordo [s] y un primer endecasílabo de modalidad dactílica, esto es, con apoyos acentuales en las sílabas 1^a, 4^a, 7^a y 10^a. El primer fenómeno incide onomatopéyicamente en la situación, como si de un zumbido se tratase; como una pesadilla en sueños de la que el poeta quisiera renegar, como algo con halo de misterio, incomprensible. El segundo fenómeno –el endecasílabo dactílico– coincide en este caso con el tono de amargura con que se inicia el poema. Tras la escena de misterio, el poeta recobra los fenómenos de la vida ordinaria, esta vez echando mano de un engarce cultural ya formulado por otros poetas y con encabalgamiento abrupto entre los versos 3 y 4: estamos en primavera, pero el amor se ha ausentado; es a un “tú” concreto, Mari, al que el poeta se dirige. El encabalgamiento suave que aparece entre los versos 4 y 5 nos hace asistir a una especie de complacencia del poeta con la situación, formulada a través de una expresión remansada de los dos versos, a los que se suman los versos 6 y 7 en anáfora o reiteración sintáctica (...*Y menos mal que...*) entre los versos 4 y 6.

El “yo” poético se pregunta por las causas de la situación, de la que no sabe a ciencia cierta si tuvo entidad real pasada, la tiene en el presente o quizá la tenga en el futuro e identifica esas causas con los cuatro sustantivos abstractos emparejados mediante asíndeton y disyunción respectivamente. La pregunta que nos formulamos es: ¿por qué el poeta no utilizó el asíndeton entre los cuatro miembros de la enumeración? La verdad es que esos dos versos hubieran ganado en valor estético, pero en el caso del segundo verso no tendríamos un verso endecasílabo.

En el campo de los sustantivos abstractos continuamos fundamentalmente, en los versos siguientes, hasta el final del poema. Hasta el verso 13, en reiteración sintáctica, se suceden dos versos estructurados significativamente mediante dos personificaciones, esto es, los celos conceden lozanía al amor y la inocencia permite aumentar nuestra apreciación de la belleza, con encabalgamiento suave entre esos versos 11 y 12.

En las dos interrogaciones retóricas –la segunda larguísima– apreciamos la anáfora o reiteración léxica del adverbio temporal *cuando* en los versos 15 y 16, así como la reiteración sintáctica de los versos 18 y 19, todo ello en el ambiente precedente de prevalencia de los términos abstractos. La *luz herida* (v. 16)

adquiere el carácter de símbolo del amor y aparece en personificación, al atribuirle el poeta voluntad propia para marcharse, en clara antítesis: *siendo luz, se va a ciegas, a oscuras*.

En esa larga estructura oracional parentética –versos 15-18– *la plaza nunca fugitiva* es el ser humano como depositario de una radical sed de amor, contingentemente vacía, al marcharse *la luz*, esas ansias de amor, aunque sea *a ciegas*; esto es, la presencia del amor es algo que no admite control evidente a los ojos de la voz poética.

Ante estos zarpazos azarosos del amor, el yo poético, en dos versos de equivalencia sintáctica (paralelismo sintáctico), duda –como ya más arriba decíamos– de algo antes incontestable para él. Vemos, pues, procedimientos antitéticos que subrayan ese vaivén, esa inseguridad, ese carácter “trémulo” del discurrir del poeta: dolor se contrapone a ilusión. Y, henos aquí ante la revitalización de un símbolo literario que estuvo presente en Bécquer, Rosalía o Machado y que ha estudiado el poeta Luis Cernuda, entre otros. El símbolo, aquí también, redundante en el carácter doloroso y angustiado del amor, que es lo que a su vez le confiere su esencia. Rosalía de Castro utilizaba para el amor la imagen del *cravo cravado no corazón*’.

La luz se va *a ciegas*. Procedimiento metafórico (*la luz* = la parcela de amor que podría quedar), con personificación (*se va*) y antítesis (*luz / a ciegas*).

El último momento o tramo temático del poema (vv. 20-27) se inicia con dos preguntas retóricas (una posible respuesta implícita podría ser: “ninguno de los dos”). Con términos abstractos (*duración, despedida, amor, desconfianza, salvación*) de nuevo el poeta sigue utilizando elementos lingüísticos antitéticos o, mejor, adjetivos desajustados al sustantivo *miseria*: *serena y alegre*. Con este proceder de antítesis el poeta declina ante la miseria que constituye el vacío de amor y le confiere las características de la serenidad y la alegría. Estamos en primavera y el día es muy especial, con aditamentos no reales, sino anímicos, presentados los tres con anáfora de *con* y estructuras paralelas: *con la ceniza..., con destello..., con sombras*. Entre los tres miembros se produce una gradación ascendente desde la anunciación de la muerte del amor (*ceniza*), pasando por el malestar de los enamorados (semblante avergonzado), hasta recalar en ese difícilísimo verso 27: “*con sombra que maldice la desgracia*”, portadora de aquel malestar. Según entendemos, la luz del día envía unas sombras como protesta por la desgracia o pérdida del estado amoroso anterior.

Finalmente, a manera de epifonema, el poeta nos confirma y resume la necesidad que le alienta de liquidar la desagradable escena –o, en todo caso, sentimentalmente ambigua– en esos dos versos finales de estructura trimembre, donde encontramos un primer verso (el 28) con evidente lentitud rítmica, pero con tensión en cada uno de sus miembros (sobre todo, en la oposición *temprano / tarde*); y el verso final (el 29) con reiteración morfológica lenta, también, pero que connota un fuerte malestar interior.

4. CONCLUSIÓN

Poema estróficamente libre en el que el sujeto lírico se lamenta ante un personaje mitológico de su contratiempo irreversible en el terreno amoroso. Todo el elenco de sensaciones de la experiencia avanza desde la sorpresa íntima hacia una declinada aceptación y lo resuelve en una larga exclamación conjurada y dubitativa de amplia suspensión, con ritmo ternario en los dos versos y encabalgamiento entre ellos. Trémulo el primero, por el tono de eclosión psíquica; acompasado el segundo por la presencia de tres sintagmas nominales claramente individualizados por sus demostrativos iniciales y absolutamente concretos. Ambos con un sentimiento de desolación, pausado, con sensaciones que nos transportan, como resquicio final de lo que queda y no se ha quemado, a la única realidad tangible que captan nuestros sentidos: *el viento, la mañana...*

Ángel González

(Oviedo, 1925)

M^a JESÚS SEBASTIÁN CLAVERO

VIDA, OBRA Y POÉTICA

En 1925 nace Ángel González en Oviedo, en el seno de una familia de clase media. En 1927, cuando contaba tan sólo con 18 meses muere su padre, profesor de Pedagogía en la Escuela Normal de Maestros. Como él mismo ha señalado, “la revolución asturiana de 1934 y la guerra civil fueron los acontecimientos más sobresalientes que jalonaron mi infancia”. La guerra civil afecta gravemente a la familia: su hermano Manuel es asesinado cuando Oviedo se encontraba bajo el poder franquista; su hermano Pedro sale al exilio y su hermana Maruja es “depurada”, por lo que se le impide ejercer como maestra.

En la posguerra, escenario de su adolescencia y de su juventud, contrae la tuberculosis, y en 1943 marcha a Páramo del Sil para intentar reponerse. Durante su enfermedad se aficiona a la lectura, especialmente de poesía (Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Gerardo Diego, Alberti, Lorca...), y empieza a escribir sus primeros poemas. Inicia los estudios de abogacía y de magisterio en la Universidad de Oviedo. Tras ejercer, durante una corta temporada, como maestro en un pueblo de la montaña leonesa, regresa a Oviedo y se licencia en derecho en 1949.

En 1950 empieza en Madrid a estudiar periodismo. En 1954 aprueba unas oposiciones para Técnico de Administración Civil del MOP, pero pronto pide una excedencia y se va a Barcelona donde trabaja como corrector de estilo de algunas editoriales. Aquí entabla amistad con poetas catalanes como Carlos Barral, Gil de Biedma y José A. Goytisolo.

En 1956 vuelve de nuevo a Madrid a trabajar en la Administración Pública y publica su primer libro, *Áspero mundo*. Se da a conocer, pues, como poeta a una edad relativamente madura. El hecho de que empiece a publicar en la década de los 50 hace que se le incluya en la llamada “generación del medio siglo” o “del 50”, pero parece imponerse la denominación de “promoción o generación

del 60", que atiende a la plena madurez creadora de sus miembros¹. En Madrid conoce a otros poetas de su generación como García Hortelano, Gabriel Celaya o Caballero Bonald.

En 1970 inicia su periplo americano pues es invitado a dar unas conferencias en la Universidad de Albuquerque (Nuevo México, EEUU), donde más tarde ejercerá permanentemente como profesor de literatura española contemporánea. En 1973 es profesor invitado de las universidades de UTA, Maryland y Texas. En 1979 conoce a Susana Rivera.

Entre otros galardones a lo largo de su carrera, en 1985 le es otorgado el Premio Príncipe de Asturias de las Letras y, en 1991, el Premio Internacional Salerno de Poesía.

En 1993 se casa con Susana Rivera. Se jubila como profesor de la Universidad de Nuevo México y, aunque sigue residiendo en EEUU, sus visitas a España son más reiteradas.

En 1996 es nombrado miembro de la Real Academia Española. Se le otorga el Premio Reina Sofía de Poesía Hispanoamericana.

Producción literaria

Áspero mundo (1956) recoge algunos poemas de su primera juventud que expresan emociones más deseadas o inventadas que vividas; otros, en cambio, tienen una función testimonial más próxima al existencialismo que al socialismo, aunque en ellos pueden advertirse ciertos rasgos coincidentes con la poesía social, como la presencia de un "yo" lírico en estrecha relación con los demás y de un tiempo y un espacio concretos. Como señaló Alarcos Llorach² "la preocupación social consiste en estar abierto a los vientos del momento, y no prejuzga una postura práctica para dar solución a los problemas humanos que se plantean. Se trata más bien de un estar despierto, de una crítica sentimental del mundo imperfecto en que se vive, convencidos de que es posible una mejora". Lo que no responde al social-realismo de aquellos años es el pesimismo, que tiñe de desesperanza y de decepción los diez poemas iniciales. Y es que el título alude a una realidad dura, áspera, ante la que se enfrenta el hombre solo, sin

¹ Tusón, V., *La poesía española de nuestro tiempo*, Madrid, Anaya, 1990, p. 50.

² Alarcos Llorach, E., *Ángel González, poeta*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1969, p. 20.

creencias trascendentes. El tono es directo, sencillo, pero esta impresión de facilidad es fruto de un arduo trabajo.

En *Sin esperanza, con convencimiento* (1961) se insiste en el tema de la guerra civil (la generación de González ha sido calificada también bajo el rótulo de “niños de la guerra”) pero, como el tema entonces era algo tabú, su tratamiento obligaba al uso de símbolos, alegorías, ironías y otros procedimientos alusivos para burlar la vigilancia del censor. El término “convencimiento” se refiere a la Historia y la “desesperanza” a su historia personal. Otros temas básicos del libro son: el paso del tiempo, el sentimiento erótico-amoroso, el sentido –o falta de sentido– de la vida, la esperanza y la desesperanza, la Historia... Sus tres libros siguientes no contienen más que desarrollos de estos temas.

El sentido del título lo aclara magistralmente Alarcos Llorach en su ya señalado estudio³: *“No hay esperanza, no se cuenta con ella, pero se instaure el convencimiento de que cada uno de los hombres está aquí, en la vida, para algo útil: el constante renacer de la vida humana, su perfeccionamiento, no el propio, sino el de los hombres por venir”*.

La esencia final del libro, a pesar de la desesperanza, es optimista.

Grado elemental (1962) aplica las fórmulas irónicas al entorno político y social, con predominio de las intenciones críticas sobre las testimoniales, y con cierta ambición didáctica y paródica, como el título indica. El libro se divide en dos secciones tituladas respectivamente “Lecciones de cosas” y “Fábulas para animales”, subtítulos que también tienen que ver, como el título, con el magisterio. González no puede hablar claramente por la existencia de la censura franquista, de ahí que recurra a la ironía para dar a entender su desacuerdo con los principios que rigen la sociedad establecida. Podemos apreciar algunas diferencias entre las dos partes señaladas; así, por ejemplo, la segunda parte tiene una intención crítica más marcada, y su tono humorístico e irónico es más constante que en la primera parte.

Palabra sobre palabra (1965) es una breve colección de poemas con tema exclusivamente amoroso. Este libro enlaza con los poemas amorosos de los dos primeros libros.

Tratado de urbanismo (1967): Alarcos Llorach⁴ ha señalado que en este libro

³ Ibidem, p. 27.

⁴ Ibidem, p. 40.

se funden sus dos líneas poéticas: “la apasionada, nostálgica y sosegadamente melancólica, con la crítica e irónica”, es decir, se funden otra vez la Historia con la historia personal del autor. El título responde a la intención de hacer poesía a partir de la experiencia cotidiana de la vida en la ciudad. Este libro marca el fin de una época –o de una actitud– y el comienzo de otra: el poeta deja de creer en la capacidad activa de la palabra poética, la poesía no puede cambiar la realidad, de ahí que haya una sección del libro titulada “Intermedio de sonetos, canciones y otras músicas” donde inicia una apertura hacia lo imaginativo y hacia temas intrascendentes (la música ligera). El libro consta de tres secciones: “Ciudad uno” (mirada crítica de los prejuicios sociales con intención de desenmascararlos), “Intermedio de sonetos, canciones y otras músicas” y “Ciudad cero” (el título debe entenderse en el sentido de “kilómetro cero”, es decir, del punto de partida, de la infancia vista nostálgicamente como paraíso perdido).

Con *Breves acotaciones para una biografía* (1969), según el autor, se inaugura una segunda etapa que se continúa con *Procedimientos narrativos* (1972), *Muestra, corregida y aumentada, de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan* (1977) y se cierra con *Prosemas o menos* (1983, edición aumentada en 1985).

Deixis en fantasma (1992) y *Otoños y otras luces* (2001) son los libros que constituyen su etapa más reciente.

Poética

“Todo el mundo sabe, o cree saber, lo que significa la palabra “poesía”. Eso me exime de definirla, tarea de la que, por otra parte, no me siento capaz, pues es una noción más escurridiza e inestable de lo que en principio puede parecer: cambia con el tiempo, los poetas y los lectores tienen sus particulares y con frecuencia excluyentes maneras de entenderla y a veces –tan grandes y graves son las diferencias– se agrupan en bandos que se enfrentan en guerras verbales para defender la legitimidad de sus puntos de vista y descalificar los ajenos. Eso no es cosa de hoy, ha pasado siempre. Quevedo no soportaba a Góngora, y Góngora no podía aguantar a Quevedo. Y, sin embargo, los dos fueron y siguen siendo altísimos poetas.

Habrá que convenir que la poesía puede ser entendida, y de hecho lo es,

de muchas y muy diversas maneras. Por eso es tan difícil de definir. He buscado en varios diccionarios –confieso que en no muchos– la entrada “poesía”, y en ninguno encontré una explicación satisfactoria. Algunos, curiosamente aquellos de los que esperaba la información más luminosa, como la *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* y el *Diccionario de términos filológicos* de Lázaro Carreter, ni siquiera le dan entrada a esa palabra.

En vista de tanta imprecisión y tanto enigma, no es extraño que una ingenua muchacha (supongo) de ojos azules (eso seguro) le plantease a Gustavo Adolfo Bécquer la famosa pregunta: “¿Qué es poesía?”. Los poetas lo suelen tener más claro que los lexicógrafos, y Bécquer no vaciló en pronunciar su categórica y no menos famosa respuesta: “Poesía eres tú”. Pero no todos iban a estar de acuerdo con esa propuesta (las feministas, por ejemplo, la impugnan con violencia). Probablemente, un romántico puro y duro habría respondido: “Poesía soy yo”. Por su parte, Verlaine creía que la poesía era, antes que otra cosa, música. Unamuno pensaba lo contrario: “algo que no es música es la poesía”. Antonio Machado afirmaba que la poesía es “palabra en el tiempo”. Y Apollinaire no tendría empacho en corregir a Machado para decidir que la poesía es palabra en el espacio.

La diversidad de opiniones no debe en ningún caso sorprendernos. Ya Luis Cernuda había advertido que “en la morada de la poesía hay muchas mansiones”. Así es, por fortuna; porque en esa multiplicidad de “mansiones” consiste la grandeza y el esplendor de la poesía. Lo que ocurre es que un poeta no puede ocuparlas todas, está *obligado* a elegir su propio espacio, por fuerza limitado, y desde él piensa, opina y escribe. Cuando un poeta habla de poesía, está justificando o defendiendo, aunque no lo sepa, su posición dentro de la gran “morada” en la que habita. Yo sí lo sé, y no quiero ocultar que lo que diga aquí acerca de la poesía, en el fondo no será más que un alegato en defensa de mis intereses.

En cualquier caso, la propuesta de Machado me parece en principio totalizadora, objetiva e inobjetable. Nadie puede negar que la poesía se hace con palabras, consiste en palabras. Pero al situar la palabra poética “en el tiempo”, Machado está entrando en un terreno más problemático. Su definición, tan sencilla y transparente, es tal vez por eso mismo ambigua y misteriosa, está cargada de sugerencias. ¿Indica que la palabra poética está sujeta a las mudanzas que el tiempo impone a todo lo que es en él? Yo creo que más bien (o también) insi-

núa lo contrario: que la palabra poética perdura en el tiempo, se salva de sus acechanzas en el poema, pervive en él; es –gran paradoja– temporal y a la vez “esencial”. Y, según se desprende de otros comentarios de Machado (de Juan de Mairena), esa palabra salvada en el tiempo es asimismo salvadora del tiempo, concebido ahora en su dimensión histórica: “lo que el poeta pretende eternizar” –dice Mairena– “es el diálogo del hombre con su tiempo” (...).

Porque yo soy de los que creen que la poesía, la gran poesía, está inseparablemente unida a la vida. Sé que todavía hay quien piensa que la poesía es una realidad autónoma, justificada en y por sí misma: arte puro. Mi concepto de la poesía y del arte en general es diferente. No confundo, por supuesto, la poesía con la vida, la realidad con el arte; sé muy bien que son cosas distintas. No las confundo, pero sí las fundo. Como lector y como escritor, me importan poco las obras literarias en las que no se advierta de alguna manera esa fusión de vida y arte. Estoy hablando de la vida no como una noción general y abstracta, sino de la vida como experiencia humana, como vivencia de un tiempo concreto y limitado, destinada por tanto –dicho sea en el sentido más corriente de una frase hecha– “a pasar a la historia”. Eso es lo fatal: que la vida de cada ser humano se extinga, llegue a ser algo pretérito, pase a la historia. Que la historia –entendida ahora como el conjunto de acontecimientos públicos que nos afectan en mayor o menor medida a todos–, que la historia, repito, así concebida pase a la vida del hombre es también inevitable, pero ése es un hecho que admite gradaciones. Hay periodos (pocos) que podemos calificar sin demasiada inexactitud de normales, en los que los ciudadanos pueden vivir relativamente al margen de la historia, enclaustrarse en su mundo privado sin excesivo esfuerzo ni notoria indignidad. Pero hay momentos excepcionales en los que la supuesta normalidad hace quiebra, y lo que ocurre en nuestro entorno inmediato es tan grave y perturbador que llega a invadir nuestra privacidad, la colma, la nutre. El ser humano cobra entonces conciencia de que es, lo quiera o no, parte de la historia y, como fragmento de un todo que lo desborda, vive enajenado, pierde libertad y opciones: su existencia queda determinada en gran parte por la historia, que condiciona en desproporcionada medida sus actos, su sentimiento, su pensamiento, una importante zona de su ser; y también, si es poeta, de su escritura.

Quede así justificada (ya advertí que esto iba a ser un alegato) la estética del socialrealismo o del compromiso que dominó en España en torno a los años cincuenta, y la parte de mi poesía que corresponde a esa tendencia (...).

Termino recordándoles que esto es un alegato, escrito sin pretensiones de objetividad. Sólo he tratado de exponer, o de defender, mi personal manera de entender la palabra “poesía”, término esquivo y huidizo al que es necesario acercarse por partes y con cautela. En mi defensa, he apelado al testimonio de algunos poetas, elegidos al azar entre otros muchos que también admiro. No quise citar en este pleito a los teóricos de la literatura, porque esos son los peores; aunque en teoría sus voces sean las más autorizadas para dilucidar estos temas, en realidad sus declaraciones, tan dispares como en ocasiones disparatadas, hubieran enturbiado un asunto que para mí está muy claro.

Si se trata de saber qué es la poesía, voy a responder –vamos a responder– con concisión para poner fin a este texto un tanto divagatorio: poesía eres tú, y es yo, y es música, y es algo que no es música, y muchas cosas más que doy por buenas: “comunicación” (Aleixandre); “conocimiento” (varios autores); “sentimiento pensado” (Unamuno); “sucesión de sonidos elocuentes” (Larrea); “expresión y reunión” (Blas de Otero)... Todas esas propuestas cuentan con mi asentimiento.

Disiento, en cambio, de quienes afirman que la poesía es “inanidad sonora” (Mallarmé), o “silencio” (Valente *et alii*): dos formas extremas de “pureza” que vacían de contenido al signo estético, y lo reducen a una costra de insignificancia. No es que valore la poesía por su contenido; no ignoro que la poesía se define como tal por su “forma (...).

He dicho tan sólo algo de todo lo que se puede decir acerca de la poesía, que es mucho. En cualquier caso, lo dicho es suficiente para que se advierta mi personal manera de entenderla; una “manera personal” que no pretende ser original o exclusiva, pero que no por compartida deja de ser también mía”.

Albuquerque, Nuevo México, marzo, 2002

BIBLIOGRAFÍA

- Áspero mundo*, Adonais, Madrid, Rialp, 1956.
- Sin esperanza, con convencimiento*, Barcelona, Collioure, 1961.
- Grado elemental*, París, Ruedo Ibérico, 1962.
- Palabra sobre palabra*, Madrid, Poesía para todos, 1965.
- Tratado de urbanismo*, Barcelona, El Bardo, 1967.
- Palabra sobre palabra (obra completa)*, Barcelona, Seix-Barral, 1968.
- Breves acotaciones para una biografía*, Las Palmas de Gran Canaria, Inventarios profesionales, 1969.
- Procedimientos narrativos*, Santander, La Isla de los Ratones, 1972.
- Muestra de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan*, Madrid, Turner, 1976.
- Poemas* (edición a cargo del autor), Madrid, Anaya, 1988.
- Antología poética* (preparada por el autor y prologada por Luis Izquierdo), Madrid, Alianza, 2003.

Estudios sobre el autor

- ALARCOS LLORACH, EMILIO, *La poesía de Ángel González*, Oviedo, Nobel, 1996.
- Estudio completo e indispensable para conocer la obra del autor. Incluye, junto a otros trabajos, la obra anterior de Alarcos Llorach, *Ángel González, poeta (variaciones críticas)*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1969.
- VV.AA., *Ángel González, verso a verso*, Oviedo, Caja de Ahorros de Asturias, 1987.
- VV. AA., *Guía para un encuentro con Ángel González*, Langreo, Luna de Abajo, Cuadernos de Poesía, nº 3, 1985.
- VV.AA., *Simposio. Homenaje a Ángel González*, edición de Susana Rivera y Tomás Ruiz Fábrega, Madrid, José Esteban editor, 1987.
- VV.AA., *Una poética de la experiencia y la cotidianidad*, Barcelona, Revista *Anthropos*, nº 109, 1990.

ANTOLOGÍA

Para que yo me llame Ángel González

Para que yo me llame Ángel González,
para que mi ser pese sobre el suelo,
fue necesario un ancho espacio
y un largo tiempo:
5 hombres de todo mar y toda tierra,
fértiles vientres de mujer, y cuerpos
y más cuerpos, fundiéndose incesantes
en otro cuerpo nuevo.
Solsticios y equinoccios alumbraron
10 con su cambiante luz, su vario cielo,
el viaje milenarío de mi carne
trepando por los siglos y los huesos.
De su pasaje lento y doloroso
de su huida hasta el fin, sobreviviendo
15 naufragios, aferrándose
al último suspiro de los muertos,
yo no soy más que el resultado, el fruto,
lo que queda, podrido, entre los restos;
esto que veis aquí,
20 tan sólo esto:
un escombros tenaz, que se resiste
a su ruina, que lucha contra el viento,
que avanza por caminos que no llevan
a ningún sitio. El éxito
25 de todos los fracasos. La enloquecida
fuerza del desaliento...

Áspero mundo, 1956

Alga quisiera ser, alga enredada

Alga quisiera ser, alga enredada,
en lo más suave de tu pantorrilla.
Soplo de brisa contra tu mejilla.
Arena leve bajo tu pisada.

5 Agua quisiera ser, agua salada
cuando corres desnuda hacia la orilla.
Sol recortando en sombra tu sencilla
silueta virgen de recién bañada.

10 Todo quisiera ser, indefinido,
en torno a ti: paisaje, luz, ambiente,
gaviota, cielo, nave, vela, viento...

Caracola que acercas a tu oído,
para poder reunir, tímidamente,
con el rumor del mar, mi sentimiento.

Áspero mundo, "Sonetos", 1956

Otro tiempo vendrá distinto a éste...

Otro tiempo vendrá distinto a éste.
Y alguien dirá:
"Hablaste mal. Debiste haber contado
otras historias:

5 violines estirándose indolentes
en una noche densa de perfumes,
bellas palabras calificativas
para expresar amor ilimitado,
amor al fin sobre las cosas
10 todas".

Pero hoy,
cuando es la luz del alba
como la espuma sucia
de un día anticipadamente inútil,
15 estoy aquí,
insomne, fatigado, velando
mis armas derrotadas,
y canto
todo lo que perdí: por lo que muero.

Sin esperanza, con convencimiento, 1961

Introducción a las fábulas para animales

Durante muchos siglos
la costumbre fue ésta:
aleccionar al hombre con historias
a cargo de animales de voz docta,
5 de solemne ademán o astutas tretas,
tercos en la maldad y en la codicia
necios como el ser al que glosaban.
La humanidad les debe
parte de su virtud y su sapiencia
10 a asnos y leones, ratas y cuervos,
zorros, osos, cigarras y otros bichos
que sirvieron de ejemplo y moraleja,
de estímulo también y de escarmiento
en las ajenas testas animales,
15 al imaginativo y sutil griego,
al severo romano, al refinado
europeo,
al hombre occidental, sin ir más lejos.

Hoy quiero –y perdonad la petulancia–
20 compensar tantos bienes recibidos
 del gremio irracional
 describiendo algún hecho sintomático,
 algún matiz de la conducta humana
 que acaso pueda ser educativo
25 para las aves y para los peces,
 para los celentéreos y mamíferos,
 dirigido lo mismo a las amebas
 más simples
 como a cualquier especie vertebrada.
30 Ya nuestra sociedad está madura,
 ya el hombre dejó atrás la adolescencia
 y en su vejez occidental bien puede
 servir de ejemplo al perro
 para que el perro sea
35 más perro,
 y el zorro más traidor,
 y el león más feroz y sanguinario,
 y el asno como dicen que es el asno,
 y el buey más inhibido y menos toro.
40 A toda bestia que pretenda
 perfeccionarse como tal
 –ya sea
 con fines belicistas o pacíficos,
 con miras financieras o teológicas,
 o por amor al arte simplemente–
45 no cesaré de darle este consejo:
 que observe al homo sapiens, y que aprenda.

Grado elemental, "Fábulas para animales", 1962

Glosas a Heráclito

1

Nadie se baña dos veces en el mismo río.
Excepto los muy pobres.

2

Los más dialécticos, los multimillonarios:
nunca se bañan dos veces en el mismo
traje de baño.

3

(Traducción al chino)

Nadie se mete dos veces en el mismo lío.
(Excepto los marxistas-leninistas).

4

(Interpretación del pesimista)

Nada es lo mismo, nada
permanece.

Menos

la Historia y la morcilla de mi tierra:

se hacen las dos con sangre, se repiten.

*Muestra, corregida y aumentada, de algunos procedimientos narrativos y
de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan, 1977*

Canción de amiga

Nadie recuerda un invierno tan frío como éste.

Las calles de la ciudad son láminas de hielo.

Las ramas de los árboles están envueltas en fundas de hielo.

Las estrellas tan altas son destellos de hielo.

- 5 Helado está también mi corazón,
pero no fue el invierno.
Mi amiga,
mi dulce amiga,
aquella que me amaba,
10 me dice que ha dejado de quererme.

No recuerdo un invierno tan frío como éste.

Otoños y otras luces, 2001

Otros poemas cuya lectura se recomienda:

Ciudad cero (*Tratado de urbanismo, 1967*).

El día se ha ido (*Prosemas o menos, 1985*).

COMENTARIO DE TEXTO

Inventario de lugares propicios al amor

Son pocos.
La primavera está muy prestigiada, pero
es mejor el verano.
Y también esas grietas que el otoño
5 forma al interceder con los domingos
en algunas ciudades
ya de por sí amarillas como plátanos.
El invierno elimina muchos sitios:
quicios de puertas orientadas al Norte,
10 orillas de los ríos,
bancos públicos.
Los contrafuertes exteriores
de las viejas iglesias
dejan a veces huecos
15 utilizables aunque caiga nieve.
Pero, desengañémonos: las bajas
temperaturas y los vientos húmedos
lo dificultan todo.
Las ordenanzas, además, proscriben
20 la caricia (con exenciones
para determinadas zonas epidérmicas
–sin interés alguno–
en niños, perros y otros animales)
y el “no tocar, peligro de ignominia”
25 puede leerse en miles de miradas.
¿A dónde huir, entonces?
Por todas partes, ojos bizcos,
córneas torturadas,
implacables pupilas,
30 retinas reticentes,
vigilan, desconfían, amenazan.

Queda quizá el recurso de andar solo,
de vaciar el alma de ternura
y llenarla de hastío e indiferencia,
35 en este tiempo hostil, propicio al odio.

Tratado de urbanismo, 1967

El texto objeto de comentario pertenece al poeta asturiano Ángel González, adscrito a la “Generación del medio siglo” o “del 50” (su primer libro, *Áspero mundo*, fue editado en 1956). Pero, si atendemos a la plena madurez creadora del autor, se sitúa en la “Promoción o Generación del 60”, que engloba a poetas nacidos entre 1925 y 1936, como José M^a Valverde, José Ángel Valente, Francisco Brines, Jaime Gil de Biedma y Claudio Rodríguez.

Nacido en 1925 en el seno de una familia de clase media, la infancia y juventud de Ángel González se ven marcadas por la revolución asturiana de 1934, la Guerra Civil y la consiguiente posguerra, período en el cual contrae la tuberculosis y se aficiona a la lectura, especialmente de poesía, durante su convalecencia. Lleva a cabo estudios de Magisterio y de Derecho. En 1954 trabaja como funcionario en la Administración del Estado. En la década de los 60 publica sus principales libros: *Sin esperanza, con convencimiento* (1961), *Grado elemental* (1962), *Palabra sobre palabra* (1965), *Tratado de urbanismo* (1967) y *Breves acotaciones para una biografía* (1969). A partir de los 70 viaja a EEUU y se instala allí como profesor de literatura española contemporánea. Su libro más reciente es *Otoños y otras luces* (2001). Ha recibido el premio Príncipe de Asturias de las Letras (1985) y el premio Reina Sofía de Poesía Hispanoamericana. Desde 1996 es miembro de la Real Academia Española de la Lengua.

El poema seleccionado pertenece a la obra *Tratado de urbanismo* (1967) y, en concreto, a su primera parte, titulada “Ciudad uno”, constituida por una serie de poemas en donde el autor habla de Madrid, ciudad en la que vive, y ofrece una visión bastante crítica de la sociedad de su época. No debe olvidarse que España lleva largos años bajo la dictadura franquista y este hecho hace al poeta ser pesimista, incluso, deja de creer en la utilidad de la palabra poética (lejos quedan ya los años en los que Celaya proclamara “la poesía es un arma cargada de futuro” y cunde la desilusión). De manera que podemos decir que

este libro señala el fin de una actitud y el comienzo de otra: González deja de creer que la poesía puede cambiar la realidad. El título del libro alude a la intención de escribir poesía a partir de la experiencia cotidiana de la vida en la ciudad o en la urbe.

El título del poema es significativo por muchas razones. En primer lugar, es un título sugerente, atractivo, por lo que promete decir. Sin embargo, la lectura del primer verso del poema ("*Son pocos*") ya produce un contrasentido porque el término "inventario" predispone al lector a una larga lista. En segundo lugar, tras la lectura del poema, el lector descubre la antífrasis que encierra el título pues todo es contrario al amor y apenas hay lugar para él.

El poema, por tanto, habla más de los impedimentos u obstáculos del amor: las bajas temperaturas en otoño y en invierno, las normas sociales (téngase en cuenta la estrecha moral, la mentalidad represora, impuesta por la dictadura) y el sentimiento de miedo y desconfianza entre los individuos. El final nos revela la actitud totalmente desengañada del poeta: ante un mundo falto de amor, la soledad, el hastío y la indiferencia son la única salida. En consecuencia, el eje temático del poema podemos decir que es el desengaño del poeta ante el mundo que le rodea. Vemos ahora la distancia, el contraste, que hay entre el título, que preludiva un contenido vitalista, optimista, y el resto del poema que de modo gradual se va cargando de tintes pesimistas y desilusionados.

Si analizamos la estructura interna del texto, podemos ver dos partes bien diferenciadas por su contenido y por su tono. La primera llega hasta el v. 25 y trata, en general, de los obstáculos para el amor. Podemos subdividirla en dos subpartes. La primera, desde el verso 1 al 18, centrada en un claro contenido temporal: el sucederse de las estaciones –primavera, verano, otoño e invierno, citadas en este orden– trae consigo mayor número de obstáculos para el amor, si bien esta primera subparte pretende ser una enumeración de lugares aptos o propicios para él. La conjunción adversativa *pero* (v.16) introduce el final de la primera subparte. La segunda subparte (vv.19 a 25), introducida por el adverbio de cantidad *además*, se centra en los obstáculos de tipo moral establecidos por unas leyes o normas represoras y unos individuos marcados por las mismas. La 2ª parte del texto abarca desde el v. 26 hasta el 35 y trata de la postura del poeta ante la sociedad en la que le ha tocado vivir y que parece haber proscrito el amor. Ante las dificultades y convencionalismos impuestos al amor, el poeta adopta una actitud aparentemente indiferente para poder sobrevivir:

“andar solo”, llenarse de “hastío e indiferencia”. Como se señalaba arriba, la división en dos partes también viene dada por sus diferencias de tono, pues la primera es más prosaica y la segunda más poética.

En cuanto a su estructura externa, el poema está compuesto en verso libre, es decir, por versos de medida variable, sin esquema acentual fijo y sin rimas fijas o regulares. Aunque predominan los heptasílabos y endecasílabos, habituales en la poesía de Ángel González, tenemos versos con otras medidas (v.1 –trisílabo–, v.2 –13 sílabas–, v.9 –docecasílabo–, v.11 –tetrasílabo–, v.12, 20 y 27 –eneasílabos–). Asimismo encontramos versos que riman entre sí en asonante y otros quedan sueltos o sin rima. Al poeta no le interesa la regularidad métrica, sino que vayan acordes el ritmo métrico con el contenido que comunica. Por ejemplo, los versos 10 y 11 podrían haber constituido un endecasílabo, pero le interesa destacar la enumeración de lugares, la cual privilegia citándolos uno en cada verso. El verso libre es típico de la poesía contemporánea. El ritmo, elemento inherente al verso, pervive gracias a otros recursos como las enumeraciones, paralelismos y aliteraciones que comentaremos a continuación.

Desde el punto de vista formal o estilístico, lo primero que llama la atención es el tono aparentemente frío, distanciado, casi prosaico, como de informe burocrático, que predomina en la primera parte (recuérdese a este respecto que el autor estaba familiarizado con este tipo de lenguaje por ser funcionario de la Administración Pública) y que podemos ver en términos como *inventario*, *interceder* (v.5), *ordenanzas*, *proscriben* (v.19), *con exenciones* (v.20), *determinadas zonas epidérmicas* (v.21) o *peligro de ignominia* (v.24). La presencia de numerosos encalegamientos en esta primera parte, frente a su ausencia en la segunda, tiene como finalidad también contribuir a dar la impresión de prosaísmo. Dos aspectos más inciden en la voluntad antirretórica de la primera parte. Por un lado, el sutil humor de la aclaración parentética de los vv.20-24: sólo las caricias castas a niños y animales están bien vistas en esa sociedad que proscribe las demostraciones públicas de amor porque las considera pecaminosas. Por otro, la comparación o símil intencionadamente cotidiana *ciudades ya de por sí amarillas como plátanos* (v.7).

Unido a lo anterior podemos ver un rasgo característico de la poesía de nuestro poeta: su voluntad comunicativa, es decir, el tono apelativo, el deseo de incluir a los lectores en lo que está diciendo, de ahí el uso de un presente de subjuntivo, con valor de imperativo, en primera persona del plural (*desengañémo-*

nos, v.16), cuyo contenido semántico anticipa ya la actitud desengañada del final del poema. Observemos, de paso, cómo Ángel González sigue utilizando uno de sus recursos favoritos, la ironía, cuando dice *las bajas temperaturas y los vientos húmedos lo dificultan todo* (vv.16-18).

Sin embargo, hay también recursos o elementos en la primera parte que llaman la atención y que contribuyen al predominio de la función poética. En primer lugar, la voluntaria confusión espacio-temporal de los vv.4-5 (*Y también esas grietas que el otoño/ forma al interceder con los domingos*), muy original y creativa. En segundo lugar, la hipálage de los vv.6-7, donde el adjetivo *amarillas* en vez de referirse a *plátanos* va concordando con *ciudades*, también produce la extrañeza del lector y parece introducir un elemento de plasticidad dentro de tanta mediocridad. Finalmente, observamos un procedimiento muy del gusto de otros autores, como Blas de Otero, consistente en jugar o violentar la forma de frases hechas o expresiones conocidas. Es el caso del v.24, *No tocar, peligro de ignominia*, que alude clarísimamente a la conocida advertencia “No tocar, peligro de muerte”, visible en transformadores eléctricos y en postes de electricidad.

Por último, dentro del análisis de la primera parte, cabe destacar una serie de recursos que contribuyen a dotar de ritmo al poema. Es el caso de la enumeración asindética compuesta por una serie de tres elementos de los vv. 9-11 y el paralelismo en quiasmo (*las bajas temperaturas y los vientos húmedos*, vv.16-17), que sirve de cierre al inventario de lugares.

El análisis de la 2ª parte nos revela una voluntad más poética, debido a la acumulación de recursos, y un tono más íntimo y personal por el predominio del campo semántico de los sentimientos. Lo que había empezado como una especie de juego o de broma va cobrando tintes de amargura conforme se acerca el final, procedimiento característico del poeta asturiano. La interrogación retórica *¿A dónde huir entonces?* (v.26) anuncia la necesidad de escapar de un yo lírico que se resiste a mostrarse (no se utiliza la 1ª persona del singular en todo el poema). El poeta analiza su situación en la sociedad y en el tiempo histórico que le ha tocado vivir para saber dónde ubicarse y qué actitud adoptar. El léxico adquiere connotaciones negativas (*torturadas, implacables, reticentes, desconfían, amenazan, andar solo, hastío, indiferencia, hostil, odio*) porque, al no poder escapar, al poeta no le queda más remedio que el aislamiento y la resignación. La sociedad, los congéneres del poeta, son aludidos mediante cuatro sinécdoques que constituyen una enumeración paralelística y asindética de cuatro elemen-

tos ojos bizcos, córneas torturadas, implacables pupilas, retinas reticentes. Las cuatro sinédoques tienen que ver con el sentido de la vista y aluden a una actitud de vigilancia hacia los demás. Estos sintagmas son los sujetos de una gradación de tres verbos, *vigilan, desconfían, amenazan* (v.31), que sugiere la idea de una violencia cada vez mayor e insiste en el ambiente negativo que rodea al poeta. No solamente las enumeraciones paralelísticas citadas contribuyen a la consecución del ritmo, también algunas aliteraciones fomentan su sonoridad (*córneas torturadas*, v. 28; *implacables pupilas*, v.29; *retinas reticentes*, v.30). Las antítesis *vaciar / llenar* y *ternura / indiferencia* muestran el pesimismo final adoptado por el poeta como actitud vital en una sociedad totalmente falta de sentimientos humanos. En definitiva, los cuatro últimos versos podemos considerarlos como una conclusión, patética o resignada, con la que se cierra el poema.

Finalmente, para acabar nuestro comentario, podemos decir que el poema "Inventario de lugares propicios al amor" pretende ser un fiel reflejo del ambiente de represión que se vivía bajo la larga dictadura franquista que consiguió, con su estrechez moral y cortedad de miras, crear una sociedad en la que cualquier manifestación de amor, de ternura, se consideraba censurable y pecaminosa. El análisis nos ha permitido reconocer algunos de los rasgos característicos de la poesía de Ángel González como su carácter apelativo con la inclusión de alusiones a los lectores, el uso de la ironía y la antífrasis para escapar al cerco de la censura, el uso de paréntesis o aclaraciones con valor irónico y, por último, el final amargo y pesimista tras un título que preludiaba todo lo contrario. Para terminar, cabría destacar que el poema es representativo del giro poético dado por el poeta con *Tratado de urbanismo*, donde se decanta por una visión desengañada y pesimista de la vida tras dejar de creer en el valor de la palabra poética para cambiar la sociedad.

Jaime Gil de Biedma

(Barcelona, 1929-1990)

JORGE MOLERO HUERTAS

VIDA, OBRA Y POÉTICA

Jaime Gil de Biedma y Alba nació en Barcelona, el 13 de noviembre de 1929, en el seno de una familia acomodada de la alta burguesía castellana. Su padre se llamaba Luis Gil de Biedma y Becerril, abogado y militar en la Guerra de Marruecos; y su madre fue María Luisa Alba Delibes, pariente lejana del escritor Miguel Delibes. Su abuelo paterno fue senador vitalicio en el partido conservador; y el abuelo materno, político liberal, gobernador de Madrid y ministro de Estado. Su padre se trasladó a Barcelona para trabajar en la Compañía de Tabacos de Filipinas, de la que llegaría a ser director general.

Los años de su infancia, durante la guerra civil española, los vivió en Nava de Asunción (Segovia). Estudió Bachillerato en el Instituto Luis Vives, colegio laico de tradición francesa, en el barrio de Sarriá de Barcelona. Su padre, franquista y de sólida formación religiosa, llevó a estudiar allí a sus hijos, Jaime y Luis, porque también iban los hijos de la alta sociedad barcelonesa. En el año 1946 ingresa en la Facultad de Derecho de la Universidad de Barcelona y en 1949-50 en la de Salamanca, donde obtendría la licenciatura.

Durante estos años inició su carrera literaria: en 1946 coincide en el seminario de economía dirigido por Fabià Estapé con algunos de los poetas que más tarde integrarían el grupo conocido como la Escuela de Barcelona: Carlos Barral, Alberto Oliart, Jaime Ferrán y Antoni de Senillosa. Pero, en realidad, será a partir de 1948 cuando, por mediación de Carlos Barral, empezará a relacionarse con el grupo. Ese mismo año Gil de Biedma conoce a Gabriel Ferrater quien, además de llegar a ser uno de sus mejores amigos, será el más afín a su obra.

En enero de 1953 se va a Londres porque quiere iniciar su carrera de diplomático. Vicente Aleixandre lo confía a Francisco José Mayans, agregado de prensa. En febrero se instala en Oxford, pero no pudo inscribirse en ningún *College*, por lo que se dedica, según palabras propias, a una vida “anglo-hora-

ciana, descansada, feliz". Sus seis meses de estancia le permiten relacionarse con españoles conocidos como Alberto Jiménez Fraud, antiguo director de la Residencia de Estudiantes, y con su esposa Natalia de Cossío. Además, adquirió un gran conocimiento del inglés y de la poesía anglosajona del momento, hecho que ejercería una gran influencia en su obra. En otoño de 1953 se instala en Madrid en el colegio mayor César Carlos, para preparar su ingreso en el Cuerpo Diplomático, pero no lo consigue.

A partir de 1955 trabaja como ayudante de su padre en la Compañía de Tabacos de Filipinas. Ocupará su despacho en las Ramblas nº 109, y permanecerá trabajando en la Compañía hasta 1989. En enero de 1956, el poeta viaja por primera vez a Manila. Vuelve en mayo y en junio el médico le diagnosticó un principio de tuberculosis, por lo que se recluye en su casa de La Nava. Allí leerá con avidez, incluso libros en inglés y algunos sobre la antigua Unión Soviética, que tan importantes serán para su futura posición política y personal.

En 1959 participa en el homenaje a Antonio Machado celebrado en Collioure, junto a poetas como Blas de Otero, José Agustín Goytisolo, Ángel González, Carlos Barral, Caballero Bonald, José Ángel Valente y Alfonso Costafreda, entre otros. También participa en las "conversaciones poéticas" llevadas a cabo en el hotel Formentor. Estos y otros acontecimientos han permitido hablar de grupo generacional de los 50, a pesar de que alguno de sus miembros, como Caballero Bonald, siempre ha rechazado el término de generación literaria aplicado al grupo, pues considera que les unía más la amistad y la lucha contra la dictadura, que la literatura. En este sentido, a menudo participan en actos que desafían al régimen franquista, firmando manifiestos o interviniendo en recitales contrarios a la figura del dictador.

Paralelamente a su desarrollo poético, Jaime Gil de Biedma mantiene su vínculo con el mundo de los negocios. Este hecho le lleva a captar plenamente el profundo cambio que a mediados de los 60 empieza a experimentar la sociedad española, desde la llegada de los tecnócratas al gobierno o el turismo de masas hasta la emigración desorbitada de trabajadores españoles a Europa.

De 1969 a 1989 será un estrecho colaborador del nuevo director de la Compañía de Tabacos de Filipinas, Manuel Meler. Con él recorrerá casi todo el mundo: Estados Unidos, Rusia, Hong-Kong, Francia, Luxemburgo...

Los últimos años los vivió en Ultramort, un pueblo de unos trescientos habitantes, en el Alto Ampurdán. Murió en Barcelona, en enero de 1990.

Producción poética

Jaime Gil de Biedma fue, junto al editor y poeta Carlos Barral y José Agustín Goytisolo, uno de los miembros más destacados de la Escuela de Barcelona. A pesar de su brevedad, la labor poética de Jaime Gil de Biedma obtuvo un reconocimiento inmediato por parte de sus contemporáneos y pronto se erigió como una de las voces más polémicas e influyentes del ambiente literario español de los años 60.

En 1959 publica *Compañeros de viaje*, que juntamente con *Moralidades* (1966) integran la parte más social de su poesía. Uno de los temas de ambos libros es, por ejemplo, el de la mitificación de la infancia; o el de la mala conciencia social: por pertenecer a una clase, la burguesía, de la que reniega, pero no por eso puede dejar de pertenecer a ella. En *Moralidades* predomina además el tema erótico. Gil de Biedma sostuvo que sólo había escrito un poema de amor, y que los demás, son poemas sobre la experiencia amorosa. El amor en sus poemas es casi siempre un encuentro fugaz en un bar, una noche de prostíbulo o en casa ajena, con personajes que, como en Kavafis, existieron para perdurar en el texto.

En 1968 publica *Poemas póstumos*. Esta obra ofrece un personaje conflictivo psicológicamente, que sabe de la pérdida de la juventud y el acercamiento de la muerte. La ironía del título remite a alguien que no es él mismo, que no puede reconocerse en la imagen que sus poemas anteriores le habían impuesto. Ha sucedido una transición, el tiempo ha hecho desaparecer al "otro", al que en *Moralidades* estaba en conflicto con su clase, con el tiempo y la historia. Ahora el conflicto es consigo mismo: los fracasos, las resacas, la destrucción de los mitos personales y colectivos y la ruina de Eros. El protagonista de estos poemas es un adulto que padece la añoranza del poeta joven. O mejor, un Gil de Biedma desaparecido –el de la juventud–, sustituido por otro Gil de Biedma –el de la madurez– (recuérdese, por ejemplo, el poema "Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma").

Con un sabor a poesía maldita, termina por certificar la desaparición de ese poeta juvenil, sin tener con quien reemplazarle y sin saber "cómo será sin ti mi poesía". El presente ya no es suyo, ni la vida, de la que se acuerda pero sin saber dónde está. La derrota es definitiva. Parece querer recluirse, al final, en una vida retirada y tranquila.

Estos tres libros –*Compañeros de viaje*, *Moralidades*, *Poemas póstumos*– integran *Las personas del verbo*, cuya primera edición es de 1975. En esta obra singular que, en realidad, constituye toda su poesía, el autor, usando como técnica el monólogo dramático (en el monólogo dramático, el autor adopta una cierta distancia respecto al texto, creando una voz distinta de la suya en mayor o menor grado, y que a lo largo del poema se irá definiendo como la de un personaje-actor que se va haciendo al mismo tiempo que presenta los hechos desde dentro), trata de construirse una personalidad poética que tiene mucho que ver con su propio yo como ser humano. La poesía le sirve para conocerse como “yo poético” y como “yo existencial”. Y la materia poética será su propia experiencia, de ahí, quizás, el título de “poesía de la experiencia” que suele acompañar la obra de Gil de Biedma.

Poética

“Ser escritor lento sin duda tiene sus inconvenientes. Y no sólo porque contraría esa legítima impaciencia humana por dar remate a cualquier empresa antes que del todo olvidemos el afán y las ilusiones que en ella pusimos, sino también porque imposibilita, o al menos dificulta, la composición de cierto género de obras, de aquellas concebidas en torno a una primera intuición a la que el escritor tozudamente supedita el mundo de sus solicitudes diarias: semejante sacrificio resulta soportable por una temporada más o menos larga, pero habitualmente más corta que la que a nosotros, los escritores lentos, nos toma escribir un número de versos suficiente. Puestos a escoger entre nuestras concepciones poéticas y la fidelidad a la propia experiencia, finalmente optamos por esta última. Nuestra actividad viene así a emparejarse con la vida misma –algo como un océano o como un tapiz a cada instante tejido y destejido, siempre vuelto a empezar–, y nuestros libros parece que naturalmente se conformen según esa lógica heraclitana, de que hablaba Juan de Mairena, en la que las conclusiones no resultan del todo congruentes con las premisas, pues en el momento de producirse aquellas ha caducado ya en parte el valor de éstas.

Pero la lentitud también tiene sus ventajas. En la creación poética, como en todos los procesos de transformación natural, el tiempo es un factor que modifica a los demás. Bueno o malo, por el mero hecho de haber sido escrito

despacio, un libro lleva dentro de sí tiempo de la vida de su autor. El mismo incesante tejer y destejer, los mismos bruscos abandonos y contradicciones revelan, considerados a largo plazo, algún viso de sentido, y la entera serie de poemas una cierta coherencia dialéctica. Muy pobre hombre ha de ser uno si no deja en su obra –casi sin darse cuenta– algo de la unidad e interior necesidad de su propio vivir. Al fin y al cabo, un libro de poemas no viene a ser otra cosa que la historia del hombre que es su autor, pero elevada a un nivel de significación en que la vida de uno es ya la vida de todos los hombres, o por lo menos –atendidas las inevitables limitaciones objetivas de cada experiencia individual– de unos cuantos entre ellos. Si mi lentitud en el trabajo ha servido para conferir a este libro esa mínima virtud creo que podré estar satisfecho”.

Compañeros de viaje, 1959

BIBLIOGRAFÍA

POESÍA

Versos a Carlos Barral, edición del autor, Orense, 1952.

Según sentencia del tiempo, Barcelona, Publicaciones de la revista Laye, 1953.

Compañeros de viaje, Barcelona, Joaquín Horta, 1959.

A favor de Venus, Barcelona, Collioure, 1965.

Moralidades, México, Joaquín Mortiz, 1966.

Poemas póstumos, Madrid, Poesía para todos, 1968.

Colección particular, Barcelona, Seix Barral, 1969.

Las personas del verbo, Barcelona, Seix Barral, 1975.

PROSA

Diario del artista seriamente enfermo, Barcelona, Lumen, 1974.

Retrato del artista en 1956, Barcelona, Lumen, 1991.

ENSAYO Y CRÍTICA LITERARIA

“Pedro Salinas en su poesía”, Laye, 17, 1952.

Cántico: el mundo y la poesía de Jorge Guillén, Barcelona, Seix Barral, 1960.

El diablo mundo. El estudiante de Salamanca, José Espronceda. Edición y prólogo de Jaime Gil de Biedma, Madrid, Alianza, 1966.

Ocnos, seguido de Variaciones sobre tema mexicano, Luis Cernuda. Edición y prólogo de Jaime Gil de Biedma, Madrid, Taurus, 1977.

El pie de la letra. Ensayos 1955-1979, Barcelona, Crítica, 1980.

Quatre quartets, T. S. Eliot. Prólogo de Jaime Gil de Biedma, Barcelona, Laertes, 1984.

TRADUCCIONES

Eliot, T. S.: *Función de la poesía y función de la crítica*, Seix Barral, Barcelona, 1955.

Isherwood, Ch.: *Adiós a Berlín*, Seix Barral, Barcelona, 1967.

Estudios sobre el autor

DALMAU, MIGUEL: *Jaime Gil de Biedma: retrato de un poeta*, Barcelona, Circe Ediciones, 2004.

Biografía del poeta estructurada en tres partes. La primera, “Infancia y confesiones”, se detiene en la vida de Gil de Biedma: un recorrido general, propiamente biográfico, por su infancia, su juventud, su madurez (sus vivencias en La Nava, la familia, sus años de universidad, el trabajo en la Compañía de Tabacos de Filipinas...).

La segunda parte, titulada “El juego de hacer versos”, analiza su producción poética, repasando de nuevo su vida pero desde el punto de vista literario.

La tercera parte lleva por título “Contra Jaime Gil de Biedma” y es una incursión en la vida sentimental del poeta.

ROVIRA, PERE: *La poesía de Jaime Gil de Biedma*, 2ª edición, Granada, Editorial Atrio, 2005.

Como afirma el propio Rovira: “*Las personas del verbo* es una íntima reflexión sobre la existencia moral e intelectual de Jaime Gil de Biedma y, en segunda instancia, una meditación sobre la vida. Los poemas, por tanto, surgen motivados por la propia experiencia, por el deseo de entenderla, y son ofrecidos como testimonio de esa experiencia de alguien concreto en el mundo”.

Desde esta perspectiva, se analizan los tres libros que integran su obra poética, *Compañeros de viaje*, *Moralidades* y *Poemas póstumos*, haciendo hincapié tanto en los temas como en el estilo.

SABADELL NIETO, JOANA: *Fragmentos de sentido. La identidad transgresora de Jaime de Biedma*, Barcelona, PPU, 1997.

Estudio de *Las personas del verbo*, en el que se nos habla de la construcción de la personalidad poética, para lo cual Gil de Biedma se sirve del “monólogo dramático” como recurso literario. Se recorren así numerosos poemas para poner de manifiesto esa personalidad, muchas veces transgresora.

ANTOLOGÍA

Amistad a lo largo

- Pasan lentos los días
y muchas veces estuvimos solos.
Pero luego hay momentos felices
para dejarse ser en amistad.
- 5 Mirad:
somos nosotros.
Un destino condujo diestramente
las horas, y brotó la compañía.
Llegaban las noches. Al amor de ellas
- 10 nosotros encendíamos palabras,
las palabras que luego abandonamos
para subir a más
empezamos a ser los compañeros
que se conocen
- 15 por encima de la voz o de la seña.
Ahora sí. Pueden alzarse
las gentiles palabras
–esas que ya no dicen cosas–,
flotar ligeramente sobre el aire;
- 20 porque estamos nosotros enzarzados
en mundo, sarmentosos
de historia acumulada,
y está la compañía que formamos plena,
frondosa de presencias.
- 25 Detrás de cada uno
vela su casa, el campo, la distancia.
Pero callad.
Quiero deciros algo.
Sólo quiero deciros que estamos todos juntos.
- 30 A veces, al hablar, alguno olvida
su brazo sobre el mío,

y yo aunque esté callado doy las gracias,
porque hay paz en los cuerpos y en nosotros.
Quiero deciros cómo todos trajimos
35 nuestras vidas aquí, para contarlas.
Largamente, los unos a los otros
en el rincón hablamos, tantos meses!
que no sabemos bien, y en el recuerdo
el júbilo es igual a la tristeza.
40 Para nosotros el dolor es tierno.
Ay el tiempo! Ya todo se comprende.

Compañeros de viaje, 1959

Por lo visto

Por lo visto es posible declararse hombre.
Por lo visto es posible decir no.
De una vez y en la calle, de una vez, por todos
y por todas las veces en que no pudimos.
5 Importa por lo visto el hecho de estar vivo.
Importa por lo visto que hasta la injusta fuerza
necesite, suponga nuestras vidas, esos actos mínimos
a diario cumplidos en la calle por todos.
Y será preciso no olvidar la lección:
10 saber, a cada instante, que en el gesto que hacemos
hay un arma escondida, saber que estamos vivos
aún. Y que la vida
todavía es posible, por lo visto.

Compañeros de viaje, 1959

En el nombre de hoy

En el nombre de hoy, veintiséis
de abril y mil novecientos
cincuenta y nueve, domingo
de nubes con sol, a las tres
5 –según sentencia del tiempo–
de la tarde en que doy principio
a este ejercicio en pronombre primero
del singular, indicativo,
y asimismo en el nombre del pájaro
10 y de la espuma del almendro,
del mundo, en fin, que habitamos,
voy a deciros lo que entiendo.
Pero antes de ir adelante
desde esta página quiero
15 enviar un saludo a mis padres,
que no me estarán leyendo.
Para ti, que no te nombro,
amor mío y ahora hablo en serio,
para ti, sol de los días
20 y noches, maravilloso
gran premio de mi vida,
de toda la vida, qué puedo
decir, ni qué quieres que escriba
a la puerta de estos versos?
25 Finalmente a los amigos,
compañeros de viaje,
y sobre todos ellos
a vosotros, Carlos, Ángel,
Alfonso y Pepe, Gabriel
30 y Gabriel, Pepe (Caballero)
y a mi sobrino Miguel,
Joseagustín y Blas de Otero,
a vosotros pecadores

35 como yo, que me avergüenzo
de los palos que no me han dado,
señoritos de nacimiento
por mala conciencia escritores
de poesía social, dedico también un recuerdo,
y a la afición en general.

Moralidades, 1966

Pandémica y celeste

quam magnus numerus Libyssae arenae
.....
aut quam sidera multa, cum tacet nox,
furtiuos hominum uident amores. (Catulo, VII)

Imagínate ahora que tú y yo
muy tarde ya en la noche
hablemos hombre a hombre, finalmente.
Imagínatelo,
5 en una de esas noches memorables
de rara comunión, con la botella
medio vacía, los ceniceros sucios,
y después de agotado el tema de la vida.
Que te voy a enseñar un corazón,
10 un corazón infiel,
desnudo de cintura para abajo,
hipócrita lector *mon semblable, mon frère!*

Porque no es la impaciencia del buscador de orgasmo
quien me tira del cuerpo hacia otros cuerpos
15 a ser posible jóvenes:
yo persigo también el dulce amor,
el tierno amor para dormir al lado
y que alegre mi cama al despertarse,
cercano como un pájaro.

20 Si yo no puedo desnudarme nunca,
si jamás he podido entrar en unos brazos
sin sentir –aunque sea nada más que un momento–
igual deslumbramiento que a los veinte años!

Para saber de amor, para aprenderle,
25 haber estado solo es necesario.
Y es necesario en cuatrocientas noches
–con cuatrocientos cuerpos diferentes–
haber hecho el amor. Que sus misterios,
como dijo el poeta, son del alma,
30 pero un cuerpo es el libro en que se leen.
Y por eso me alegro de haberme revolcado
sobre la arena gruesa, los dos medio vestidos,
mientras buscaba ese tendón del hombro.
Me conmueve el recuerdo de tantas ocasiones...

35 Aquella carretera de montaña
y los bien empleados abrazos furtivos
y el instante indefenso, de pie, tras el frenazo,
pegados a la tapia, cegados por las luces.
O aquel atardecer cerca del río

40 desnudos y riéndonos, de yedra coronados.
O aquel portal en Roma –en vía del Babuino.
Y recuerdos de caras y ciudades
apenas conocidas, de cuerpos entrevistados,
de escaleras sin luz, de camarotes,

45 de bares, de pasajes desiertos, de prostíbulos,
y de infinitas casetas de baños,
de fosos de un castillo.
Recuerdos de vosotras, sobre todo,
oh noches en hoteles de una noche,

50 definitivas noches en pensiones sórdidas,
en cuartos recién fríos.
noches que devolvéis a vuestros huéspedes
un olvidado sabor a sí mismos!
La historia en cuerpo y alma, como una imagen rota,

55 de la langueur goutée á ce mal d'élre deux.
Sin despreciar
–legres como fiesta entre semana–
las experiencias de promiscuidad.
Aunque sepa que nada me valdrían
60 trabajos de amor disperso
si no existiese el verdadero amor.
Mi amor,
íntegra imagen de mi vida,
sol de las noches mismas que le robo.
65 Su juventud, la mía,
–música de mi fondo–
sonríe aún en la imprecisa gracia
de cada cuerpo joven,
en cada encuentro anónimo,
70 iluminándolo. Dándole un alma.
Y no hay muslos hermosos
que no me hagan pensar en sus hermosos muslos
cuando nos conocimos, antes de ir a la cama.
Ni pasión de una noche de dormida
75 que pueda compararla
con la pasión que da el conocimiento,
los años de experiencia
de nuestro amor.
Porque en amor también
80 es importante el tiempo,
y dulce, de algún modo,
verificar con mano melancólica
su perceptible paso por un cuerpo
–mientras que basta un gesto familiar
85 en los labios,
o la ligera palpitación de un miembro,
para hacerme sentir la maravilla
de aquella gracia antigua,
fugaz como un reflejo.

90 Sobre su piel borrosa,
cuando pasen más años y al final estemos,
quiero aplastar los labios invocando
la imagen de su cuerpo
y de todos los cuerpos que una vez amé
95 aunque fuese un instante, deshechos por el tiempo.
Para pedir la fuerza de poder vivir
sin belleza, sin fuerza y sin deseo,
mientras seguimos juntos
hasta morir en paz, los dos,
100 como dicen que mueren los que han amado mucho.

Moralidades, 1966

Canción final

Las rosas de papel no son verdad
y queman
lo mismo que una frente pensativa
o el tacto de una lámina de hielo.
5 Las rosas de papel son, en verdad,
demasiado encendidas para el pecho.

Poemas póstumos, 1968

Otros poemas cuya lectura se recomienda:

Arte poética (*Compañeros de viaje, 1959*).

A una dama joven, separada (*Moralidades, 1966*).

Intento formular mi experiencia de la guerra (*Moralidades, 1966*).

El juego de hacer versos (*Moralidades, 1966*).

Contra Jaime Gil de Biedma (*Poemas póstumos, 1968*).

Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma (*Poemas póstumos, 1968*).

Himno a la juventud (*Poemas póstumos, 1968*).

COMENTARIO DE TEXTO

Amor más poderoso que la vida

- La misma calidad que el sol en tu país,
saliendo entre las nubes:
alegre y delicado matiz en unas hojas,
fulgor en un cristal, modulación
5 del apagado brillo de la lluvia.
La misma calidad que tu ciudad,
tu ciudad de cristal innumerable
idéntica y distinta, cambiada por el tiempo:
calles que desconozco y plaza antigua
10 de pájaros poblada,
la plaza en que una noche nos besamos.
La misma calidad que tu expresión,
al cabo de los años,
esta noche al mirarme:
15 la misma calidad que tu expresión
y la expresión herida de tus labios.
Amor que tiene calidad de vida,
amor sin exigencia de futuro,
presente del pasado,
20 amor más poderoso que la vida:
perdido y encontrado.
Encontrado, perdido...

Poemas póstumos, 1968

1. INTRODUCCIÓN

El título de este poema, “Amor más poderoso que la vida”, es la alusión literaria al tópico del “amor más poderoso que la muerte”.

Recordemos que la idea de que el amor pervive a la muerte es tan antigua

como el amor y la muerte. Ya Orfeo había descendido al infierno griego para rescatar a su esposa Euridice.

En nuestra literatura, el tema del “amor más allá de la muerte” ha cristalizado en maravillosos poemas, como el romance del conde Olinos, o en el famoso soneto de Quevedo “Cerrar podrá mis ojos la postrera...”, donde recogía toda una tradición literaria y mítica. A pesar de insertarse en una línea de poesía neoplatónica y petrarquista, el tema se relaciona también con el tópico de “*non omnis moriar*”, “no del todo moriré” (Horacio, *Odas*, III, 30.6), y que expresaba y expresa el deseo de inmortalidad a través de una obra perdurable.

El tema se encuentra también en la literatura hispanoamericana. Por ejemplo, en poetas que también aparecen en esta antología. Así, en Pablo Neruda, quien en algunos de sus cien sonetos de amor, sobre todo los últimos, aborda directamente este tema. Por su parte, Octavio Paz, en *Homenaje y profanaciones* (1960), glosa, afirma y niega al Quevedo de “Amor constante más allá de la muerte”.

El poeta español Ángel González, perteneciente a la misma generación que Gil de Biedma, también se deja seducir por este mismo tema en el poema, titulado “Ya nada ahora”.

Gil de Biedma, pues, invierte el tópico y ahora nos presenta el poema “Amor más poderoso que la vida”, que es una clara variación del soneto de Quevedo y supone una adaptación contemporánea, una puesta al día personal: el sujeto, que no puede interpretar el amor en términos que impliquen el más allá por resultarle inverosímil, ha optado por mostrar la diferencia entre el poema barroco y su propia ideología amorosa precisamente mediante el recurso de establecer esta comparación de la que el primer término está ausente –ese “Amor constante más allá de la muerte”–, pero que por ser sobradamente conocido, es traído inmediatamente al texto por la memoria.

2. LOCALIZACIÓN

El poema forma parte del libro *Poemas póstumos* (1968), tercero y último de *Las personas del verbo*, al que veíamos que también pertenecían *Compañeros de viaje* y *Moralidades*. En *Poemas póstumos*, Jaime Gil de Biedma abandona cualquier atisbo de crítica o de reflexión social y se centra en un juego de espejos en que él es el único protagonista. Aparece una voz poética distinta, la de alguien que parece generalmente hablar sólo para sí mismo.

El título del libro *–Poemas póstumos–* no sólo es atrayente, sino también revelador, porque pertenecen a un Gil de Biedma desaparecido –el de la juventud–, sustituido por otro Gil de Biedma –el de la madurez–.

Recordemos que el tema amoroso ocupa un lugar central en la poesía de Jaime Gil de Biedma. En esta etapa *–Poemas póstumos–* se aprecia una escasez casi absoluta de relación del “yo” con un “tú” amante. El protagonista de estos poemas se muestra siempre cuestionándose a sí mismo, tratando de evitarse humillaciones y desengaños mediante la autodisciplina en materia de erotismo. En pocos de éstos últimos el sujeto se vincula al otro mediante una relación. Existen excepciones, por ejemplo, en “Amor más poderoso que la vida” le sorprendemos entusiasmado con un reencuentro amoroso y los cambios cualitativos que éste trae a su vida.

3. TEMA Y ESTRUCTURA

Es obvio que en el poema predomina el tema del amor: en “Amor más poderoso que la vida” asistimos al júbilo del sujeto ante el reencuentro de un antiguo amor, que transforma la vida y le otorga “calidades”.

En cuanto a la estructura, hay una coincidencia entre estructura interna y externa, pues cada uno de las estrofas de la externa recoge un apartado de la interna. Así, diferenciamos cuatro partes: en la primera estrofa el poeta nos habla del país del amante; en la segunda, de su ciudad; en la tercera, de su expresión, y en la cuarta y última hace una especie de conclusión en la que se define la concepción del amor para el presente.

Se comprueba, por tanto, que esta disposición va de lo general a lo particular, como si de una estructura deductiva se tratara, pues comienza ponderando las calidades del país de su amante, continúa con su ciudad y se centra después en el mismo amante, para cerrar el poema con una conclusión.

4. COMENTARIO DEL CONTENIDO Y DE LA FORMA

En cuanto a la métrica, el poema ilustra claramente la lucha que Gil de Biedma mantuvo entre el verso libre y la métrica clásica. Gil de Biedma se plantea desde muy pronto la ruptura con la regularidad en beneficio de la “voz hablada”. Aquí podemos apreciar que el poeta estructura el poema en cuatro estrofas, pero

sin rima ni regularidad de medida en el verso. El elemento decisivo sería el énfasis, aquí conseguido sobre todo a través de recursos basados en la repetición.

Por otro lado, y antes de iniciar el comentario estrofa a estrofa, hemos de subrayar la importancia de una de las palabras del título: *vida*. Si leemos detenidamente *Las personas del verbo*, podremos comprobar que la palabra clave es “vida”. El sustantivo aparece casi setenta veces en los ochenta y seis poemas que componen el libro; y además, en una amplia quincena de ocasiones aparecen las formas flexivas del verbo *vivir*. Y esto es así porque, como el propio poeta dice en “El juego de hacer versos”, “lo que importa explicar / es la vida”. Además, no olvidemos que es también una característica de los autores de la llamada generación de los 50, a la que Gil de Biedma pertenece, quienes afirman que la vida quieren contarla en cuanto que ellos la han vivido.

En ese sentido, el propio Gil de Biedma ha hablado varias veces sobre la importancia de la propia experiencia como tema poético y no cabe duda de que él cumple plenamente con este propósito: dejar constancia de la propia vida a través de la poesía.

1ª estrofa

La voz que utiliza el autor es la segunda, algo usual en *Las personas del verbo*, y con ella se dirige a su interlocutor, a su amante, en términos afectivos.

Esta primera estrofa es descriptiva: el poeta ha elegido una imagen casi publicitaria, como una foto. En ella se describe un paisaje en el que se destaca una salida de sol tras la lluvia. El sol produce tres efectos: el reflejo en unas hojas, el brillo de un cristal y la ligera luz en un día de lluvia. Todo ello no cabe duda de que nos da la sensación de un paisaje romántico, que quiere expresar nostalgia o añoranza. Es un paisaje de contrastes: tonos alegres y vivos “sol, alegre, fulgor” y otros más grises, “nubes, apagado, lluvia”. Por otro lado, se utilizan algunos términos casi sinónimos, “matiz, modulación”. Pero la palabra que destaca, entre otras cosas porque se repetirá después, es “calidad”. Y esto es así porque la vida del poeta, con este reencuentro amoroso, se transforma cualitativamente. Parece también que el autor, según su costumbre de insertar registros lingüísticos varios pero debidamente equilibrados, trata de evocar así el lenguaje publicitario.

Al mismo tiempo, es interesante el posible simbolismo que se halla latente en esta estrofa. Hay varios elementos esenciales en la poesía de Biedma. Por

ejemplo, el invierno, el verano y la noche, tres símbolos que expresan diversos estados de ánimo del autor. Así, el invierno suele tener connotaciones negativas, mientras que el verano auspicia una transformación sentimental valorada positivamente por el sujeto, y esa valoración se intensificará y culminará cuando se asocian verano y noche.

A la luz de esta interpretación, parece que ya en la primera estrofa el estado de ánimo del poeta es esperanzador, pues el sol, la luz, se impone a las nubes, que van desapareciendo.

Desde el punto de vista fonético, los sonidos son suaves y melodiosos, y esa armonía parece que se acentúa con el predominio de versos impausados, pues tan sólo el cuarto lo está y da paso además a un encabalgamiento, muy peculiar en el estilo de Gil de Biedma.

2ª estrofa

Al igual que el país, que le parece hermoso, casi radiante, luminoso, por el nuevo encuentro, la ciudad del amante le parece transparente. De algún modo, el autor ahora va a transferir a la ciudad sensaciones, recuerdos personales y temas que para él tienen enorme importancia como, por ejemplo, el amor y el paso del tiempo.

La estrofa se abre con una anáfora y paralelismo con respecto al primer verso del poema, y además encierra ahora una ligera aliteración de los sonidos “dad”. Después del paralelismo nos encontramos con otra figura basada también en la reiteración como es la anadiplosis: el primer verso termina con “tu ciudad”, y el segundo se inicia con ese mismo sintagma, porque al poeta le interesa destacar así el espacio. Ese espacio no es algo ajeno ni algo general, sino una ciudad concreta cuya primera cualidad es la de “cristal innumerable”. Se impone, pues, la nota de grandeza y de claridad, pero no olvidemos que el autor proyecta sobre la ciudad sus sentimientos amorosos, que parecen positivos, optimistas.

El tercer verso de esta segunda estrofa “idéntica y distinta, cambiada por el tiempo:” comporta también una aliteración ligera y una bimembración que además encierra un oxímoron, “idéntica y distinta”. Se acentúa así el concepto que expresa directamente el poeta: la ciudad también ha sufrido, como él, el paso del tiempo.

El paso del tiempo que, como sabemos, es uno de los grandes temas de su

obra, aquí además se ve reforzado con la selección de elementos de la ciudad: “calles” y “plaza”; es decir, la vida como camino.

Además, estos elementos de la ciudad seleccionados –*calles* y *plaza*– le sirven para aclarar la aseveración anterior de “idéntica y distinta, cambiada por el tiempo”, pues con “calles que desconozco” Gil de Biedma está aludiendo al presente y con el siguiente motivo, “plaza”, parece que evoca el pasado, un pasado evidentemente feliz como lo demuestra el ligero hipérbaton “de pájaros poblada”, en la que se destaca la palabra “pájaros”, quizás como símbolo de la alegría y felicidad que se expresan en el último verso: “la plaza en que una noche nos besamos”.

En esta estrofa descubrimos dos de las grandes características de Gil de Biedma y de *Las personas del verbo*: a saber, Gil de Biedma, y también su personaje imaginado –su voz poética–, han tratado de conservarse en su poesía, almacenando así momentos del pasado, e igualmente se realiza un viaje al pasado como búsqueda de una explicación al presente, tema, por otro lado, de su amigo y poeta Gabriel Ferrater.

Por tanto, parece como si, de este modo, presente y pasado se fundieran en la realidad que el poeta nos describe, porque parece sugerir que ese paseo, esa plaza y ese beso no sólo los recuerda sino que también los vive ahora en el presente, con su amante recuperado que le hace sentir sensaciones de felicidad parecidas.

3ª estrofa

La estrofa siguiente, la tercera, así parece confirmarlo. La atención del poeta se focaliza ahora en la presencia de su amante. Como decíamos, ha ido pasando de lo más general a lo más concreto: país, ciudad, amante –expresión–. Esta tercera estrofa está perfectamente ensamblada con las anteriores no sólo por la semántica del poema sino también por la forma. El primer verso constituye un paralelismo con los dos primeros de las dos estrofas precedentes. Pero además, en ésta, el primer verso se repite también en el cuarto. Por tanto, no cabe duda que el poeta concede a este elemento, “tu expresión”, mayor importancia que a los dos primeros –“tu país, tu ciudad”–, y de hecho, es este elemento el que le hace ver los otros dos con los ojos de la felicidad. Además, esta estrofa es la que nos informa de la idea del reencuentro, como si se fundieran pasado y presente de nuevo.

La palabra “expresión” se repite dos veces, formando una anadiplosis, pero con distinto significado o con distinta amplitud semántica: la primera vez se refiere al rostro, pero la segunda se centra aún más: los labios.

El procedimiento seguido, de mayor a menor, de algo tan general como “país” a algo tan particular e íntimo como “labios”, va imponiendo un ritmo que alude a la intensidad del sentimiento interior, cada vez más pasional, más concreto.

4ª estrofa

Esta estrofa es la más intensa en todos los sentidos: en el semántico, pues existe una concentración del sentimiento amoroso, y en el rítmico, ya que éste se acentúa con la concentración de elementos reiterativos: la repetición de la palabra “amor” en anáfora y paralelismo (los dos primeros versos de la estrofa), la alusión al paso del tiempo –pasado, presente, futuro–, al que el poeta quisiera detener o quisiera vencer aquí, no con una idea de trascendencia, sino material, pues en su concepción del amor se impone el presente, es un amor para el presente, no para el futuro.

En esta estrofa aparece también el verso que da título al poema, “amor más poderoso que la vida”, el cual, tras todo el desarrollo del poema y en el contexto de la última estrofa, parece indicar varias cosas: en primer lugar, es una clara oposición al soneto de Quevedo, eliminando toda trascendencia, cualquier atisbo de inmortalidad; es asimismo una victoria del *presente* sobre los otros dos vectores del tiempo; es algo también “más poderoso que la vida” porque, tal vez, el amor es lo que le da sentido a ésta; porque el valor de ese “gran premio de mi vida” –como Gil de Biedma define el amor– no se mide en razón de su inmortalidad, ni siquiera de su duración a lo largo de la vida, su valor radica en sí mismo y su intensidad, en su capacidad de transformar la vida.

La estrofa final es una buena muestra de la maestría del buen quehacer poético de Gil de Biedma, que opera con una aparente economía de recursos y de palabras, pero intensifica la expresividad debido a la disposición de esos elementos que repite. Así las anáforas de los dos primeros versos con el cuarto, el paralelismo del cuarto y el primero, la bimetración del quinto y el quiasmo que éste produce con el último verso del poema. Este quiasmo es muy significativo, porque muestra la inseguridad en el amor. Es decir, no considera el amor como un valor duradero, sino como un momento presente e intenso, pero que

no se sabe cuánto tiempo se puede conservar. De ahí que el poema termine aludiendo a una posible ruptura, como ocurrió en el pasado.

De hecho, la última palabra con la que termina el poema es “perdido”, lo cual pone una nota de pesimismo en la connotación de calidad que predominaba. La realidad parece imponerse, la experiencia de otras experiencias amorosas. Con el final del deseo, llega el fin del episodio amoroso y lo único que queda es el recuerdo de esa intensidad y la pragmática aceptación y constatación de que ha desaparecido. Pero los puntos suspensivos pueden indicar también un círculo temporal: puede haber separación al final, pero puede haber un nuevo reencuentro o un nuevo amor...

5. CONCLUSIÓN

Hemos de subrayar en primer lugar la importancia del poema por las alusiones a uno de los temas líricos más atractivos, “el amor más allá de la muerte”, pero con la original inversión que ahora hace Gil de Biedma. Asimismo, su representatividad dentro de *Las personas del verbo*, no sólo por la utilización de algunos términos emblemáticos, como *vida* y de algunos símbolos, como *invierno*, *verano*, *noche*, sino también porque el poema comentado puede servir de muestra de la importancia del tema amoroso dentro de la poesía de Gil de Biedma, así como de su concepción del amor.

Al mismo tiempo, parece que se nos describe aquí una experiencia amorosa, comprobándose así que la materia poética era la propia vida del autor, como poeta de la experiencia que a veces se le ha llamado.

En cuanto a la construcción, en el poema predomina el equilibrio, la armonía. No hay estridencias formales ni semánticas. Pero sabemos que el autor se sirve de diversos registros, como la imitación del lenguaje publicitario, las alusiones culturales y la lengua culta, las reiteraciones... Se consigue así un tono y un ritmo poético con procedimientos tales como la estructura paralelística, la anáfora, la reiteración de “tu” más “sustantivo”, y también con las connotaciones que le son propias al término *calidad* en el espacio del lenguaje publicitario o la gradación ascendente respecto de aquello de lo que se predica (*más poderoso que la vida*).

Lo importante, literariamente hablando, es la magnífica trabazón y justeza rítmica, sintáctica, etc., con que en el texto todo ello se inserta.

POESÍA HISPANOAMERICANA
DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

La poesía hispanoamericana de la primera mitad del siglo XX

JOSÉ LUIS DEL CASTILLO JIMÉNEZ

La importancia capital de la lengua en el texto poético y el uso de un idioma común por parte de los poetas de los diecinueve países americanos de lengua española aconsejan que se utilice la expresión poesía hispanoamericana, como prefiere Octavio Paz, para hacer referencia al complejo y extenso panorama de la producida por ellos, de cuyas características de conjunto se ofrecerán a continuación tan sólo unas ideas generales limitadas a la primera mitad del siglo XX. Ello no supone ni negar la estrecha conexión con la escrita en las otras lenguas utilizadas en el continente, en particular el portugués, ni ignorar que la **denominación** más corriente en el ámbito occidental es la de literatura latinoamericana. En cualquier caso, se utilice una u otra denominación, la realidad supranacional de esa poesía se encuentra reconocida por el conjunto de la crítica literaria y asumida por los mismos escritores, que establecen un diálogo permanente, dentro de la diversidad, con otros escritores continentales con independencia del país de origen.

La **singularidad** de la poesía y, más ampliamente, de la literatura latinoamericana o hispanoamericana, habría que buscarla en el marco del doble tronco del que forma parte: por un lado, el de la cultura occidental de la modernidad, y en este sentido su punto de partida se encontraría en el romanticismo; por otro lado, el de la literatura en lengua española, cuyos autores clásicos reconocen como propios los escritores hispanoamericanos y del que se habría ido desgajando progresivamente hasta formar una entidad independiente a lo largo del siglo XX. Vendría dada no sólo por la necesidad sentida por los escritores americanos de afirmar y nombrar la realidad material de la tierra donde viven, sino sobre todo por el profundo cambio introducido en el idioma por sus obras. Exagerando la nota, se puede llegar a escuchar o a leer que los poetas hispanoamericanos, a partir de su tendencia a diferenciarse de la cultura hispánica contemporánea y a marcar su independencia con respecto a ella, utilizan una len-

gua que ya no es la española sobre todo desde el punto de vista del léxico. Se trata, sin embargo, de una afirmación que estaría claramente en contradicción con la innegable existencia de unas estructuras lingüísticas básicas del idioma y de una herencia cultural común. Lo cierto es que uno de los rasgos más característicos de la poesía hispanoamericana del siglo XX es la hibridación cultural producto del mestizaje, pues en ella se integran, con un sentido universalista, aportaciones no sólo de las diversas culturas occidentales, sino también, por supuesto, de las culturas precolombinas y de los diferentes grupos étnicos que cohabitan en el continente, en particular la negritud para cuanto concierne al Caribe. En resumidas cuentas, la poesía hispanoamericana del siglo XX constituiría una realidad supranacional, habría surgido de un común tronco occidental y español y sería el producto del moderno afianzamiento de la independencia cultural de los nuevos países.

Considerando cuáles serían los **rasgos característicos** de esa realidad literaria, uno primero sería, según lo dicho, la propia conciencia de su alteridad y de su pertenencia a, en palabras del profesor y poeta argentino Saúl Yurkievich, “otra historia, otro medio, otra mentalidad, otra experiencia del mundo”. En segundo lugar, habría que poner de relieve su universalismo, esto es, su manifiesta voluntad de participar en las rupturas y aventuras de la contemporaneidad mundial y de recoger no sólo los frutos de las revoluciones artísticas del siglo, sino también los de las transformaciones de todo tipo, mentales, sociales o técnicas, que ha conocido la actual civilización occidental. De ahí su aspecto de permanente literatura de vanguardia y el constante interés por relacionar la poesía con los más diversos campos del conocimiento. En efecto, apoyándose en la noción de poesía sin pureza de Neruda, en cuya obra, como antes en la de Rubén Darío, se funda buena parte de la moderna poesía hispanoamericana, se ha intentado definir una amplia zona de la poesía hispanoamericana a partir de su heterogeneidad disciplinaria y textual. Poesía impura que considera que cualquier material y cualquier lenguaje pueden ser utilizados en un poema; transformación, así mismo, del canon literario que guarda estrecha relación con el cuestionamiento de los saberes y disciplinas tan propio del siglo XX y ha modificado de manera radical el discurso poético tradicional. Se trata, sin embargo, de un universalismo marcado por su paradójica fusión con el localismo americanista o con el indigenismo, lo cual ha permitido hablar de una actitud novomundista. En lo que respecta a los contenidos, un tercer rasgo caracte-

rístico de esta poesía sería el constante desasosiego que los textos ponen de manifiesto. Sería producto del interminable enfrentamiento del hombre americano con la desolación, con lo inacabado, con lo fragmentario, así como con lo excepcional de sus paisajes y de sus poblaciones. Importa hablar también de un permanente ansia de libertad, que se manifiesta tanto en los contenidos como en las formas y que da lugar a una extraordinaria capacidad de inventiva e, incluso, a una cierta tendencia a la desmesura.

Desde el punto de vista de su **evolución histórica**, siguiendo a Octavio Paz, se pueden fijar tres grandes momentos para la poesía hispanoamericana de la primera mitad del siglo XX, como también hace José Olivio Jiménez en su muy recomendable antología de la poesía hispanoamericana contemporánea, editada por Alianza Editorial. Podemos hablar, así, de una primera época modernista, precedente de la poesía concernida por esta introducción; de una época contemporánea, en segundo lugar, donde se encuadrarían los grandes nombres de la poesía hispanoamericana del siglo XX, en particular los del peruano César Vallejo y del chileno Pablo Neruda; y de una tercera época, inaugurada en cierto modo por la obra del mejicano Octavio Paz y la del cubano José Lezama Lima, para la que se suele hablar de neo-vanguardia.

El **modernismo** haría su aparición en torno a 1885 y declinaría en torno a los años finales de la primera guerra mundial, esto es, entre 1920 y 1925. Desde un punto de vista socio-económico, sería el resultado del despertar de la pequeña burguesía y las burguesías nacionales de los distintos países americanos a un desarrollo independiente, fenómeno que adviene a fines del siglo XIX y que se enfrenta a las barreras impuestas por el imperio *usamericano* de manera cada vez más determinante. Ese enfrentamiento da lugar a un creciente sentimiento nacionalista y antiimperialista que se manifiesta de manera reiterada en la obra de intelectuales, artistas y escritores de la época. Por otra parte, la llegada masiva de capitales y de mano de obra extranjeros, atraídos por las claras posibilidades de enriquecimiento que ofrece el despegue económico, va a traer consigo un marcado cosmopolitismo y una clara tendencia al acercamiento a la cultura europea. Estos fenómenos transforman además profundamente la realidad nacional de los diversos países y les orientan hacia un redescubrimiento de su identidad nacional, donde se funde la tradición autóctona de las culturas precolombinas y los frutos de la cultura criolla, enriquecidos por las aportaciones de los países europeos no ibéricos. A nivel de contenidos

estéticos, la confianza en el despertar de un desarrollo nacional independiente va a hacer aparecer en la literatura, y ante todo en la poesía, un mundo exótico, cargado de sensualismo, que es en realidad el intento de redescubrir lo americano y de exteriorizar su ansia de plenitud y su confianza rebelde en el futuro; lo misterioso, lo fantástico, lo vital, lo selvático pueblan en esta época la obra de los escritores, cargados, por otra parte, de una clara sensibilidad intimista, nueva manifestación de la reivindicación del yo nuevo que surge. Esos condicionantes históricos y esos contenidos se traducen en la búsqueda del nuevo lenguaje que la escritura necesitaba para expresar la nueva realidad. El esteticismo sensorial, el enriquecimiento de léxico, formas estéticas, ritmos y sintaxis, así como el colorismo y la sonoridad se convierten en estrictamente necesarios para expresar los contenidos que se desea transmitir. En cuanto a los autores, en fin, es conveniente agruparlos en tres etapas sucesivas, correspondientes a generaciones diferentes:

- Etapa precursora, representada sobre todo por José Martí (Cuba, 1853-1895), Manuel Gutiérrez Nájera (Méjico, 1859-1895) y José Asunción Silva (Colombia, 1865-1896).
- Etapa de plenitud, en la que destacan los nombres de Rubén Darío (Nicaragua, 1867-1916), Ricardo Jaimes Freyre (Bolivia, 1868-1933), Amado Nervo (Méjico, 1870-1919), Enrique González Martínez (Méjico, 1871-1952), Leopoldo Lugones (Argentina, 1874-1938), Julio Herrera y Reissig (Uruguay, 1875-1910) y José Santos Chocano (Perú, 1875-1934).
- Postmodernismo: Ramón López Velarde (Méjico, 1888-1921), Gabriela Mistral (Chile, 1889-1957), Alfonsina Storni (Argentina, 1892-1938) y Juana Ibarbourou (Uruguay, 1895-195).

Es esta tercera generación la que abre la poesía hispanoamericana del siglo XX y la primera del mismo. En la estela de la última etapa de Darío y del mejicano González Martínez, va a abandonar el esteticismo de origen parnasia-no y el culto a lo exótico para orientarse líricamente hacia lo más íntimamente personal y hacia lo genuinamente americano. Se proclama así, en un gesto de fondo romántico, la fuerza lírica de la emoción como camino de acercamiento a la belleza y se rechaza el cultivo de la retórica y de las recetas de escuela. La misión del poeta consistiría para estos autores, según Octavio Paz, por un lado en “establecer un puente entre el mundo, el sentido y el alma” por intermedio del ritmo y, por otro lado, en “salvar al mundo”, no al hombre, nombrándolo.

Último fruto de su obra sería el de abrir la poesía al lenguaje hablado, al ritmo discontinuo de la vida real y de la calle.

El salto a la **época contemporánea**, con la decantación de las posibilidades del postmodernismo contenida en la obra de Vallejo y de Neruda, va a ser dado por las vanguardias. La ruptura con el modernismo se produciría en la década que va de 1920 a 1930. Estaría marcada por la irrupción de la nueva sensibilidad poética vanguardista y vendría a ser la réplica americana de los análogos movimientos europeos, en contacto con los cuales surge de la mano del chileno Vicente Huidobro (1893-1948), de los mejicanos José Juan Tablada (1871-1945) y Manuel Maples Arce (1898-1981) y de los argentinos Oliverio Girondo (1891-1967) y Jorge Luis Borges (1899-1986). Significaba la negación de la estética realista, así como el rechazo a los viejos temas de la lírica, al desarrollo lógico del asunto, a los patrones convencionales de la forma poética (estrofas, metros, rimas) e incluso a las convenciones del lenguaje. Frente a ello, se exaltan los motivos de la vida moderna y, sobre todo, la imagen irracional. Se buscaba, en definitiva, liberar a la lírica de la lógica y acercar la poesía al lenguaje prosaico de la urbe.

Ese momento de ruptura había de quedar superado hacia 1930, cuando un movimiento de reacción al radicalismo rupturista inicial abre la segunda etapa de la contemporaneidad poética hispanoamericana, usualmente denominada postvanguardismo por la deuda que mantiene con las vanguardias. De ellas toma fundamentalmente una cierta retórica, aunque para ponerla, como dice Vallejo, al servicio de la "inspiración humana". Hay que considerar, por otra parte, que obras centrales de la época de vanguardia aparecidas o comenzadas en la década anterior no se presentan como tales, cosa que ocurre con "Trilce" (1922), de César Vallejo, o con "Residencia en la tierra", de Pablo Neruda, cuyos primeros poemas datan de 1925. En realidad, lo más importante de la poesía de vanguardia es que sería, como señala el crítico argentino Jaime Alazraki, "el catalizador para el advenimiento de una poesía más humana y de valores duraderos". Se acabará abandonando la poesía como juego para adoptar una actitud neorromántica, para la cual el sentimiento constituye la verdadera realidad poética, si bien no se le dejará manifestarse a través del razonamiento lógico, sino por los cauces de la imaginación virgen o por los del sueño.

Se pueden distinguir, por otra parte, dos corrientes que caracterizan, de forma paralela, la poesía hispanoamericana contemporánea. La primera, que

algún crítico ha llamado *hipervital* y se encuentra emparentada en cierto modo con el surrealismo, procura, en palabras del argentino César Fernández Moreno, “expresar toda la vida sin mediación perceptible del arte” y derivaría hacia la poesía social. En ella se podrían encuadrar los nombres ya citados de César Vallejo (Perú, 1892-1938) y de Pablo Neruda (Chile, 1904-1973), junto con el cubano Nicolás Guillén (1902-1989), el argentino Ricardo Molinari (1898-1996), los mejicanos Carlos Pellicer (1899-1977) y Xavier Villaurrutia (1903-1950) y el nicaragüense José Coronel Urtecho (1906-1994). La segunda, que se podría denominar hiperartística y se acerca más bien a la poesía pura, se preocupa especialmente del lenguaje y trata de refugiarse en la esencia misma del arte. En esta corriente encajarían, entre otros poetas, el ya citado Jorge Luis Borges, el mejicano José Gorostiza (1901-1973) y los cubanos Mariano Brull (1891-1956), Dulce María Loynaz (1902-1997) y Eugenio Florit (1903-2000). En cualquier caso no se trata de una división excluyente ni supone fronteras cerradas que separen a unos y a otros autores.

En fin, en esta línea posvanguardista se encuadra una nueva generación de poetas, nacidos en torno a 1910, que empiezan a publicar sus obras no mucho antes de 1940 y recogen la herencia de los autores encuadrados en las dos tendencias antes señaladas, quienes siguen dominando el panorama poético hispanoamericano. Son esos poetas jóvenes quienes protagonizarán lo que se ha denominado la **neo-vanguardia**, que conduce a una cierta radicalización los postulados estéticos de la generación anterior. Forman parte de esa tercera generación de la poesía hispanoamericana del siglo XX autores como Martín Adán (Perú, 1908-1985), Emilio Adolfo Westphalen (Perú, 1911-2001), José Lezama Lima (Cuba, 1912-1976), Pablo Antonio Cuadra (Nicaragua, 1912-2002), Eduardo Carranza (Colombia, 1913-1985), Nicanor Parra (Chile, 1914), Octavio Paz (Méjico, 1914-1998) o Gonzalo Rojas (Chile, 1917). Intentan, por un lado, algunos de estos poetas una penetración de la realidad en busca de su dimensión última o trascendente, lo que a veces les lleva a un hermetismo expresivo muy agudo. Es lo que se ha llamado trascendentalismo, que se encuentra ejemplificado en la obra de José Lezama. Por otro lado, la poesía se abre a inquietudes de carácter existencial realizadas a través de la experiencia y entra en contacto con los grandes temas del existencialismo contemporáneo, tal como se puede advertir en Octavio Paz. A su vez, tanto en la obra de éste como en la de otros de los autores citados, como Westphalen o Rojas, es notoria tam-

bién la influencia del surrealismo, que ha seguido teniendo fuerte presencia en la poesía hispanoamericana. Finalmente, la progresiva acentuación de la dependencia con respecto a los Estados Unidos de América de los países hispanoamericanos y, más adelante, la situación derivada de la guerra fría van a traer consigo una nueva toma de conciencia de la personalidad americana, acompañada de una radicalización a un tiempo social y nacionalista, por parte de alguno de los poetas citados, caso de Nicanor Parra. Estos poetas, en cuya obra se une ideología progresista y amplitud formal, esto es, vanguardia política y vanguardia artística, toman a su cargo la nueva misión de hacer aflorar los problemas reales del continente para, sin renunciar a las exigencias del ritmo poético, recoger una percepción del mundo heterogénea, discontinua e inestable. Reaccionan así, según el análisis de Saúl Yurkievich, “contra la facilidad expresiva y el empobrecimiento instrumental del populismo”.

Naturalmente ni la poesía ni la literatura hispanoamericana acaban con los autores de la generación de los cuarenta. Es más, en los años posteriores han surgido nuevas individualidades líricas que se han proyectado con fuerza hacia el exterior y que han obtenido un importante grado de reconocimiento. Por otra parte, es extraordinaria la proliferación de corrientes, movimientos y grupos. La variedad de países americanos de habla española y la diferencia de latitudes hacen que tales corrientes coexistan ampliamente y que vaya en aumento la complejidad del panorama poético hispanoamericano. Baste citar, como ejemplo carente de toda pretensión de exhaustividad, los nombres de Mario Benedetti (Uruguay, 1920), Cintio Vitier (Cuba, 1921), Álvaro Mutis (Colombia, 1923), Ernesto Cardenal (Nicaragua, 1925), Blanca Varela (Perú, 1926), Jaime Sabines (Méjico, 1926-1999), Enrique Lihn (Chile, 1929-1988), Juan Gelman (Argentina, 1930), Roberto Fernández Retamar (Cuba, 1930), Roque Dalton (El Salvador, 1935-1975), Alejandra Pizarnik (Argentina, 1936-1972), José Emilio Pacheco (Méjico, 1939), Antonio Cisneros (Perú, 1942) o Rodolfo Hinostroza (Perú, 1941). Por desgracia, no es posible ahora entrar a estudiarlo. Tómese, pues, esta simple mención como invitación a su descubrimiento.

César Vallejo

(Santiago de Chuco, Perú, 1892; París, 1938)

ELIA OREJAS GANDULLO

VIDA, OBRA Y POÉTICA

César Vallejo es un poeta peruano que marca un hito en la literatura hispanoamericana y europea. En ocasiones, su poesía presenta cierto hermetismo que dificulta su comprensión (algunos críticos la califican de *gongorina*); en otras, se hace popular al transmitir una profunda emoción, una activa subjetividad, que conmueven al lector; pero en todas ellas es un máximo creador en la unión de contenidos esencialmente humanos y de rigor artístico en el lenguaje, a través de la cual nos transmite un mensaje de solidaridad con el dolor propio y ajeno como vía para alcanzar la felicidad.

1892: César Abraham Vallejo nace en Santiago de Chuco, La Libertad, Perú, el 16 de marzo. Es el undécimo y último hijo de una pareja de peruanos mestizos, Francisco de Paula Vallejo y María de los Santos Mendoza.

1910-1912: Desempeña varios empleos: Uno de ellos, en las minas de Quiruvilca, y otro como ayudante de cajero en la hacienda azucarera *Roma*, donde presencia las penosas condiciones en las que trabajan sus peones, lo que será trascendental para su vida y obra.

1913-1915: Ingresa en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de La Libertad (Trujillo) donde se gradúa como Bachiller con su tesis *El romanticismo en la poesía castellana*.

1918: En agosto, muere su madre en Santiago de Chuco.

1920: En julio, en Santiago de Chuco, se ve envuelto en violentos incidentes callejeros que oponen a los dos bandos que dominan la ciudad, de los que se le considera instigador intelectual, y por lo que, en noviembre, será encarcelado en Trujillo durante 112 días, al término de los cuales volverá a Lima.

1922: En octubre, publica *Trilce*, prologado por Antenor Orrego.

1923: En junio, se embarca en el vapor *Oroya* rumbo a Europa, y llega a París el 13 de julio.

1924: Su padre fallece en Santiago de Chuco. Él ha de ser intervenido quirúrgicamente. Escribe varios de los *poemas en prosa* que figuran al final de *Poemas Humanos*. Conoce a Vicente Huidobro, y traba una honda amistad con Juan Larrea con quien editará en 1926 dos números de *Favorables París Poemas 1926*.

1928: Realiza un primer viaje a la URSS, y en noviembre fundará en París la célula marxista-leninista peruana.

1929: Realiza un segundo viaje a la URSS.

1931: Ingresa en el partido comunista de España.

1936: En París, con Georgette, se instalará definitivamente en el Hôtel du Maine.

1937: Revisa algunos versos de sus últimos años y les agrega la mayor parte de los textos que formarán *Poemas Humanos y España, aparta de mí este cáliz* (publicadas póstumamente en 1939)

1938: En marzo, Vallejo es transportado a la Clínica Arago donde muere el 15 de abril. El 19, es trasladado a la Casa de la Cultura e inhumado en el cementerio de Montrouge.

1970: El 3 de abril, por expreso deseo de su viuda, Georgette, sus restos son trasladados a perpetuidad al cementerio de Montparnasse en París.

Producción literaria

Su trayectoria poética está jalonada por tres grandes libros.

El primero es *Los heraldos negros* (1918) que, si bien debe aún bastante al Modernismo (siempre admiró a Rubén Darío), se inserta en la superación de este movimiento con un lenguaje cada vez más parco y conversacional y temas de contenido inmediato como su casa y su familia, envueltos en una profunda tristeza.

Radicalmente nuevo es su segundo libro: *Trilce* (1922), uno de los títulos clave de la poesía de *vanguardia* hispanoamericana y uno de los libros más revolucionarios de la poesía hispana. *Trilce* es un neologismo que engloba en sí, transformados, dos lexemas: triste y dulce. Ni triste ni dulce, sino trilce. Esta clave explica su poesía. Su visión de la vida, su manera vital de ser será la *trilce-dumbre*. En este libro, se produce una autoliberación del poeta con la ruptura de

los signos lingüísticos, de las formas tradicionales, y con cierta rebelión metafísica, aflorando en todo el conjunto su sensibilidad político-social, bajo una amarga protesta.

El tercero es *Poemas Humanos* (1939), su obra cumbre y uno de los libros más importantes que se han escrito sobre el dolor humano. Hay doloridas confesiones pero la inquietud social inspira la mayor parte de los versos. Su lenguaje es audaz, aunque menos que en *Trilce*; perviven las distorsiones sintácticas, las imágenes insólitas, la combinación incoherente de frases heterogéneas,...

España, aparta de mí este cáliz: Es un magno poemario que, en un principio, se presentó integrado en *Poemas Humanos*, y en el que Vallejo canta al pueblo en lucha, a las tierras recorridas en la contienda, y en el que da salida a su amor por España y a su esperanza. Vallejo dejó en estos poemas un testimonio estremecedor, inolvidable, de su solidaridad humana.

Poética

París, junio de 1929

[...] Todos sabemos que la poesía es intraducible. La poesía es tono, oración verbal de la vida. Es una obra construida de palabras. Traducida a otras palabras, sinónimas pero nunca idénticas, ya no es la misma. Una traducción es un nuevo poema, que apenas se parece al original.

Cuando Vicente Huidobro sostiene que sus versos se prestan, a la perfección, a ser traducidos fielmente a todos los idiomas, dice un error. De este mismo error participan todos los que, como Huidobro, trabajan con ideas en vez de trabajar con palabras y buscan en la versión de un poema la letra o texto de la vida en vez de buscar el tono o ritmo cardíaco de la vida.

Gris me decía, con mucha inteligencia, que en este error están también muchos pintores modernos, que trabajan con objetos en lugar de trabajar con colores. Se olvida que la fuerza de un poema o de una tela arranca de la manera como en ella se disponen los materiales más simples y elementales de la obra. El material más elemental y simple del poema, es, en último análisis, la palabra y el color de la pintura.

El poema debe, pues, ser trabajado con simples palabras sueltas, allegadas y ordenadas según la gama creadora del poeta.

Lo mismo ocurre en la arquitectura, en la música, en el cinema.

Un edificio se construye con piedra, acero y madera pero no con objetos. Sería absurdo un palacio fabricado de mesas, animales, tambores, tornos, barcos, con sus movimientos y roles peculiares.

La música, asimismo, resulta de una ordenación de simples sonos sueltos y no de frases sonoras. Sería absurdo una rapsodia fabricada de mugidos de ganado, de chirridos de puertas, de risas, pasos, rumores vegetales, estruendos meteorológicos.

El cinema embrionario trabaja con escenas y episodios enteros; es decir, con masas de imágenes.

[...] Como ya lo hemos dado a entender, lo que importa en un poema, como en la vida, es el tono con que se dice una cosa y muy secundariamente lo que se dice. Lo que se dice, es, en efecto, susceptible de pasar a otro idioma pero el tono con que eso se dice, no: el tono queda, inamovible, en las palabras del idioma original. Los mejores poetas son, en consecuencia, menos propicios a la traducción. Lo que se traduce, por ejemplo, de Walt Whitman, de Goethe, son calidades y acentos filosóficos y muy poco de sus calidades estrictamente poéticas [...]

César Vallejo, *La nueva poesía norteamericana*.

BIBLIOGRAFÍA

Antología poética, Madrid, Ed. Alianza, 2001.

Los heraldos negros, en *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea* (edición de José Olivio Jiménez), Madrid, Ed. Alianza, 1977.

Obra poética completa, Madrid, Ed. Alianza, 2006.

Poemas Humanos, Madrid, Ed. Cátedra, 1991.

Poesía Completa, Madrid, Ed. Akal, 1997.

Estudios sobre el autor

CAPSOLI, WILFREDO, *César Vallejo en la Crítica Internacional*, Perú, Edición Humanismo Modernidad, Universidad Ricardo Palma, 2001.

El autor de esta compilación busca recoger el eco de la obra de César Vallejo en los últimos años demostrando su gran importancia internacional gracias al esfuerzo de los estudiosos extranjeros que han examinado su poesía, narración, ensayo y recientemente su teatro.

FRANCO, JEAN, *César Vallejo. La dialéctica de la poesía y el silencio*, Argentina, Editorial Sudamericana, 1976.

Es una antología que pretende rescatar textos del conjunto de autores dedicados a estudiar e interpretar la vida y obra de César Vallejo.

LARREA, JUAN, *César Vallejo. España, aparta de mí este cáliz*, Madrid, Ediciones de La Torre, 1992.

El hecho de que se trate de una edición comentada por Juan Larrea, amigo íntimo de Vallejo y gran conocedor de su obra, le otorga un valor especialísimo y un punto de referencia necesario para los amantes y estudiosos de la obra del gran poeta peruano.

Obras completas de César Vallejo en CD-ROM, Argentina, Ediciones Nueva Héla-de, 2001. <http://www.bibliele.com/vallejo/index>

Con este software la editorial se propone brindar amplias posibilidades de investigación y consulta de la obra completa de Vallejo que aparece reunida en un único corpus.

ANTOLOGÍA POÉTICA

Los pasos lejanos

Mi padre duerme. Su semblante¹ augusto²
figura un apacible corazón;
está ahora tan dulce...;
si hay algo en él amargo, seré yo.

- 5 Hay soledad en el hogar, se reza;
y no hay noticias de los hijos hoy.
Mi padre se despierta, auscult³
la huida a Egipto, el restañante⁴ adiós.
Está ahora tan cerca;
10 si hay algo en él de lejos, seré yo.

Y mi madre pasea allá en los huertos,
saboreando un sabor ya sin sabor.
Está ahora tan suave,
tan ala⁵, tan salida, tan amor.

- 15 Hay soledad en el hogar sin bulla⁶,
sin noticias, sin verde, sin niñez.
Y si hay algo quebrado⁷ en esta tarde,

¹ Cara, tez, color de la cara. En francés: *Semblant*.

² Venerable. En francés: *Vénéral*.

³ Del latín "Auscultare": Escuchar, inspeccionar médicamente los órganos. En francés: *Auscult*.

⁴ De re-estañar: Volver a estañar, pegar con estaño. Crujiente, que chirría. En francés: *Rétamer*.

⁵ Aquí puede significar el amor que pone el ave para acoger a sus polluelos bajo el ala. En francés: *Aile*.

⁶ Criterio o ruido que hacen una o más personas. En francés: *Vacarme*.

⁷ Partido, roto, fraccionado. En francés: *Brisé*.

y que baja y que cruje,
son dos viejos caminos blancos, curvos.
20 Por ellos va mi corazón a pie.

Los heraldos negros, 1918

I

Quién hace tanta bulla, y ni deja
testar las islas que van quedando.

Un poco más de consideración
en cuanto será tarde, temprano,
5 y se aquilatará mejor
el guano, la simple calabrina tesórea
que brinda sin querer,
en el insular corazón,
salobre alcatraz, a cada hialóidea
10 grupada.

Un poco más de consideración,
Y el mantillo líquido, seis de la tarde
DE LOS MÁS SOBERBIOS BEMOLES.

15 Y la península párase
por la espalda, abozaleada, impertérrita
en la línea mortal de equilibrio.

Trilce, 1922

XXVIII

He almorzado solo ahora, y no he tenido
madre, ni súplica, ni sírvete, ni agua,
ni padre que, en el facundo ofertorio
de los choclos, pregunte para su tardanza
5 de imagen, por los broches mayores del sonido.

Cómo iba yo a almorzar. Cómo me iba a servir
de tales platos distantes estas cosas,
cuando habrása quebrado el propio hogar;
cuando no asoma ni madre a los labios.
10 Cómo iba yo a almorzar nonada.

A la mesa de un buen amigo he almorzado
con su padre recién llegado del mundo,
con sus canas tías que hablan
en tordillo retinte de porcelana,
15 bisbiseando por todos sus viudos alvéolos;
y con cubiertos francos de alegres tiroriros
porque estánse en su casa. Así, qué gracia!
Y me han dolido los cuchillos
de esta mesa en todo el paladar.

20 El yantar de estas mesas así, en que se prueba
amor ajeno en vez del propio amor,
torna tierra el bocado que no brinda la
MADRE,
hace golpe la dura deglución, el dulce,
hiel: aceite funéreo, el café.

25 Cuando ya se ha quebrado el propio hogar,
y el sírvete materno no sale de la
tumba,
la cocina a oscuras, la miseria de amor.

Trilce, 1922

LXXVII

Graniza tanto, como para que yo recuerde
y acreciente las perlas
que he recogido del hocico mismo
de cada tempestad.

- 5 No se vaya a secar esta lluvia.
A menos que me fuese dado
caer ahora para ella, o que me enterrasen
mojado en el agua
que surtiera de todos los fuegos.
- 10 ¿Hasta dónde me alcanzará esta lluvia?
Temo que me quede con algún flanco seco;
temo que ella se vaya, sin haberme probado
en las sequías de increíbles cuerdas vocales,
por las que,
15 para dar armonía,
hay siempre que subir ¡nunca bajar!
¿No subimos acaso para abajo?

Canta, lluvia, en la costa aún sin mar!

Trilce, 1922

Voy a hablar de la esperanza

Yo no sufro este dolor como César Vallejo. Yo no me duelo ahora
como artista, como hombre, ni como simple ser vivo siquiera.
Yo no sufro este dolor como católico, como mahometano ni como
[ateo.

Hoy sufro solamente.

- 5 Si no me llamase César Vallejo, también sufriría este mismo
[dolor.
Si no fuese artista, también lo sufriría.
Si no fuese hombre ni ser vivo siquiera, también lo sufriría.
Si no fuese católico, ateo ni mahometano, también lo sufriría.
Hoy sufro desde más abajo. Hoy sufro solamente.
- 10 Me duelo ahora sin explicaciones.
Mi dolor es tan hondo, que o tuvo ya causa ni carece de causa.
¿Qué sería su causa?
¿Dónde está aquello tan importante, que dejase de ser su causa?
Nada es su causa, nada ha podido dejar de ser su causa.
- 15 ¿A qué ha nacido este dolor, por sí mismo?
Mi dolor es del viento del norte y del viento del sur, como esos
huevos neutros que algunas aves raras ponen del viento.
Si hubiera muerto mi novia, mi dolor sería igual.
Si me hubieran cortado el cuello de raíz, mi dolor sería igual.
- 20 Si la vida fuese, en fin, de otro modo, mi dolor sería igual.
Hoy sufro desde más arriba. Hoy sufro solamente.
- Miro el dolor del hambriento y veo que su hambre anda tan lejos
[de mi
sufrimiento, que de quedarme ayuno hasta morir, saldría de mi
[tumba
una brizna de yerba al menos. Lo mismo el enamorado.
- 25 ¿Qué sangre la suya más engendada, para la mía sin fuente ni
[consumo?

Poemas en prosa, 1937

Una mujer de senos apacibles, ante los que la lengua de la vaca resulta una glándula violenta.

Un hombre de templanza, mandibular de genio, apto para marchar de a dos con los goznes de los cofres.

- 5 Un niño está al lado del hombre, llevando por el revés, el derecho animal de la pareja.

¡Oh la palabra del hombre, libre de adjetivos y de adverbios, que la mujer declina en su único caso de mujer, aún entre las mil voces de la Capilla Sixtina!

- 10 ¡Oh la falda de ella, en el punto maternal donde pone el pequeño las manos y juega a los pliegues, haciendo a veces agrandar las pupilas de la madre, como en las sanciones de los confesionarios!

Yo tengo mucho gusto de ver así al Padre, al Hijo y al Espíritu-santo, con todos los emblemas e insignias de sus cargos.

Poemas en prosa, 1937

Piedra negra sobre una piedra blanca

Me moriré en París con aguacero,
un día del cual tengo ya el recuerdo.

Me moriré en París –y no me corro–
tal vez un jueves, como es hoy, de otoño.

- 5 Jueves será, porque hoy, jueves, que proso estos versos, los húmeros me he puesto a la mala y, jamás como hoy, me he vuelto, con todo mi camino, a verme solo.

10 César Vallejo ha muerto, le pegaban
todos sin que él les haga nada;
le daban duro con un palo y duro

también con una soga; son testigos
los días jueves y los huesos húmeros,
la soledad, la lluvia, los caminos...

Poemas Humanos, 1939

Un hombre pasa con un pan al hombro.
¿Voy a escribir, después, sobre mi doble?

Otro se sienta, ráscase, extrae un piojo de su axila, mávalo.
¿Con qué valor hablar del psicoanálisis?

5 Otro ha entrado a mi pecho con un palo en la mano.
¿Hablar luego de Sócrates al médico?

Un cojo pasa dando el brazo a un niño.
¿Voy, después, a leer a André Breton?

10 Otro tiembla de frío, tose, escupe sangre.
¿Cabrá aludir jamás al Yo profundo?

Otro busca en el fango huesos, cáscaras.
¿Cómo escribir, después, del infinito?

Un albañil cae de un techo, muere y ya no almuerza.
¿Innovar, luego, el tropo, la metáfora?

15 Un comerciante roba un gramo en el peso a un cliente.
¿Hablar, después, de cuarta dimensión?

- Un banquero falsea su balance.
¿Con qué cara llorar en el teatro?
- 20 Un paria duerme con el pie a la espalda.
¿Hablar, después, a nadie de Picasso?
- Alguien va a un entierro sollozando.
¿Cómo luego ingresar en la Academia?
- Alguien limpia su fusil en la cocina.
¿Con qué valor hablar del más allá?
- 25 Alguien pasa contando con sus dedos.
¿Cómo hablar del no-yó sin dar un grito?

Poemas Humanos, 1939

- 5 Considerando en frío, imparcialmente,
que el hombre es triste, tose, y sin embargo,
se complace en su pecho colorado;
que lo único que hace es componerse
de días;
que es lóbrego mamífero y se peina...
- 10 Considerando
que el hombre procede suavemente del trabajo
y repercute jefe, suena subordinada
que el diagrama del tiempo
es constante diorama en sus medallas
y, a medio abrir, sus ojos estudiaron,
desde lejanos tiempos,
su fórmula famélica de masa...

15 Comprendiendo sin esfuerzo
que el hombre se queda, a veces, pensando,
como queriendo llorar,
y, sujeto a tenderse como objeto,
se hace buen carpintero, suda, mata
20 y luego canta, almuerza, se abotona...

Considerando también
que el hombre es en verdad un animal
y, no obstante, al voltear, me da con su tristeza en la cabeza...

Examinando, en fin,
25 sus encontradas piezas, su retrete,
su desesperación, al terminar su día atroz, borrándolo...

Comprendiendo
que él sabe que le quiero,
que le odio con afecto y me es, en suma, indiferente...

30 Considerando sus documentos generales
y mirando con lentes aquel certificado
que prueba que nació muy pequeñito...

le hago una seña,
viene,
35 y le doy un abrazo, emocionado.
¡Qué más da! Emocionado... Emocionado...

Poemas Humanos, 1939

VII

Varios días el aire, compañeros,
muchos días el viento cambia de aire,
el terreno, de filo,
de nivel el fusil republicano.

5 Varios días España está española.

Varios días el mal
moviliza sus órbitas, se absteine,
paraliza sus ojos escuchándolos.
Varios días orando con sudor desnudo,
10 los milicianos cuélganse del hombre.
Varios días, el mundo, camaradas,
el mundo está español hasta la muerte.

Varios días ha muerto aquí el disparo
y ha muerto el cuerpo en su papel de espíritu
15 y el alma es ya nuestra alma, compañeros.
Varios días el cielo,
éste, el del día, el de la pata enorme.

Varios días, Gijón;
muchos días, Gijón;
20 mucho tiempo, Gijón;
mucha tierra, Gijón;
mucho hombre, Gijón,
y mucho dios, Gijón,
muchísima España ¡ay! Gijón.

25 Camaradas, varios días el viento cambia de aire.

España, aparta de mí este cáliz, 1939

XII
MASA

Al fin de la batalla,
y muerto el combatiente, vino hacia él un
hombre
y le dijo: "No te mueras; te amo tanto!"
5 Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Se le acercaron dos y repitiéronle:
"¡No nos dejes! ¡Valor! ¡Vuelve a la vida!"
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Acudieron a él veinte, cien, mil, quinientos mil,
10 clamando: "¡Tanto amor, y no poder nada
contra la muerte!"
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Le rodearon millones de individuos,
con un ruego común: "¡Quédate hermano!"
15 Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Entonces todos los hombres de la tierra
le rodearon; les vio el cadáver triste,
emocionado;
incorporóse lentamente,
20 abrazó al primer hombre; echóse a andar.

España, aparta de mí este cáliz, 1939

COMENTARIO DE TEXTO

Los heraldos negros

Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé!
Golpes como el odio de Dios; como si ante ellos
la resaca de todo lo sufrido
se empozara en el alma... Yo no sé!

- 5 Son pocos, pero son... Abren zanjas oscuras
en el rostro más fiero y en el lomo más fuerte.
Serán tal vez los potros de bárbaros atilas;
o los heraldos negros que nos manda la Muerte.

- 10 Son las caídas hondas de los Cristos del alma,
de alguna fe adorable que el Destino blasfema.
Esos golpes sangrientos son las crepitaciones
de algún pan que en la puerta del horno se nos quema.

- 15 Y el hombre... Pobre... pobre! Vuelve los ojos, como
cuando por sobre el hombro nos llama una palmada;
vuelve los ojos locos, y todo lo vivido
se empoza, como un charco de culpa., en la mirada.

Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé!

Los heraldos negros, 1918

1. INTRODUCCIÓN

El poemario *Los heraldos negros* consta de 69 poemas distribuidos en seis secciones de muy diversa extensión e intensidad poética, dejando al margen el poema inicial que da título al volumen (y objeto de este comentario) Estas secciones se titulan *Los heraldos negros, Plafones ágiles, Buzos, De la tierra, Nostalgias*

imperiales, Truenos, Canciones de hogar. El poema que hemos de comentar es, pues, el primero.

2. MÉTRICA

Encontramos en el plano métrico quince versos alejandrinos divididos en dos hemistiquios (7 + 7) y dos endecasílabos. La rima es asonante, muy distanciada. Podemos decir que estamos ante una composición en versos libres.

3. RECURSOS

Podemos destacar, como más representativos:

- Una adjetivación escasa (sólo hay once adjetivos calificativos, sin presencia del cromatismo modernista, y sólo tres de ellos indican color pero con una connotación de oscuridad o muerte), con unos epítetos muy significativos (*fe adorable, bárbaros atilas*),
- Alegorías (*la Muerte nos manda, el Destino blasfema*), comparaciones (*como del odio de Dios, como si ante ellos la resaca ... , en el rostro más fiero, en el lomo más duro, como cuando por sobre el hombro nos llama una palmada, como un charco de culpa*), metáforas (*golpes en la vida, odio de Dios, la resaca de todo lo sufrido se empozara en el alma, abren zanjas oscuras, rostro más fiero, lomo más duro, los potros de bárbaros atilas, los heraldos negros que nos manda la Muerte, las caídas hondas de los Cristos del alma, alguna fe adorable que el Destino blasfema, las crepitaciones de algún pan que en la puerta del horno se nos quema, sobre el hombro nos llama una palmada, todo lo vivido se empoza, como un charco de culpa, en la mirada*).

4. LÉXICO

En la explicación del significado de estos recursos, es básica la explicación del significado de determinadas palabras como:

- *heraldo* (“Rey de armas”. Persona que, en las Cortes de la Edad Media, llevaba mensajes, ordenaba las fiestas de caballería y llevaba los registros de la nobleza. Es también el oficial que tenía a su cargo anunciar públicamente algún suceso importante (por ejemplo, la

muerte de un rey) Es igualmente algo que anuncia la próxima llegada de cierta cosa),

- *crepitaciones* (Resultados de crepitar: Producir chasquidos repetidos como lo hacen, por ejemplo, algunas cosas al arder),
- *atilas* (Nombre propio empleado por Vallejo como un nombre común (neologismo) Atila fue el rey de los hunos (385-453) A la muerte de su tío Rodas y de su hermano Bledas, quedó como jefe único de todas las tribus (hunos, escitas, ostrogodos, gépidos,...) que habitaban el territorio comprendido entre las orillas del mar Báltico y el mar Negro. Después de haber sometido a los emperadores romanos de Oriente y Occidente, a los que impuso tributo, atravesó Germania y devastó la Galia. Vallejo emplea este sustantivo como sinónimo de los golpes que el hombre recibe durante su vida. A la intensidad de la crueldad que encierra su significado, le añade el epíteto de bárbaros para intensificar el dolor que hacen experimentar al hombre cuando éste los recibe).

5. ESTRUCTURA INTERNA

- 1) Verso 1. Presentación del tema: En su vida, el hombre recibe golpes (sufre mucho)
- 2) Versos 2 a 12. El poeta describe cómo son esos golpes intentando descubrir su significación.
- 3) Versos 13 a 16. Actuación del hombre ante esos golpes.
- 4) Verso 17. Conclusión: En su vida, el hombre recibe golpes de los que desconoce su razón de ser.

6. SIGNIFICACIÓN

Este poema es decisivo en la evolución creadora de César Vallejo.

Dio a conocer este poema a sus amigos el 10 de junio de 1917 en la casa de la familia del pintor Macedonio de la Torre en una fiesta organizada por él a raíz de una exposición de esculturas de cera. El poema causó impacto por su energía, su voz y su emoción. La sala quedó en silencio, sobrecogida, en suspenso. Era un poema de gran fuerza, cargado de honda y estremecida angustia ante los golpes que depara la vida.

Vallejo nos sitúa ante el odio de Dios, ante la presencia de lo trascendente como algo negativo y hostil. Y sin transición, surge el hombre, perdido en el mundo, abandonado, precedido por los heraldos de la muerte, y llevando en los ojos un charco de culpa que se ensancha sin cesar, culpa gratuita inherente al vivir. Lo que se desprende esencialmente del poema es la intuición de un destino frustrado, intención sustentada desde el primer verso y hasta el último, por ese grito de angustiada incertidumbre *Yo no sé!* proferido tres veces. El tono de perplejidad expresa la angustia ante la imposibilidad de vincular el duro destino del hombre, el dolor, el mal, a una causa que pudiera explicarlo y, en cierto modo, justificarlo.

7. CONCLUSIÓN

Este poema *Los heraldos negros* emblematisa, con su tránsito desde el Modernismo más externo hasta la interiorización del yo (presencia de Nietzsche y Kierkegaard (filósofos existencialistas) en su indagación por un más allá humano que caracteriza la conciencia moderna), el poemario del mismo título y es muestra de excepción de un importante movimiento de transición, no sólo en las letras hispánicas sino en la producción literaria mundial.

Pablo Neruda

(Parral, Chile, 1904-1973)

JOSÉ LUIS DEL CASTILLO JIMÉNEZ

VIDA, OBRA Y POÉTICA

Pablo Neruda, cuyo nombre original era Ricardo Eliecer Neftalí Reyes Basoalto, nació en Parral el 12 de julio de 1904. Su vida quedaría pronto marcada por el fallecimiento de la madre y por el paisaje de Temuco. Allí el padre, casado nuevamente, encontraría trabajo como conductor de tren y allí se trasladaría la familia cuando él acababa de cumplir dos años.

La infancia en Temuco es un aprendizaje de soledad y de naturaleza. Mientras lluvia y noche cubren el territorio, Neruda escribe en su habitación, solo. Antes de los once años le brota su primer poema y con 14 recién cumplidos, publica sus primeros versos. Y cerca de allí descubrirá “la furia del gran mar”, su otra experiencia fundadora. Pero eso es la prehistoria del poeta.

En 1921 llega a Santiago de Chile para estudiar una carrera que nunca terminará: serán años, hasta 1927, en que comienza una obra de diversidad infatigable. Sus libros son resultado de lo que hace; y ese hacer es fruto de lo que siente, vive o piensa, de manera cambiante, en un momento u otro. Esos cambios serán “las vidas del poeta”, como él dejó dicho. Pues Neruda crea por ciclos.

El primero de esos ciclos, lo escrito en su primera juventud aparte, lo forman seis libros, dos de ellos en prosa, escritos en Santiago antes de los 23 años. Revelan una inquietud disparada en todas direcciones a partir de un no saber de dónde venimos ni a dónde vamos. Esas obras, desde *Crepusculario* (1923) hasta *Tentativa del hombre infinito* (1926), pasando por *El hondero entusiasta* (escrito en 1923) y *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924), dan cuenta del afán por aislarse de un mundo visto y sentido como opresivo e inestable. Pero Neruda está también hambriento de vida y, cuando la soledad y la tristeza ahogan al poeta, la búsqueda de su propio mundo interior le lleva al amor. *El hondero entusiasta* puede ser visto como el poema del deseo que no llega a saciarse; *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* es el amor realizado. Y

los varios amores de este libro, sobre todo el que impregnó su adolescencia provinciana y el descubierto en Santiago, quedan fundidos en uno solo: la amada.

Así que la primera poesía de Neruda ha nacido de la soledad, de la tristeza, pero también del amor, en el que el poeta busca un refugio para salir del círculo de realidades grises que lo aprisionan. Hay también poemas de solidaridad, pues no en vano se acerca entonces a círculos juveniles anarquistas. En este período, en fin, el poeta busca y experimenta sin descanso, hasta descubrir al cabo su propia voz original, que encontrará a partir de 1925 en poemas incluidos luego en *Residencia en la tierra*, cuya primera versión aparece en 1933.

El segundo ciclo de la poesía de Neruda se configura en torno a ese título. Enviado en 1927 a Extremo Oriente para ocupar cargos consulares, se casa con María Antonieta Aгенаar, javanesa de origen holandés, antes de regresar a Chile en 1932 y de venir a España como cónsul en 1934, primero a Barcelona, donde nace su hija Malva Marina, fallecida pocos años después, y luego, ya en 1935, a Madrid, donde conoce a Delia del Carril, su segunda mujer. Allí es introducido en el grupo del 27 por Alberti y Lorca, dirige la revista *Caballo verde para la poesía*, donde publica *Sobre una poesía sin pureza*, auténtico manifiesto generacional, prepara una selección de Quevedo y otra de Villamediana y edita la segunda versión de *Residencia en la tierra*, con poemas escritos hasta 1935.

La estancia en el Oriente asiático fue vivida por Neruda como una “temporada en el infierno”. Dominado allí por una soledad abismal, del contacto con una naturaleza caótica en incesante desintegración y del afán por encontrar un camino propio en medio de las sombras, inmerso en el devenir de la materia, inexplicablemente eterna, surgirá *Residencia en la tierra*. Los poemas de la *Segunda residencia*, como se conoce el volumen publicado en Madrid, conservan la voz de la primera, pero la vida urbana acentúa, con más hermetismo y tiniebla, el amontonamiento informe de elementos. En conjunto, se trata del viaje de un yo solitario en pos del origen de todo lo viviente, viaje en realidad iniciado antes de ir a Asia y concluido cuando la sangrienta guerra civil española sacude al poeta.

Cuando estalla la guerra, Neruda toma partido a favor de la República y su poesía da un viraje radical. Las actividades poética y política se mezclan y llega a rechazar su poesía anterior, postura luego rectificadas. *Tercera residencia* (1947) refleja esa evolución. Mientras las dos primeras partes mantienen la orientación anterior, las tres últimas, la central de las cuales está constituida por

España en el corazón (1937), recogen poemas escritos durante la guerra española y el conflicto mundial. El poeta del caos y la destrucción del mundo, de la experiencia erótica vivida de manera apasionada y agónica, pregona ahora la solidaridad humana y la transformación social. Es poesía comprometida, a veces satírica y muchas otras injuriosa, que muestra la misma alternancia entre el insulto panfletario y la elevación contemplativa presente luego en el *Canto general*.

Pero otros acontecimientos influirían también en el cambio. Por un lado, de orden privado. En 1938 vuelve a Chile junto a Delia del Carril. Presencia allí la muerte de su padre y la de su madrastra. Comienza entonces a escribir el *Canto general de Chile*, que acabará convirtiéndose en el canto de la América entera. Por otro lado, el triunfo electoral del Frente Popular en su país lo devuelve a la actividad consular, primero en apoyo de los republicanos españoles y, entre 1940 y 1943, como cónsul general de Chile en México. Los viajes por este país, por los de la costa del Pacífico, por el sur de América y, finalmente, por Perú, donde visita las ruinas incaicas de Macchu Picchu, le hacen concebir un vasto poema que abarque toda América: el *Canto general*. El poeta se convertirá en testigo, cronista y cantor profético de un pueblo sufriente y silencioso. De nuevo en Chile, recorre en 1945 el norte del país, por donde resulta elegido senador, y contacta con los mineros y el hombre del desierto. Ese mismo año se afilia al Partido Comunista. Al poco tiempo, los acontecimientos políticos le conducen a la clandestinidad y, en 1949, al exilio, lo que sirve de excusa para destituirlo como parlamentario.

La publicación del *Canto general* en 1950 culmina no sólo el ciclo iniciado con *España en el corazón*, sino todo un proceso en el que ha pasado de sentir primero el amor como tabla de salvación y luego la angustia como condición del ser a descubrir finalmente la historia como totalidad por transformar. De esa dialéctica surge la obra de madurez del poeta. Por otra parte, su producción poética se convierte en torrencial. En poco más de veinte años, escribirá casi el cuádruple que hasta entonces: 36 títulos frente a los 9 anteriores.

Parte aún de ese ciclo es *Las uvas y el viento* (1954), libro en el que Neruda aprovecha sus viajes por Europa y Asia para celebrar el mundo socialista con conciencia militante. Pero tanto su obra como su vida van a dar pronto un nuevo giro. Por un lado, el amor a la mujer queda pronto aliado poéticamente a la lucha política. En 1946 había conocido a Matilde Urrutia, originaria como él del sur de Chile. Se encontrarán de nuevo en México en 1950 y acabará siendo

su última mujer. Una invitación a Capri en 1952 se convierte en aislada convivencia de varios meses en la isla. De ahí nacerán varios poemas de *Las uvas y el viento* y, sobre todo, *Los versos del capitán* (1952). Por otro lado, a mediados de ese 1952 se anula en Chile la orden de detención contra él y puede volver a su patria.

El reencuentro con el amor y la patria, así como el compromiso humano, social y político, le conducen, primero, a la búsqueda cada vez más acentuada de la sencillez expresiva y, segundo, a la superación de la tristeza y la angustia anteriores. Estamos en el ciclo inaugurado por las *Odas elementales* (1954) y seguido en *Nuevas odas elementales* (1956), *Tercer libro de odas* (1957) y *Navegaciones y regresos* (1959): un “hombre invisible”, sin importancia, se dirige a “todos los hombres” con la pretensión de vincularse a ellos y de celebrar o fustigar, de manera sencilla, cuantas cosas “elementales” forman la vida diaria del hombre común; desde los astros o la tristeza y la alegría, hasta el calcetín, la cebolla o la envidia. Apenas hay poema, además, sin huella de la amada. Por otra parte, lo elemental no define sólo la materia del poema, sino también su lenguaje y estructura, que se simplifican, y el verso, que se fragmenta y acorta en extremo.

Pero acontecimientos en los que de nuevo se mezcla lo personal con lo público repercuten en el poeta. Rompe con su segunda mujer en 1955 e inicia una nueva vida junto a Matilde Urrutia. Por otra parte, la denuncia soviética del estalinismo y la invasión rusa de Hungría le impactan seriamente. Tales sucesos no le harán perder sus convicciones, pero sí tomar conciencia de las debilidades y contradicciones del ideal socialista en el que ponía sus esperanzas. Finalmente, se manifiestan en esos años sus primeros problemas serios de salud.

Estos y otros acontecimientos explican que el poeta se vuelva hacia la esfera de la intimidad. El resultado es *Estravagario* (1958), uno de los libros más singulares de Neruda, centrado en un ámbito poético personal en el que ahondan, entre otros títulos, los *Cien sonetos de amor* (1959), dedicados a Matilde Urrutia, *Plenos poderes* (1962), *Memorial de Isla Negra* (1964), autobiografía poética que el poeta publica con ocasión de su sesenta aniversario, y *La barcarola* (1967).

Hacia 1969 comienza una última y fértil etapa de escritura y de actividad pública. Designado ese año candidato comunista a la presidencia de Chile, trabaja para construir la Unidad Popular con el Partido Socialista. Alcanzada, se retira en favor de Salvador Allende, que triunfa. Nombrado entonces embajador en Francia y al frente de ese cargo, recibe el premio Nobel en 1971, justo

reconocimiento a cincuenta años de una labor poética que había hecho “revivir el destino y los sueños de un continente”. Por otra parte, se le manifiesta el cáncer que acabará con su vida. Renuncia por ello, en 1972, a la embajada y vuelve a Chile, sin abandonar, sin embargo, su actividad creadora ni su compromiso político. Así, participa activamente en las elecciones de 1973, denunciando el acoso interior y exterior que sufre el gobierno de su país, y escribe nuevos títulos, como el *Libro de las preguntas* o *El mar y las campanas*, que aparecerán póstumamente.

Pero el golpe militar del 11 de septiembre de ese año acaba con la democracia y con las esperanzas de Neruda, que ultimaba sus memorias en prosa, *Confieso que he vivido*. Las cierra un homenaje a Salvador Allende, muerto en defensa del orden constitucional. Él mismo fallece el 23 de septiembre de 1973. Eso le impedirá ver el saqueo de sus casas. Su entierro se convertirá en un increíble acto de protesta multitudinaria contra el régimen dictatorial.

Poética

La poesía

Y FUE a esa edad... Llegó la poesía
a buscarme. No sé, no sé de dónde
salió, de invierno o río.
No sé cómo ni cuándo,
5 no, no eran voces, no eran
palabras, ni silencio,
pero desde una calle me llamaba,
desde las ramas de la noche,
de pronto entre los otros,
10 entre fuegos violentos
o regresando solo,
allí estaba sin rostro
y me tocaba.
Yo no sabía qué decir, mi boca
15 no sabía
nombrar,

mis ojos eran ciegos,
y algo golpeaba en mi alma,
fiebre o alas perdidas,
20 y me fui haciendo solo,
descifrando
aquella quemadura,
y escribí la primera línea vaga,
vaga, sin cuerpo, pura
25 tontería,
pura sabiduría
del que no sabe nada,
y vi de pronto
el cielo
30 desgranado
y abierto,
planetas,
plantaciones palpitantes,
la sombra perforada,
35 acribillada
por flechas, fuego y flores,
la noche arrolladora, el universo.

Y yo, mínimo ser,
ebrio del gran vacío
40 constelado,
a semejanza, a imagen
del misterio,
me sentí parte pura
del abismo,
45 rodé con las estrellas,
mi corazón se desató en el viento.

Memorial de Isla Negra, I: "Donde nace la lluvia", 1964

BIBLIOGRAFÍA

Pablo Neruda: Antología poética. Vol. I y II. Selección y guías de lectura de Hernán Loyola. Madrid, Alianza Editorial, 2004.

La antología poética más completa de Neruda. Las guías de lectura y las notas constituyen una introducción a su obra de interés primordial.

Veinte poemas de amor y una canción desesperada (1924). Edición de Hugo Montes. Madrid, Castalia, 1989.

Residencia en la tierra (1935). Edición de Hernán Loyola. Madrid, Cátedra, 1987.

Canto general (1950). Edición de Enrico M. Santí. Madrid, Cátedra, 2003.

Odas elementales (1954). Edición de Jaime Concha. Madrid, Cátedra, 2004.

Estravagario (1958) Barcelona, Seix Barral, 1994.

Memorial de Isla Negra. Vol. I-V (1964) Prólogo de G. Bellini. Madrid, Visor libros, 2004.

El mar y las campanas (1973). Prólogo de Rodolfo Hinostroza. Barcelona, DeBolsillo, 2003.

Confieso que he vivido (1974). Edición y notas de Hernán Loyola. Barcelona, DeBolsillo, 2003.

Estudios sobre el autor

RODRÍGUEZ MONEGAL, EMIR y SANTI, ENRICO MARIO. *Pablo Neruda*. Madrid, Taurus ediciones, 1985.

El volumen recoge una rigurosa selección de testimonios y artículos, aparecidos en diversas épocas y publicaciones, sobre la figura y la obra del poeta chileno desde distintos ángulos (biográfico, social, simbólico, textual).

SICARD, ALAIN, *El pensamiento poético de Pablo Neruda*. Madrid, Gredos, 1981. Traducción de Pilar Ruiz Va.

El estudio examina la evolución del escritor chileno en un afortunado intento de encontrar la unidad profunda de una obra en incesante recomposición, pero dotada de una innegable ambición totalizadora.

Teitelboim, Volodia, *Neruda*. Albacete, Ediciones Merán, 2003.

Una de las más completas biografías de Pablo Neruda, escrita por quien fuera amigo íntimo del poeta y testigo directo de muchos episodios de su vida.

ANTOLOGÍA

Poema 20

Puedo escribir los versos más tristes esta noche.

Escribir, por ejemplo: «La noche está estrellada,
y tiritan, azules, los astros, a lo lejos».

El viento de la noche gira en el cielo y canta.

5 Puedo escribir los versos más tristes esta noche.
Yo la quise, y a veces ella también me quiso.

En las noches como ésta la tuve entre mis brazos.
La besé tantas veces bajo el cielo infinito.

Ella me quiso, a veces yo también la quería.
10 Cómo no haber amado sus grandes ojos fijos.

Puedo escribir los versos más tristes esta noche.
Pensar que no la tengo. Sentir que la he perdido.

Oír la noche inmensa, más inmensa sin ella.
Y el verso cae al alma como al pasto el rocío.

15 Qué importa que mi amor no pudiera guardarla.
La noche está estrellada y ella no está conmigo.

Eso es todo. A lo lejos alguien canta. A lo lejos.
Mi alma no se contenta con haberla perdido.

Como para acercarla mi mirada la busca.
20 Mi corazón la busca, y ella no está conmigo.

La misma noche que hace blanquear los mismos árboles.
Nosotros, los de entonces, ya no somos los mismos.

Ya no la quiero, es cierto, pero cuánto la quise.
Mi voz buscaba el viento para tocar su oído.

25 De otro. Será de otro. Como antes de mis besos.
Su voz, su cuerpo claro. Sus ojos infinitos.

Ya no la quiero, es cierto, pero tal vez la quiero.
Es tan corto el amor, y es tan largo el olvido.

30 Porque en noches como ésta la tuve entre mis brazos,
mi alma no se contenta con haberla perdido.

Aunque éste sea el último dolor que ella me causa,
y éstos sean los últimos versos que yo le escribo.

Veinte poemas de amor y una canción desesperada, 1924

Amor *Antes de la peluca y la casaca*
América *fueron los ríos, ríos arteriales;*
(1400) *fueron las cordilleras, en cuya onda raída*
el cóndor o la nieve parecían inmóviles;
5 *fue la humedad y la espesura, el trueno*
sin nombre todavía, las pampas planetarias.

El hombre tierra fue, vasija, párpado
del barro trémulo, forma de la arcilla,
fue cántaro caribe, piedra chibcha,
10 *copa imperial o sílice araucana.*
Tierno y sangriento fue, pero en la empuñadura
de su arma de cristal humedecida,

- las iniciales de la tierra estaban
escritas.*
- 15 *Nadie pudo
recordarlas después: el viento
las olvidó, el idioma del agua
fue enterrado, las claves se perdieron
o se inundaron de silencio o sangre.*
- 20 *No se perdió la vida, hermanos pastorales.
Pero como una rosa salvaje
cayó una gota roja en la espesura,
y se apagó una lámpara de tierra.*
- 25 *Yo estoy aquí para contar la historia.
Desde la paz del búfalo
hasta las azotadas arenas
de la tierra final, en las espumas
acumuladas de la luz antártica,
y por las madrigueras despeñadas*
- 30 *de la sombría paz venezolana,
te busqué, padre mío,
joven guerrero de tiniebla y cobre
oh tú, planta nupcial, cabellera indomable,
madre caimán, metálica paloma.*
- 35 *Yo, incásico del légamo,
toqué la piedra y dije:
Quién
me espera? Y apreté la mano
sobre un puñado de cristal vacío.*
- 40 *Pero anduve entre flores zapotecas,
y dulce era la luz como un venado,
y era la sombra como un párpado verde.
Tierra mía sin nombre, sin América,
estambre equinoccial, lanza de púrpura,*

45 *tu aroma me trepó por raíces*
hasta la copa que bebía, hasta la más delgada
palabra aún no nacida de mi boca.

Canto General. I, "La lámpara en la tierra", 1950

Oda a la cebolla

Cebolla,
luminosa redoma,
pétalo a pétalo
se formó tu hermosura,
5 escamas de cristal te acrecentaron
y en el secreto de la tierra oscura
se redondeó tu vientre de rocío.
Bajo la tierra
fue el milagro
10 y cuando apareció
tu torpe tallo verde,
y nacieron
tus hojas como espadas en el huerto,
la tierra acumuló su poderío
15 mostrando tu desnuda transparencia,
y como en Afrodita el mar remoto
duplicó la magnolia
levantando sus senos,
la tierra
20 así te hizo,
cebolla,
clara como un planeta,
y destinada
a relucir,
25 constelación constante,

redonda rosa de agua,
sobre
la mesa
de las pobres gentes.

- 30 Generosa
deshaces
tu globo de frescura
en la consumación
ferviente de la olla,
35 y el jirón de cristal
al calor encendido del aceite
se transforma en rizada pluma de oro.

- También recordaré cómo fecunda
tu influencia el amor de la ensalada,
40 y parece que el cielo contribuye
dándote fina forma de granizo
a celebrar tu claridad picada
sobre los hemisferios de un tomate.
Pero al alcance
45 de las manos del pueblo,
regada con aceite,
espolvoreada
con un poco de sal,
matas el hambre
50 del jornalero en el duro camino.
Estrella de los pobres,
hada madrina
envuelta
en delicado
55 papel, sales del suelo,
eterna, intacta, pura
como semilla de astro,
y al cortarte

el cuchillo en la cocina
60 sube la única lágrima
sin pena.
Nos hiciste llorar sin afligirnos.

Yo cuanto existe celebré, cebolla,
pero para mí eres
65 más hermosa que un ave
de plumas cegadoras,
eres para mis ojos
globo celeste, copa de platino,
baile inmóvil
70 de anémona nevada

y vive la fragancia de la tierra
en tu naturaleza cristalina.

Odas elementales, 1954

Soneto XCIV

SI MUERO sobrevíveme con tanta fuerza pura
que despiertes la furia del pálido y del frío,
de sur a sur levanta tus ojos indelebles,
de sol a sol que suene tu boca de guitarra.

5 No quiero que vacilen tu risa ni tus pasos,
no quiero que se muera mi herencia de alegría,
no llames a mi pecho, estoy ausente.
Vive en mi ausencia como en una casa.

Es una casa tan grande la ausencia
10 que pasarás en ella a través de los muros
y colgarás los cuadros en el aire.

Es una casa tan transparente la ausencia
que yo sin vida te veré vivir
y si sufres, mi amor, me moriré otra vez.

Cien sonetos de amor, 1959

La verdad

Os amo, idealismo y realismo,
como agua y piedra
sois
partes del mundo,
5 luz y raíz del árbol de la vida.

No me cierren los ojos
aun después de muerto,
los necesitaré aún para aprender,
para mirar y comprender mi muerte.

10 Necesito mi boca
para cantar después, cuando no exista.
Y mi alma y mis manos y mi cuerpo
para seguirte amando, amada mía.

Sé que no puede ser, pero esto quise.

15 Amo lo que no tiene sino sueños.

Tengo un jardín de flores que no existen.

Soy decididamente triangular.

Aún echo de menos mis orejas,
pero las enrollé para dejarlas
20 en un puerto fluvial del interior
de la República de Malagueta.

No puedo más con la razón al hombro.

Quiero inventar el mar de cada día.

Vino una vez a verme
25 un gran pintor que pintaba soldados.
Todos eran heroicos y el buen hombre
los pintaba en el campo de batalla
muriéndose de gusto.

También pintaba vacas realistas
30 y eran tan extremadamente vacas
que uno se iba poniendo melancólico
y dispuesto a rumiar eternamente.

Execración y horror! Leí novelas
interminablemente bondadosas
35 y tantos versos sobre
el Primero de Mayo
que ahora escribo sólo sobre el 2 de ese mes.

Parece ser que el hombre
atropella el paisaje
40 y ya la carretera que antes tenía cielo
ahora nos agobia
con su empecinamiento comercial.

Así suele pasar con la belleza
como si no quisiéramos comprarla
45 y la empaquetan a su gusto y modo.

Hay que dejar que baile la belleza
con los galanes más inaceptables,
entre el día y la noche:
no la obliguemos a tomar la píldora
50 de la verdad como una medicina.

*Y lo real? También, sin duda alguna,
pero que nos aumente,
que nos alargue, que nos haga fríos,
que nos redacte*
55 *tanto el orden del pan como el del alma.*

A susurrar! ordeno
al bosque puro,
a que diga en secreto su secreto
y a la verdad: No te detengas tanto
60 que te endurezcas hasta la mentira.

No soy rector de nada, no dirijo,
y por eso atesoro
las equivocaciones de mi canto.

Memorial de Isla Negra. V, "Sonata crítica", 1964

Otros poemas cuya lectura se recomienda

Es imposible dar, en las pocas páginas permitidas por esta antología, una imagen fiel de la inagotable variedad de Pablo Neruda, cuyas obras abarcan cinco gruesos volúmenes y más de cuarenta títulos. Me permito por ello añadir mención de otros diez poemas. El lector interesado podrá hallarlos bien en la edición citada en la bibliografía, bien en la de las obras del escritor chileno que

recientemente ha publicado en Barcelona la editorial DeBolsillo. Son los siguientes:

Poema 15 (*Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, 1924).

Arte poética (*Residencia en la tierra*, 1933).

Entrada en la madera (*Residencia en la tierra*, 1935).

Explico algunas cosas (*Tercera residencia*, 1947).

Alturas de Macchu Picchu, XII (*Canto general*, 1950).

Oda al hombre sencillo (*Odas elementales*, 1954).

Muchos somos (*Estravagario*, 1958).

Soneto LXVI (*Cien sonetos de amor*, 1959).

Aquellas vidas (*Memorial de Isla Negra, II*, 1964).

Final (*El mar y las campanas*, 1973).

COMENTARIO DE TEXTO

Walking around

Sucede que me canso de ser hombre.
Sucede que entro en las sastrerías y en los cines
marchito, impenetrable, como un cisne de fieltro
navegando en un agua de origen y ceniza.

- 5 El olor de las peluquerías me hace llorar a gritos.
Sólo quiero un descanso de piedras o de lana,
sólo quiero no ver establecimientos ni jardines,
ni mercaderías, ni anteojos, ni ascensores.

- Sucede que me canso de mis pies y mis uñas
10 y mi pelo y mi sombra
Sucede que me canso de ser hombre.

- Sin embargo sería delicioso
asustar a un notario con un lirio cortado
o dar muerte a una monja con un golpe de oreja.
15 Sería bello
ir por las calles con un cuchillo verde
y dando gritos hasta morir de frío.

- No quiero seguir siendo raíz en las tinieblas,
vacilante, extendido, tiritando de sueño,
20 hacia abajo, en las tripas mojadas de la tierra,
absorbiendo y pensando, comiendo cada día.

- No quiero para mí tantas desgracias.
No quiero continuar de raíz y de tumba,
de subterráneo solo, de bodega con muertos,
25 aterido, muriéndome de pena.

Por eso el día lunes arde como el petróleo
cuando me ve llegar con mi cara de cárcel,
y aúlla en su transcurso como una rueda herida,
y da pasos de sangre caliente hacia la noche.

- 30 Y me empuja a ciertos rincones, a ciertas casas húmedas,
a hospitales donde los huesos salen por la ventana,
a ciertas zapaterías con olor a vinagre,
a calles espantosas como grietas.

- 35 Hay pájaros de color de azufre y horribles intestinos
colgando de las puertas de las casas que odio,
hay dentaduras olvidadas en una cafetera,
hay espejos
que debieran haber llorado de vergüenza y espanto,
hay paraguas en todas partes, y venenos, y ombligos.

- 40 Yo paseo con calma, con ojos, con zapatos,
con furia, con olvido,
paso, cruzo oficinas y tiendas de ortopedia,
y patios donde hay ropas colgadas de un alambre:
calzoncillos, toallas y camisas que lloran
45 lentas lágrimas sucias.

Residencia en la tierra 2, 1935

Walking around forma parte del volumen de *Residencia en la tierra* aparecido en Madrid en 1935. Éste añade, al publicado en Santiago de Chile con el mismo título, poemas escritos entre 1933 y 1935. Aún editaría, en 1947, una *Tercera residencia*, en parte con tono y temática cercanos a las dos primeras. Ese ciclo refleja, en fin, el camino recorrido por Neruda en pos de una voz personal.

El poema, al igual que el libro todo, es indicativo del desánimo que entonces embargaba al poeta. Había ocupado cargos consulares en Lejano Oriente desde 1927, viviendo en un aislamiento y marginación extremos.

Regresó a Chile en 1932, sin dinero y con una mujer a quien no amaba. De aquel viaje surgió buena parte de la primera *Residencia en la tierra*. Continuaba desempeñando oscuros trabajos burocráticos cuando, a fines de 1933, escribe el poema en Buenos Aires, antes del viaje a España del que nacería su compromiso con la historia.

Pero *Walking around* es reflejo, también, del desasosiego y la búsqueda de nuevas formas de cultura, convivencia y organización en que el mundo todo estuvo sumido durante el largo primer tercio del siglo XX. El período histórico se encuentra caracterizado por la crisis del capitalismo liberal y de las instituciones parlamentarias engañosamente dada por resuelta con el final de la Primera Gran Guerra. Paralelamente se vivía un replanteamiento general de las mismas bases de la cultura y de la civilización occidentales. Por un lado, los descubrimientos que venían sucediéndose en todos los terrenos de la técnica y del conocimiento estaban conduciendo a nuevas formas de vida y de interpretación de la realidad. Por otro lado, la ruptura con el realismo decimonónico se había generalizado en el arte y la literatura. Los movimientos de vanguardia iban apareciendo desde 1907 en todos los países y cuando Neruda comienza *Residencia en la tierra*, había sido publicado ya –y traducido al español– el *Primer manifiesto surrealista*.

En ese ambiente de incertidumbre y cambio surge, pues, *Residencia en la tierra*. No era el primer texto vanguardista de Neruda, pues ya antes de su estancia en Asia había escrito tres obras con esa orientación. Por otra parte, el mismo título del poema refleja esa tendencia. Es un guiño literario –y por eso el inglés– al *Ulises* de James Joyce: el sujeto poético de Neruda, al igual que los protagonistas de la novela, limita su existencia a un continuo deambular sin sentido.

El poema expresa, ante todo, el empeño de Neruda por dar testimonio de su estar en el mundo civilizado y su rechazo de un ámbito social que sólo le ofrece imágenes de degradación y de muerte. Refleja también, desde el primer verso, la fatiga con la que vive el sujeto poético esa radical voluntad suya de ser hombre en medio del alienante mundo donde permanece encerrado sin remedio. *Walking around* expresa, por tanto, el choque entre la voluntad de ser del sujeto y la inevitable degradación de seres y cosas, que impide toda realización personal.

La estructura externa del poema organiza ese contenido en diez grupos estróficos, la mayoría de cuatro o seis versos. El único que escapa a esa norma es el tercero, de tan sólo tres, que con su concisión martillea el mensaje inicial. Está escrito, por otra parte, en versos libres, si bien con alternancia irregular de endecasílabos (vv. 1, 11, 12, etc.), alejandrinos (vv. 3, 4, 6, etc.) y heptasílabos (vv. 10, 41, 45), ocultos a veces tras versos compuestos (4 + 11 sílabas -v. 2-; 10 + 7 -v. 5-; etc.). El ritmo sintáctico, en fin, se apoya en el recurso reiterado a paralelismos y anáforas, que permiten la enumeración caótica de cuanto forma el ámbito de la experiencia, y en una construcción fuertemente sincopada.

La estructura interna del poema, a su vez, da lugar a una construcción circular, expresiva del deambular sin salida del sujeto. Está dividido en tres partes. La primera viene marcada por la reiteración paralelística (vv. 1, 2, 9 y 11) del intransitivo “sucede” y de una subordinada de sujeto introducida por la conjunción “que”. Los dos últimos versos repiten además el inicial, como un estribillo parcial primero y luego total. Expresa así Neruda el agobiante cansancio de permanecer en medio del caótico acontecer de las cosas en la vida. La segunda parte, que el nexos adversativo “sin embargo” (v. 12) enlaza con aquella, muestra la reacción del sujeto, animado por una sarcástica vitalidad, y precisa su recorrido por la ciudad. El cierre del poema, en fin, llega con un verbo impersonal (“Hay”, v. 34) repetido de manera anafórica (vv. 36, 37 y 39), como el del inicio, con el que guarda relación casi sinonímica. Recoge un inventario desencantado del acontecer antes descrito. No queda sino seguir como siempre dando vueltas (“walking around”) y dar testimonio airado del desolador recorrido.

A lo largo de esas tres partes, y del continuo ir de un lado para otro, el poeta da cuenta, por un lado, de un universo en desintegración permanente; por otro lado, de una temporalidad que se le antoja navegación constante del ser al no ser (“en un agua de origen y ceniza”, v. 4). Nada puede contra la incesante caducidad de la vida. El ser humano se halla encerrado, entre vida y muerte, límites extremos y permanentes del existir, en una serie interminable de presentes, forma verbal dominante, junto con el gerundio, en el poema. Se trata, por otra parte, de una vida urbana, despersonalizada y gregaria, presidida por símbolos (“notario” o “monja”) de la fiscalización prosaica o la negación radical de lo espontáneo y libre. Es un mundo, representado por sinécdoques que enumeran de manera caótica y fragmentaria los “establecimientos” y objetos propios de la modernidad domesticada y alienante, donde la belleza de lo

natural, el “cisne” con el que el poeta se compara, queda reducida a materia vulgar, “de fieltro” o trapo (v. 3) y el sujeto, vivo y muerto a un tiempo (“de raíz y de tumba”, v. 23), a restos de su ser corporal o a los accesorios que lo cubren y lo apartan de lo natural (“anteojos”, “zapatos”, “ropas”) y, en definitiva, a “sombra” de sí mismo (v. 10). De ahí que su mero atisbo provoque un hondo sufrimiento, evocado hiperbólicamente como llanto “a gritos” (v. 5), y que todo se sienta como odioso veneno. Como corresponde a esa forma de vida, el hombre no está individualizado por el amor o la amistad, sino paradójicamente encerrado en un afuera impersonal que le niega todo acercamiento a la naturaleza, esas “piedras” o esa “lana” que parecen ser lo único con plenitud y consistencia. Salvo esos elementos de la naturaleza simple, en el poema no se mencionan casi seres positivos y, si aparecen (“cisne”, “lirio”, “pájaros”), ya han sido falseados.

El sujeto poético, por su parte, aparece como protagonista y testigo de ese universo. A imagen del hombre, se mueve constantemente en tres direcciones: la primera, objetiva y externa, le conduce a la ciudad; la segunda, propia de su oscuro ser de sombras, le lleva del nacimiento (el “origen” o la “raíz”) y la vida (la “sangre caliente”) a la muerte (la “ceniza” o la “tumba”); la tercera, más personal, representa su ansia de plenitud y permanencia y le orienta hacia lo natural y sencillo, hacia la tierra y la materia. Y a lo largo de su devenir, sólo contempla lugares sin vida (vv. 2, 5, 7, 24, 31, 32, 33, 42, 43), objetos dispersos y despojos (vv. 8, 31, 34, 36, 39, 44) cruelmente expuestos a la intemperie o al olvido (vv. 35, 43), o su reflejo insensible (vv. 37-38), pues la desintegración se suma al desgaste y él no puede dar testimonio sino de un alucinado paisaje de muerte y destrucción. El cansancio es lógico, pero no acaba nunca: es un modo de ser, un suceso más, aunque se desee el descanso.

Según lo visto, la figura del yo poético configura el poema. Es un observador que recorre sin rumbo la ciudad, hastiado por el incesante acontecer del que es testigo forzoso y por la imposibilidad radical de apropiarse de la integridad de cuanto ante sus pasos aparece degradado por el tiempo y por las convenciones sociales. Ese concreto punto de vista va a dar lugar al tono emocional del poema y al carácter fragmentario de la realidad representada.

Ese punto de vista emocional explica que, por un procedimiento de raíz expresionista, surjan del sentir como erupciones de imágenes fragmentarias. La

realidad objetiva no guarda, por tanto, su integridad natural, sino que aparece dispersa y deformada, lanzada directamente desde el corazón, como la fantasía la contempla y reproduce. Neruda tiene, además, una invencible inclinación hacia la materialidad de lo concreto, tendencia que, por otro lado, combina con la idea del “tiempo roedor de todas las cosas”, tomada de Quevedo, y con el nítido recuerdo de las cosas gastadas por la lluvia de la región de su infancia. De ahí que esa fantasía se muestre fuertemente concreta y vivida o su desbordamiento hacia la desmesura, así como la permanente fusión antitética de términos de distinta naturaleza, como “cisne de fieltro” (v. 3), “agua de ceniza” (v. 4) o “cuchillo verde” (v. 16). El resultado es que la realidad aparece como algo extremadamente caótico y el yo poético como un elemento más de ese caos absurdo.

Neruda, por otra parte, recurre con frecuencia a procedimientos oníricos para construir esa imagen caótica de la realidad. Hace así referencia a sí mismo como alguien nocturno y oscuro, que permanece “en las tinieblas” (v. 18) y vive “tiritando de sueño” (v. 19), “de subterráneo solo” (v. 24). En consecuencia, su discurso apenas posee estructura racional y abundan las imágenes sin encadenamiento lógico. Igualmente, la más de las veces los contenidos se yuxtaponen en enumeraciones caóticas de mayor o menor extensión, articuladas por medio de anáforas o de paralelismos, sin que aparezcan nexos de relación. Véase, por ejemplo, la tirada que va del verso 18 al 25. Por el contrario, cuando los nexos se utilizan, no establecen el tipo de conexión lógica entre enunciados que debería esperarse. Es el caso de la locución adversativa “Sin embargo” (v. 12) o de la causal “Por eso” (v. 26). En un sentido similar, se atribuyen a seres u objetos procesos o cualidades propios de otros, como ocurre en “entro... marchito” (vv. 2-3) o en “llorar a gritos” (v. 5). Son procedimientos que hacen pensar en dos o más pensamientos que se interpenetran como si se tratara de fotografías superpuestas. Se funden así y se confunden en un mismo plano de existencia, como en el sueño, la realidad a la que la palabra hace referencia y realidades oníricas. Es claro, en fin, que la reiteración de tales procedimientos, junto con el constante empleo feísta de un léxico de connotación claramente negativa o deprimente, de términos que hacen referencia a la descomposición y desmembramiento bien del cuerpo, bien de la naturaleza (“mis uñas y mi pelo”, vv. 9-10; “un lirio cortado”, v. 13); “un golpe de oreja”, v. 14; “pájaros de color de azufre”, v. 34; etcétera), y el hacinamiento de elementos heterogéneos, aislados y dispersos

(“anteojos” y “ascensores”, v. 8; “huesos que salen por la ventana”, v. 31; “intestinos colgando de las puertas”, v. 34; “dentaduras olvidadas”, v. 36; “calzoncillos, toallas y camisas”, v. 44) hacen que la angustia reflejada en el poema adquiera extremos de pesadilla.

Neruda era consciente tanto de la intensidad emocional del contenido de *Walking around*, como de la moderna originalidad de su lenguaje vanguardista. Pero también tenía clara conciencia del tono pesimista y deprimente del poema, representativo de la negatividad del mensaje residenciario. Cuando años después, en 1949, empujado por su compromiso militante, sienta la necesidad de ofrecer un mensaje positivo a las gentes, rechazará la amargura de lo antes escrito, que entendía ser reflejo “de una época muerta”. Eran los años en que ultimaba el *Canto general*. No tardaría, sin embargo, en corregir su actitud. Pues acaba comprendiendo que al poeta le es preciso asumir la contradictoria carga de luz y de sombra que todo hombre lleva consigo. En definitiva, “ser y no ser resultan ser la vida”, escribe en 1964. No otra era, en realidad, la intuición de fondo de *Residencia en la tierra*. Las mejores obras de sus últimas épocas nacerán de ese intento de recuperar la integridad de su contradictorio ser de hombre.

Octavio Paz

(Ciudad de México, 1914-1998)

LUIS PARDIÑAS BÉJAR

VIDA Y OBRA

Octavio Paz nació en la ciudad de México, en 1914, en plena revolución mexicana. Vivió en un ambiente rodeado de libros gracias a la vasta biblioteca que poseía su abuelo. Inició estudios de derecho que abandonó para ir a trabajar como maestro rural, profesión que le permitió estar en contacto con la realidad del México agrario, pobre y atrasado, tan distinto de la capital. Con una conciencia social recién creada y sus primeros poemas escritos –*Bajo tu clara sombra, Raíz de hombre*–, en los que deja ver ya su interés por las fuerzas pasionales que dirigen la vida humana, parte a España para asistir como invitado al II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas, que se celebró en Valencia durante el año 1937, en plena guerra civil española. Pasó en España varios meses, en los que pudo conocer y frecuentar a escritores que tuvieron gran importancia en su vida, como Luis Cernuda, Jorge Guillén, Pablo Neruda, Julien Benda, Louis Aragon. La relación con los artistas españoles de la revista “*Hora de España*” y, especialmente, con el poeta chileno Pablo Neruda, le aportaron su visión e ideario poético que compartirá con aquéllos: un rechazo del arte puro, pero conservando el rigor estético y el espíritu crítico del arte vanguardista. De la amistad con Neruda, tormentosa después, vendrá su radicalismo, su compromiso comunista, pero tratando siempre de armonizar el arte comprometido con una irrenunciable independencia artística, que, a partir de entonces, le hará perseguir en toda su obra el lugar de encuentro entre el intimismo y el compromiso social.

A su vuelta a México, en 1938, fundó la revista “*Taller*”, a semejanza de “*Hora de España*” y regida por una reflexión en torno a la relación entre la poesía y la vida. El contacto con escritores exiliados en México, trotskistas y surrealistas –Víctor Segre, Benjamin Peret–, le conduce a una radicalización de su ideario social y estético. Y, pronto, a raíz del pacto entre Hitler y Stalin, se va a distanciar de Neruda y los militantes comunistas. Muy poco después, el asesinato

en México de Trotski, sucedido en 1941, sumirá a Paz en un profundo desencanto y le empujará a abandonar su país.

Los viajes al extranjero tendrán un marcado carácter formativo en el desarrollo de su obra. Pasó dos años en Estados Unidos, el primero de ellos (1944) con una beca de la Fundación Guggenheim. En 1945 inició una carrera en el servicio diplomático mexicano que duró 23 años. Su primer destino en el extranjero fue París, ciudad en la que permaneció hasta 1951 y en donde se llegó a crear un sólido prestigio cultural y artístico. Durante 1952 viajó por Japón y la India. En 1953 regresó a México y allí permaneció hasta que en 1959 fue nuevamente enviado a París y en 1962 fue trasladado a la India, en donde más tarde ocupó el cargo de embajador, puesto del que dimitió en 1968 como protesta por la matanza de estudiantes que el gobierno mexicano llevó a cabo en la plaza de Tlatelolco o de las Tres Culturas. Abandonó la carrera diplomática y volvió a México, en donde fundó la revista "*Plural*" y se dedicó en exclusiva a la actividad literaria e intelectual, hasta su muerte en 1998.

A lo largo de su vida, Paz no sólo ejerció un influjo intelectual y literario, sino que, como se recoge en esta breve biografía, dejó muestra de la altura de su conciencia moral y de la particular posición de independencia de su compromiso artístico y humano, en especial en esas dos ocasiones señaladas: la primera, cuando rompe con el ideario comunista defraudado por las prácticas soviéticas y abandona su país por la presunta colaboración de México en un crimen de estado; y la segunda, cuando renuncia a su puesto diplomático de representante de su país en India, tras la matanza de la Plaza de las Tres Culturas, acaecida en 1968 a raíz de la brutal represión de la protesta estudiantil, en las vísperas de la inauguración de la olimpiada de México.

Mezcla de variadas influencias y de poderosa originalidad, su obra está movida por una lúcida contradicción, como así lo confiesa el propio Paz en diversas ocasiones, desde su lema "la pasión ha de ser lúcida", hasta la *fe de escritura* que deja en el prólogo a sus obras completas: "He escrito y escribo movido por impulsos contrarios: para penetrar en mí y para huir de mí, por amor a la vida y para vengarme de ella, por ansia de comunión y para ganarme unos centavos, para preservar el gesto de una persona amada y para conversar con un desconocido, por deseo de perfección y para desahogarme, para detener al instante y para echarlo a volar. En suma, para vivir y para sobrevivir escribir".

De la apreciación de su obra y el influjo que ésta ha ejercido, son buena muestra los premios y galardones conseguidos, entre ellos los dos más grandes que puede alcanzar un escritor en lengua castellana: el Cervantes en 1981 y el Nobel en 1990. Pero, además, fue galardonado con el Premio Xavier Villaurrutia de México (1956); el Gran Premio Internacional de la Maison Internationale de la Poésie de Bruselas (1963); el Premio Nacional de Ciencias y Artes de México (1977); el Premio Jerusalén de la Paz (1977); el Premio de la Crítica en España (1977); el Premio Oslo de Poesía (1978); el Águila de Oro del Festival Internacional del Libro de Niza; el Premio Neustadt de la Universidad de Oklahoma (1982); el prestigioso Premio de la Paz que otorgan los libreros alemanes en la Feria de Frankfurt (1984, del que fue el primer escritor de lengua española en conseguirlo); el Premio Internacional Alfonso Reyes (1986); el Premio Internacional Menéndez Pelayo de España (1987); La Medalla Picasso de la UNESCO (1987); el Premio Enciclopedia Británica (1988); el Premio Alexis de Tocqueville del Instituto de Francia (1988).

BIBLIOGRAFÍA

1. Poesía

Luna silvestre (1933)

¡No pasarán! (1936)

Bajo tu clara sombra y otros poemas sobre España (1937)

Raíz del hombre (1937)

Entre la piedra y la flor (1941)

A la orilla del mundo (1942)

Libertad bajo palabra (1949)

¿Águila o sol? (1950)

Semillas para un himno (1954)

Piedra de sol (1957)

La estación violenta (1958)

Salamandra (1962)

Libertad bajo palabra: obra poética (1935-1957) (1960)

Blanco (1967)

Topoemas (1968)

Discos visuales (1971)

Ladera este (1962-1968) (1969)
Renga, (Poema colectivo con J. Roubaud, E. Sanguinetti y Ch. Tomlinson) (1972)
El mono gramático (1972)
Pasado en claro (1975)
Vuelta (1976)
Árbol adentro (1987)

2. Ensayo

El arco y la lira (1956), con revisión e inclusión de "Los signos en rotación" (1967)
Las peras del olmo (1957)
Cuadrivio (1965)
Puertas al campo (1966)
Claude Lévi-Strauss o el festín de Esopo (1967)
Corriente alterna (1967)
Marcel Duchamp o el castillo de la pureza (1968)
Apariencia desnuda: la obra de Marcel Duchamp (1973)
Conjunciones y disyunciones (1969)
Postdata (1970)
Traducción: literatura y literalidad (1971)
El signo y el garabato (1973)
Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia (1974)
El ogro filantrópico: historia y política 1971-1978 (1979)
In/Mediaciones (1979)
Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe (1982)
Sombras de obras (1983)
Tiempo nublado (1983)
Hombre en su siglo y otros ensayos (1984)
Primeras letras (1942-1943) (1988)
Pequeña crónica de nuestros días (1990)
La otra voz. Poesía y fin de siglo (1990)
Convergencias (1991)
Al paso (1992)
La llama doble. Amor y erotismo (1993)
Itinerario (1993)
Vislumbres de la India (1995)

Luis Buñuel: *El doble arco de la belleza y de la rebeldía* (3 ensayos), Barcelona, Ed. Centenario nacimiento Luis Buñuel, 2000

3. Traducciones

Bashô, Matsuo, *Sendas de Oku*, (1957)

Pessoa, Fernando, *Antología*, (1962)

William Carlos Williams, *Veinte poemas* (1973)

Versiones y diversiones (1974)

Quince poemas de Apollinaire (1979)

4. Obras Completas

Obras completas. Edición del autor, 14 volúmenes, México, Fondo de Cultura Económica, 1994-1999, y Barcelona, Círculo de Lectores. 1. *La casa de la presencia. Poesía e historia*, 2. *Excursiones/IncurSIONes. Dominio extranjero*; 3. *Fundación y disidencia. Dominio hispánico*; 4. *Generaciones y semblanzas. Dominio mexicano*; 5. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*; 6. *Los privilegios de la vista I. Arte moderno universal*; 7. *Los privilegios de la vista II. Arte de México*; 8. *El peregrino en su patria. Historia y política de México*; 9. *Ideas y costumbres I. La letra y el cetro*; 10. *Ideas y costumbres II. Usos y símbolos*; 11. *Obra poética I*; 12. *Obra poética II*; 13. *Miscelánea I. Primeros escritos*; 14. *Miscelánea II. Entrevistas y últimos escritos*.

Obras completas, 8 volúmenes, Barcelona, Galaxia Gutemberg-Círculo de lectores, 1999-2005.

Estudios sobre el autor

AGUILAR MORA, JORGE, *La divina pareja. Historia y mito en Octavio Paz*, México, 1978.

CHILES, FRANCES, *Octavio Paz: The Mythic Dimension*, Nueva York, 1987.

Cuadernos Hispanoamericanos, 343-344 (1979, número de homenaje)

FLORES, ÁNGEL (comp.), *Aproximaciones a Octavio Paz*, México, 1974.

GIMFERRER, PERE, *Lecturas de Octavio Paz*, Barcelona, 1980.

H. MAGIS, CARLOS, *La poesía hermética de Octavio Paz*, México, 1978.

MARTÍNEZ TORRÓN, DIEGO, *Variables poéticas de Octavio Paz*, Madrid, 1979.

PHILLIPS, RACHEL, *Las estaciones poéticas de Octavio Paz*, México, 1976.

ROGGIANO, ALFREDO, ed., *Octavio Paz*, Madrid, 1979.

- RUY SÁNCHEZ, ALBERTO, *Una introducción a Octavio Paz*, México, 1991.
- SCHÄRER-NUSSBERGER, MAYA, *Octavio Paz. Trayectorias y visiones*, México, 1989.
- VERANI, HUGO J., *Octavio Paz: bibliografía crítica*, México, 1983.
- WILSON, JASON, *Octavio Paz. Un estudio de su poesía*, Bogota, 1980.
- WILSON, JASON, *Octavio Paz*, Boston, 1987.
- XIRAU, RAMÓN, *Octavio Paz: el sentido de su poesía*, México, 1970.

ANTOLOGÍA¹

Oráculo

Los labios fríos de la noche
dicen una palabra
columna de pena
piedra y no palabra
5 sombra y no piedra
pensamiento de humo
agua real para mis labios de humo
palabra de verdad
razón de mis errores
10 Si es muerte sólo por ella vivo
si es soledad hablo por ella
Es la memoria y no recuerdo nada
No sé lo que dice y a ella me fío
como saberse vivo
15 como olvidar que lo sabemos
Tiempo que entreabre los párpados
y se deja mirar y nos mira.

Días hábiles, 1958-61

¹ Los poemas de esta antología de Octavio Paz han sido extraídos de *Libertad bajo palabra*, en la edición de Enrico Mario Santí para la editorial Cátedra (Madrid, 1990), y de *Obra poética (1935-1988)*, de la editorial Seix Barral (Barcelona, 1990). Las fechas que aparecen a continuación del título del libro correspondiente, son las de su composición.

Niña

Entre la tarde que se obstina
y la noche que se acumula
hay la mirada de una niña.

5 Deja el cuaderno y la escritura,
Todo su ser dos ojos fijos.
En la pared la luz se anula.

¿Mira su fin o su principio?
Ella dirá que no ve nada.
Es transparente el infinito.

10 Nunca sabrá que lo miraba.

Homenaje y profanaciones, 1960

El mismo tiempo

(...)

Hoy estoy vivo y sin nostalgia
la noche fluye

la ciudad fluye

yo escribo sobre la página que fluye

5 transcurro con las palabras que transcurren

Conmigo no empezó el mundo

no ha de acabar conmigo

Soy

un latido en el río de latidos

(...)
10 Sé lo que sobra
 no lo que basta
La ignorancia es ardua como la belleza
un día sabré menos y abriré los ojos
Tal vez no pasa el tiempo
15 pasan imágenes de tiempo
si no vuelven las horas vuelven las presencias
En esta vida hay otra vida

(...)
Dentro del tiempo hay otro tiempo
quieto
20 sin horas ni peso ni sombra
sin pasado o futuro
 sólo vivo

(...)
Nunca lo vemos
 Es la transparencia.

Días hábiles, 1958-61

Refranes

Una espiga es todo el trigo
Una pluma es un pájaro vivo y cantando
Un hombre de carne es un hombre de sueño
La verdad no se parte
5 El trueno proclama los hechos del relámpago
Una mujer soñada encarna siempre en una forma amada
El árbol dormido pronuncia verdes oráculos
El agua habla sin cesar y nunca se repite
En la balanza de unos párpados el sueño no pesa

- 10 En la balanza de una lengua que delira
Una lengua de mujer que dice sí a la vida
El ave del paraíso abre las alas
Como la marejada verde de marzo en el campo
Entre los años de sequía te abres paso
- 15 Nuestras miradas se cruzan se entrelazan
Tejen un transparente vestido de fuego
Una yedra dorada que te cubre
Alta y desnuda sonríes como la catedral el día del incendio
Con el mismo gesto de la lluvia en el trópico lo has arrasado
todo
- 20 Los días harapientos caen a nuestros pies
No hay nada sino dos seres desnudos y abrazados
Un surtidor en el centro de la pieza
Manantiales que duermen con los ojos abiertos
Jardines de agua flores de agua piedras preciosas de agua
- 25 Verdes monarquías

La noche de jade gira lentamente sobre sí misma.

Semillas para un himno, 1943-55

El puente

Entre ahora y ahora,
entre yo soy y tú eres,
la palabra *puente*.

- 5 Entrás en ti misma
al entrar en ella:
como un anillo
el mundo se cierra.

De una orilla a la otra
siempre se tiende un cuerpo,
10 un arcoiris.

Yo dormiré bajo sus arcos.

Salamandra, 1958-61

Aspiración

2

Desatado del cuerpo, desatado
del ansia, vuelvo al ansia, vuelvo
a la memoria de tu cuerpo. Vuelvo.
Y arde tu cuerpo en mi memoria,

5 arde en tu cuerpo mi memoria.
Cuerpo de un Dios que fue cuerpo abrasado,
Dios que fue cuerpo y fue cuerpo endiosado
y es hoy tan sólo la memoria
de un cuerpo desatado de otro cuerpo:
10 tu cuerpo es la memoria de mis huesos.

(...)

Espiración

3

Sol de sombra Solombra cegadora
mis ojos han de ver lo nunca visto
lo que miraron sin mirarlo nunca
al revés de lo visto y de la vista

5 Los láudes del láudano de loas
dilapidadas lápidas y laudos
la piedad de la piedra despiadada
las velas del velorio y del jolgorio

El entierro es barroco todavía

Homenaje y profanaciones, 1960

Intermitencias del oeste (3)

(México: olimpiada de 1968)

A Dore y Adja Yunkers

LA LIMPIDEZ

(quizá valga la pena
escribirlo sobre la limpieza
de esta hoja)

5 no es límpida:
es una rabia

(amarilla y negra
acumulación de bilis en español)
extendida sobre la página.

10 ¿Por qué?

La vergüenza es ira
vuelta contra uno mismo:

si
una nación entera se avergüenza
15 es león que se agazapa
para saltar.

(Los empleados
municipales lavan la sangre

en la Plaza de los Sacrificios.)
20 Mira ahora,
 manchada
antes de haber dicho algo
que valga la pena
 la limpidez.

Ladera este, 1962-1968

Decir, hacer

A Roman Jakobson

Entre lo que veo y digo,
Entre lo que digo y callo,
Entre lo que callo y sueño,
Entre lo que sueño y olvido
5 La poesía.
Se desliza entre el sí y el no:
dice
lo que callo,
calla.
10 Lo que digo,
sueña
lo que olvido.
No es un decir:
es un hacer.
15 Es un hacer
que es un decir.
La poesía
se dice y se oye:
es real.
20 Apenas digo

es real,
se disipa.
¿Así es más real?
Idea palpable,
25 palabra
impalpable:
la poesía
va y viene
entre lo que es
30 lo que no es.
Teje reflejos
y los desteje.
La poesía
siembra ojos en las páginas
35 siembra palabras en los ojos.
Los ojos hablan
las palabras miran,
las miradas piensan.
Oír
40 los pensamientos,
ver
lo que decimos
tocar
el cuerpo
45 de la idea.
Los ojos
se cierran
Las palabras se abren.

Árbol adentro, 1976-1988

De lectura obligada para la comprensión de la obra de Octavio Paz son *Piedra de sol*, largo poema circular que por razones de espacio no se reproduce, en el que se compendia su actitud poética y sus visiones, su deuda surrealista y

su herencia indígena, y con el que cierra su primera recopilación poética, *Libertad bajo palabra* (1935-57); y Nocturno de San Lorenzo (*Vuelta*, 1969-1975), particular ajuste de cuentas autobiográfico de gran expresividad, al que pertenece este fragmento:

*El muchacho que camina por este poema
entre San Ildefonso y el Zócalo
es el hombre que lo escribe:
esta página
también es una caminata nocturna. (...)
El bien, quisimos el bien:
enderezar al mundo.
No nos faltó entereza:
nos faltó humildad.
Lo que quisimos no lo quisimos con inocencia.*

Otros poemas cuya lectura se recomienda:

Basho An (*Árbol adentro*, 1976-1988), en el que se aprecia la influencia del *haiku* de este escritor japonés al que Paz tradujo.

Petrificada, petrificante (*Vuelta*, 1969-1975), en donde se expresa con especial fuerza su desencanto y denuncia de la política partidista e interesada.

COMENTARIO DE TEXTO

La vida sencilla

Llamar al pan el pan y que aparezca
sobre el mantel el pan de cada día;
darle al sudor lo suyo y darle al sueño
y al breve paraíso y al infierno
5 y al cuerpo y al minuto lo que piden;
reír como el mar ríe, el viento ríe,
sin que la risa suene a vidrios rotos;
beber y en la embriaguez asir la vida;
bailar el baile sin perder el paso;
10 tocar la mano de un desconocido
en un día de piedra y agonía
y que esa mano tenga la firmeza
que no tuvo la mano del amigo;
probar la soledad sin que el vinagre
15 haga torcer mi boca, ni repita
mis muecas el espejo, ni el silencio
se erice con los dientes que rechinan:
estas cuatro paredes –papel, yeso,
alfombra rala y foco amarillento–
20 no son aún el prometido infierno;
que no me duela más aquel deseo,
helado por el miedo, llaga fría,
quemadura de labios no besados:
el agua clara nunca se detiene
25 y hay frutas que se caen de maduras;
saber partir el pan y repartirlo,
el pan de una verdad común a todos,
verdad de pan que a todos nos sustenta,
por cuya levadura soy un hombre,
30 un semejante entre mis semejantes;
pelear por la vida de los vivos,

dar la vida a los vivos a la vida,
y enterrar a los muertos y olvidarlos
como la tierra los olvida: en frutos...
35 Y que a la hora de mi muerte logre
morir como los hombres y me alcance
el perdón y la vida perdurable
del polvo, de los frutos y del polvo.

ENVÍO

Tal sobre el muro rotas uñas graban
40 un nombre, una esperanza, una blasfemia,
sobre el papel, sobre la arena, escribo
estas palabras mal encadenadas.
Entre sus secas sílabas acaso
un día te detengas: pisa el polvo,
45 esparce la ceniza, sé ligera
como la luz ligera y sin memoria
que brilla en cada hoja, en cada piedra,
dora la tumba y dora la colina
y nada la detiene ni apresura.

(De *Puerta condenada* [1938-1946], incluido en *Libertad bajo palabra*)

1. LOCALIZACIÓN

El poema *La vida sencilla* fue publicado por primera vez en 1946 en la revista *Letras de México* (tomo V, número 129, noviembre-diciembre) y forma parte y cierra el poemario titulado *Puerta condenada*, incluido en *Libertad bajo palabra*. Este libro, que integra gran parte de la obra poética de Paz, ha conocido versiones diferentes en sucesivas ediciones que el poeta ha ido reinscribiendo, seleccionando, modificando y modelando durante más de veinte años, en ese rehacer constante, inacabable, con el que Paz trabaja su obra, en la línea de esos creadores que ven en el paso del tiempo al autor último de su obra, como Goya y su célebre aforismo de que *el tiempo también pinta*, refiriéndose a la pátina que

va posándose en los cuadros y que, en muchas ocasiones, les da otra vida y los mejora.

Tras una larga etapa de aprendizaje y maduración poética, Paz ve la necesidad también intelectual y vivencial de hacer un ajuste de cuentas con el pasado y con su país natal, México; de liberarse de una realidad que ya le ahoga; de salir al mundo y de cerrar una puerta, que por más que quiera *condenada*, siempre quedará entreabierta y que, de hecho, traspasará en otros momentos decisivos de su vida. En este sentido, *La vida sencilla* –“...pisa el polvo, / esparce la ceniza, sé ligera” (vv. 44-5)– representa la despedida de los peores momentos de los años pasados en México.

El poema, la poesía, como la propia existencia humana, están hechos de “muchos nacimientos, muertes y renacimientos”, y en este de *La vida sencilla* no sólo hay muerte en ese adiós definitivo al pasado del poeta, sino que se vislumbra también “el comienzo de algo que no se sabe”, el deseo de dar la bienvenida “a otro tipo de de poesía... y de vida.”

Ese impulso por renacer es el que le llevará a emprender otros viajes iniciáticos: Estados Unidos de América, París, Japón y la India; culturas y vivencias bien diferentes que irán dejando huella, creciendo y mezclándose en su obra poética y ensayística y en su propia concepción de la vida. Primero, su acercamiento a la hondura de la poesía anglosajona; después París, con su compromiso surrealista; más tarde, el oriente exótico que le aporta la depuración de la palabra poética, y, por fin, la India, de la que tomará la idea central en su concepción no sólo creativa, sino también intelectual de las oposiciones, de la síntesis, las transformaciones y el fluir vital.

2. ARGUMENTO. APROXIMACIÓN AL TEMA

El tema que *La vida sencilla* desarrolla es el del compromiso del poeta y su obligación por un, diríamos, imperativo categórico a ser íntegro, leal y fiel a su propia condición de hombre. En una época de compromisos políticos y militancias incondicionales, Paz, sin ser tampoco original en ello, hace en este poema una profesión de fe que pone en pie un proyecto no ya únicamente estético sino, sobre todo, ético; un ideario que concibe la existencia individual como una aspiración al equilibrio, y la vida como una contribución a la existencia colectiva y como un fluir inextinguible: “que...logre / morir como los hom-

bres y me alcance / el perdón y la vida perdurable / del polvo, de los frutos y del polvo." (vv.35-8).

3. ORGANIZACIÓN DEL TEMA. ESTRUCTURA INTERNA Y EXTERNA

El poema comienza con una declaración de principios en forma impersonal y virtual (los infinitivos), y es a partir del verso 15 cuando aparece el yo poético.

Por otra parte, hay una primera, larga oración que contiene el tema evocado del compromiso de vida del poeta; proposición que llega hasta el verso 35, y que se halla dividida en dos partes, de acuerdo con la invocación personal de ese credo vital. Después, una nueva oración (vv. 35-38) se centra sobre la muerte y la recompensa personal que se espera obtener por la integridad humana proclamada. Más allá, en el *Envío*, el poeta se proyecta hacia el futuro con su *poesía nacida de la urgencia del compromiso vital*.

Así pues, el tema del poema, el compromiso humano, aparece desde el primer verso y se hace concreto y se personaliza a partir de la mitad aproximadamente de la primera parte de la larga frase inicial (v.15: "*mi boca*"). Se puede decir que el poema avanza desde la formulación de un proyecto (los infinitivos) hasta la asunción del mismo, expresada como deseo y voluntad aún no realizada (el presente de subjuntivo que rige el discurso, y que tiene ambos valores: "*repita*", "*erice*", "*duela*"). Y sólo la necesidad urgente de asumir ese proyecto de vida se manifiesta en el *Envío* en el presente de indicativo "*escribo*", revelando la unión de la actividad intelectual del hombre –la escritura, la poesía– con su praxis como persona socialmente comprometida. Dos partes, pues, una, la primera, más larga, a modo de declaración de valores, y otra, el *envío*, que tiene un sentido preceptivo de actuación. Y ambas reflejando esa unión entre pensamiento y obra, que se revela en el poema en la equivalencia de los términos clave del poema: "*palabra*" y "*pan*", que el poeta subraya en repeticiones y variaciones de los mismos.

Externamente, el poema, dividido formalmente en las dos partes señaladas –poema más *envío*–, se presenta con una homogeneidad métrica hecha de endecasílabos agrupados en bloques sintácticos de cuatro y cinco versos, a

excepción de un bloque de cuatro más tres versos situado precisamente en el eje de esta parte del poema (vv. 14-20). La primera parte tendría, pues, ocho estrofas, según la siguiente división:

Estrofa 1ª: vv. 1-5; 2ª: vv. 6-9; 3ª: vv. 10-13; 4ª: vv. 14-17 y vv. 18-20; 5ª: vv. 21-25; 6ª: vv. 26-30; 7ª: vv. 31-34; 8ª: vv. 35-38.

En relación con el contenido temático, la división estrófica puede resumirse como sigue:

En la primera parte (vv. 1-38) se encuentra la declaración del proyecto vital del ser humano, de lo individual (5 primeras estrofas) a lo colectivo (estrofas 6, 7 y 8).

En el eje temático de las cinco primeras estrofas están presentes los campos semánticos que contienen las instantáneas que rigen la vida del individuo, en sus ansias y temores:

Primera y segunda estrofas, quinteto y cuarteto: alegría de vivir: *pan-sudor-cuerpo-risa; reír-beber-bailar*.

Tercera, cuarteto: desengaño y esperanza: mano del amigo, mano del desconocido.

Cuarta, cuarteto más terceto: encuentro con los abismos del ser: *soledad-miedo-silencio-encierro*.

Quinta, quinteto: superación del dolor: *agua clara-frutas maduras*.

En el eje temático de las tres últimas estrofas de esta primera parte está presidido por la cara social del individuo, por su realización como hombre en tanto que integrante del colectivo humano; ideal que se erige con firmeza (tres cuartetos), sin la vacilación estrófica anterior, que reflejaba en este plano formal de la métrica las luces y las sombras de la existencia individual:

Sexta, cuarteto: sustrato del ser humano: *pan-levadura-hombre-semejantes*.

Séptima, cuarteto: compromiso con la vida: *dar la vida a los vivos-enterrar a los muertos, olvidarlos*.

Octava, cuarteto: realización del proyecto vital y reconocimiento o resultado: *perdón-vida perdurable*.

Por su parte, el *envío* se divide, a su vez, en dos proposiciones sintácticas que se corresponden con dos bloques estróficos de cuatro y siete versos (vv. 39-42 y 43-49), los cuales se corresponden con los esquemas estróficos de la primera parte del poema. Para mayor simetría, se puede constatar que este segundo bloque estrófico de siete versos se compone de dos períodos de contenido con sujetos diferentes (*tú / la luz*) que abarcan tres y cuatro versos, respectivamente, invirtiendo la división que se hacía en el otro bloque estrófico de siete versos de la primera parte.

El cuarteto tiene como eje temático el presente desde el que el poeta declara el proyecto vital que contiene la primera parte: escribo.

La última estrofa, terceto más cuarteto, lanza hacia el futuro el proyecto de vida, repitiendo esta idea de compromiso de la séptima estrofa, pero con claro afán superador: de *dar la vida a los vivos* y de *enterrar a los muertos*, se pasa a pisar el polvo y esparcir las cenizas para transformarse en luz.

Finalmente, cabe añadir que la composición elegida por el poeta sugiere un comentario formal que añade luz a la estructura poética de Paz y a su trayectoria dentro de la cultura literaria, a la vez que hace posible otra localización del poema. En una primera lectura el poema aparece como una composición libre, pero leído con atención, según lo que precede, se ve que tiene una homogeneidad métrica –los endecasílabos– y hasta estrófica, que lo podrían emparentar con la poesía italianista del Renacimiento y del Barroco; mientras que el *envío* ancla las raíces del poema en la poesía de los trovadores, en tanto que la ausencia formal de rima es un reflejo de la poesía moderna y contemporánea, que prefiere el lenguaje no forzado por la rima, sin que ello suponga descuido formal. Muy al contrario, el poema de Paz está repleto de recursos literarios que garantizan el ritmo y la musicalidad inherentes a las formas poéticas y que ponen de relieve el pensamiento del poeta y los elementos clave de la composición.

4. MÉTRICA Y RECURSOS LITERARIOS

En primer lugar, y para asignar el texto a su ámbito literario, encontramos la composición en endecasílabos y, si no rimados, como podría exigir el uso clásico de este verso, hay numerosas asonancias que, no por casualidad, marcan también la división de contenido temático del poema.

En efecto, hasta el verso 17, es decir, durante el comienzo de la invocación impersonal y hasta que aparece la voz en primera persona, hay un predominio de la /i/ tónica a final de verso, como dando, además, una mayor homogeneidad formal a la declaración programática de esa parte. Del verso 18 al 34 –lo que divide esta larga oración programática inicial en dos partes exactamente iguales– hay un reparto mayor de repeticiones hay un mayor reparto de repeticiones vocálicas en la posición de rima versal, siendo la vocal /e/ la que más abunda. Y en los 34 primeros versos que abarcan ambas partes, la repetición de esas dos vocales /i/, /e/ aparece en 24 ocasiones. Por su parte, la estrofa de cierre de la primera parte (vv. 35-38) responde a la forma de un cuarteto asonantado (ó-e / á-e / á-e / ó-o). Todo este mecanismo que combina métrica y asonancias está deliberadamente dispuesto de una forma nada artificiosa, con el fin de garantizar con naturalidad el ritmo y la musicalidad del poema, poniendo de manifiesto uno de los dos temas del mismo: la vocación de escritor y la función de la poesía (*sobre el papel, sobre la arena, escribo* [v. 41]), y que lo que parece (*estas palabras mal encadenadas* [v. 42]), no es en absoluto obra del azar o del descuido, sino labor dedicada y minuciosa que asume en plenitud el destino de ser hombre (*soy un hombre, / un semejante entre mis semejantes* [vv. 29-30]) y su alto compromiso (*pelear por la vida de los vivos / dar la vida a los vivos a la vida* [vv. 31-32]).

En el *envío*, segunda parte del poema, hay una variedad mayor de asonancias, pero, con todo, no se puede pasar por alto el verso de cierre del poema (*y nada la detiene ni apresura* [v.49]), endecasílabo que, además del eco perceptible de san Juan de la Cruz que delata la formación cultural y poética de Paz, tiene una rima diferente al resto, lo cual acentúa su calidad de cierre del poema y llama la atención doblemente sobre lo que se expresa en este verso final, que viene a ser, si aceptamos que el sujeto, también sintáctico, del *envío* es la “palabra”¹, una nueva declaración de arte poética o, o en paralelo con la filosofía vital del compromiso humano expresada en el corpus del poema, de método de escritura, que podemos concluir enunciando como que la palabra, al igual que la luz, en su permanente actividad imperceptible, todo lo ilumina sin por ello detenerse ni

¹ El poeta está hablando con alguien (*un día te detengas: pisa el polvo, / esparce la ceniza, sé ligera* [vv. 44-45]) que no identifica, pero del que nos da una pista sintáctica: se trata de femenino y singular; y si al principio del *envío* vemos cómo se alzan las “palabras” en presente, ¿por qué no pensar que es a la “palabra futura” a la que se dirige en esta segunda parte del *envío*?

precipitarse tampoco. Y éste, la *luz* que aparece justo al final del poema, es el tercer elemento temático y fundamental de esta composición poética.

Otros muchos recursos literarios emplea Paz para subrayar el contenido del poema, de los que vamos a mencionar escuetamente los que se centran en los elementos constitutivos de la vida. Así, las oposiciones (*paraíso-infierno* [v. 4], *sudor-sueño*, en sus denotaciones de ‘cansancio’-‘reposo’ [v.3]), algunas muy hermosas, construidas mediante el procedimiento del oxímoron o unión sintáctica de contrarios léxicos, recurso de raigambre barroca (*llaga fría* [v.22], en paralelismo con la *quemadura de labios no besados* [v.23]; las abundantes repeticiones diseminadas por el poema (*pan* –repetido además en sustantivos de su mismo campo semántico: *levadura* [v. 29]; *reír-risa*; *bailar-baile*; *beber-embriaguez*, y, en ese intento de describir y concentrar la complejidad y totalidad del estar vivo, la repetición del sustantivo *vida* tres veces, junto al de *vivos*, en tan sólo dos versos consecutivos [v. 31-32]. Y, en fin, en este rápido repaso de recursos utilizados por el poeta, está esa referencia al tópico del *carpe diem*, cuando a partir del verso 5 –especialmente, entre los versos 5 y 9– el poeta proclama la necesidad de la vida en su plenitud: (*dar*) *al cuerpo y al minuto lo que piden*; / *reír (...)* / *beber y en la embriaguez asir la vida*, contrastando con la metáfora de la experiencia del dolor que sugiere la frase *un día de piedra y agonía* (v. 11).

5. CONCLUSIÓN

De todo lo visto y subrayado, una trayectoria lineal focaliza la atención: “Pan-Palabra-Luz”. He aquí, en definitiva, la identificación poética y el sentido revelador de este poema de Octavio Paz, que une las referencias y las raíces de la tradición clásica a la libertad compositiva propia de la poesía contemporánea. La necesidad absoluta del *pan* y de la *palabra*, alimento del cuerpo y alimento del espíritu, sustento del individuo (*por cuya levadura soy un hombre, / un semejante entre mis semejantes* [vv. 29-30]) y materia del ser colectivo (*el pan de una verdad común a todos, / verdad de pan que a todos nos sustenta* [vv. 27-28]), a los que se añade la materia inmaterial de la *luz*, *la luz ligera y sin memoria* [v.46], como elemento superador, guía del oficio de escritor y del compromiso humano así asumido.

ÍNDICE

Juego de espejos	7
<i>Javier Pérez Bazo</i>	
Poesía española de las últimas décadas	
La lírica en España a partir de 1939.....	15
<i>Victoriano Martín Fernández</i>	
Aproximación a la poesía de medio siglo	22
<i>José Antonio Pérez Bouza</i>	
Blas de Otero.....	31
<i>José Manuel Pérez Carrera</i>	
José Hierro	57
<i>Victoriano Martín Fernández</i>	
Claudio Rodríguez.....	79
<i>José Antonio Pérez Bouza</i>	
Ángel González.....	99
<i>M^a Jesús Sebastián Clavero</i>	
Jaime Gil de Biedma	119
<i>Jorge Molero Huertas</i>	
Poesía hispanoamericana de la primera mitad del siglo XX.....	143
<i>José Luis del Castillo Jiménez</i>	
César Vallejo	151
<i>Elia Orejas Gandullo</i>	
Pablo Neruda.....	171
<i>José Luis del Castillo Jiménez</i>	
Octavio Paz	195
<i>Luis Pardiñas Béjar</i>	

