TRES POETAS ANTE el AMOR, el MUNDO Y la MUERTE (salinas, guillén, lorca)

F. J. DÍEZ DE REVENGA

DOCUMENTACION FILOLOGIA / Prensa Universitaria

TRES POETAS ANTE el AMOR, el MUNDO Y la MUERTE (salinas, guillén, lorca)

F. J. DÍEZ DE REVENGA

DOCUMENTACION
FILOLOGIA / Prensa Universitaria

TRES POETAS ANTE EL AMOR, EL MUNDO Y LA MUERTE
(Salinas, Guillén, Lorca)

Fco. Javier Díez de Revenga

TRES POETAS ANTE EL AMOR, EL MUNDO Y LA MUERTE
(Salinas, Guillén, Lorca)

© FCO. JAVIER DÍEZ DE REVENGA

Documentación/Filología

© PRENSA UNIVERSITARIA
c. Fco. Suau 14, bjos.
Apdo. de correos 10126
07010 Palma de Mallorca
Baleares -España-

Reservados todos los derechos. Ninguna parte de este libro puede ser reproducida, almacenada en un sistema de informática o transmitida de cualquier forma o por cualquier medio electrónico, mecánico, fotocopia, grabación u otros métodos sin previo y expreso permiso de PRENSA UNIVERSITARIA.

Impreso en España - Printed in Spain
OBRADOR DEL LLIBRE de Prensa Universitaria
c. Fco. Suau 14 bjos.
ISBN: 84.86876.21.4
Dep.Legal 731/1989

INDICE

Introducción 5

Pedro Salinas, en su mundo poético 7
Tres sonetos iniciales 9
Una poesía del amor 31

Jorge Guillén, desde su origen 51
"Cántico" en su génesis 53
El poeta y nuestro mundo 81
Proximidad de un final 115

García Lorca, hacia su muerte 121
Trayectoria del amor y de la muerte 123
Canción y tragedia de un mundo dramático. .135
La muerte del poeta. 157

INTRODUCCION

El amor, el mundo y la muerte son los motivos que ponen en relación los ensayos que en este volumen se reúnen, y sus protagonistas, tres poetas contemporáneos, pertenecientes a la promoción más valiosa de nuestra poesía del siglo XX, Salinas, Guillén y Garcta Lorca. Reacciones ante el amor, ante el mundo y ante la muerte, y en un sentido más concreto, reacciones en la muerte del último de ellos, dan buena cuenta de la extraordinaria sensibilidad, la capacidad expresiva y la significación literaria de estos tres grandes poetas, entrevistos y captados en facetas de su poètica práctica. La poesía de nuestro siglo alcanzó con estos nombres, y con otros coetáneos y correligionarios de una misma renovación estética, valoraciones que sobrepasan la medida de un tiempo concreto. Los trabajos aquí recogidos quieren ofrecer imágenes diferentes de tres poetas esenciales, captadas en diferentes momentos de su obra, que irían desde unos sonetos primigenios del joven Salinas a la esplendida madurez del Guillén de senectud.

Pero también quieren expresar el sentir común de una inquietud estética cercana a grandes sentimietos humanos, prendida a grandes motivos de reacción, que en los tres poetas suponen diferentes resultados. Tradición y vanguardia, esencialidad y existencialidad, vida y muerte, amor y guerra, imaginación y realidad, son elementos todos que confluyen en estas páginas y perfilan el acercamiento a tres poetas en momentos diferentes a través de lecturas distintas. Por ello, los ensayos aquí reunidos se ofrecen como reflexiones abiertas para quien desee aproximarse aún más a poetas, con seguridad, dilectos.

PEDRO SALINAS, EN SU MUNDO POETICO

TRES SONETOS INICIALES

La poesía de Pedro Salinas no es de las más multiformes y variadas de la generación del 27. Sus tendencias métricas se pueden caracterizar con pocas palabras, ya que mantiene a lo largo de su obra una línea uniforme con muy pocas excepciones, ciñendose casi siempre al empleo del verso breve -hexasílabo, heptasílabo- irregular y variado, en series indefinidas de gran fluidez expresiva[1]. Pero el poeta, en una sola ocasión, abandonó la línea marcada y escribió tres sonetos que recoge su libro *Presagios*. Quizá fueron ejercicio breve encaminado al encuentro de perspectivas desconocidas, que inmediatamente abandonó por no ajustarse a su estilo más abierto y extenso.

Aparecieron en 1923, en el centro mismo de la obra antes señalada, formando como un único poema con tres partes diferenciales, constitudidas por cada uno de los tres sonetos[2]. Los precede un número romano que no interrumpe la numeración arábiga ordenadora de los 49 poemas de todo el libro. La intención de Salinas no puede estar más clara: cada uno de ellos significa un poema más en el libro, pero al mismo tiempo los tres forman una unidad presidida por la identidad de estrofa.

Para nuestro estudio vamos a aislarlos de su contexto y considerarlos como mundos diferentes. Esta empresa resulta fácil en lo que a la poesía de Salinas se refiere, sobre todo en este primer libro. Incluso nos atreveríamos a decir que, pese a su estrecha unidad temática, otro tanto se podría hacer en libros como *La voz a ti debida o Razón de amor*. Creemos en la autonomía del poema, y más aún en los de esta época, aunque formen parte de un libro, de una unidad poemática superior.

Recordemos en este sentido las palabras de Manuel Muñoz Cortés, escritas a propósito de un poema de Salinas,

(1) Tema tratado *in extenso* en mi libro *La métrica de los poetas del 27*, Departamento de Literatura Española, Universidad, Murcia, 1973.

(2) PEDRO SALINAS, *Poesías completas*, edic. de Jorge Guillén y Soledad Salinas de Marichal, Barral Ed., Barcelona, 1971, pp. 78-79.

y que hacemos nuestras: "tenemos que partir de un concepto metodológico inicial: el de la autonomía del poema: su consideración como ente autónomo e irrepetible. Internamente cada momento poemático se constituye no como significación independiente o independizada de la vivencia que le da origen, sino como significación vivencial intensa, como un verdadero "acto privilegiado"[3]. Siguiendo este método, vamos a tratar de observar aquí con los tres poemas, sus valores y en especial las peculiares tendencias de motivos y formas, que los hacen representativos de un estilo, y al mismo tiempo singulares creaciones salinianas.

El primero de ellos, por su tema, se inscribe en una tendencia muy propia de su generación y en la que Salinas es uno de los más representativos desde el punto de vista crítico. Es aquí el tradicional tema de la brevedad de la vida el que da corporeidad al soneto.

Ante todo, léase el poema:

Deja ya de mirar la arquitectura
que va trazando el fuego de artificio
en los cielos de agosto. Lleva el vicio
en sí de toda humana criatura:
vicio de no durar. Qué sólo dura
por un instante el fúlgido edificio
para dejarnos ver el beneficio
sagrado de una luz en noche oscura.
Ven... Hay que ir a buscar lo más durable.
Esta noche de estío por ti enciende
sus innúmeras luces en lo alto;
cállate bien y deja que ella hable.
Y del vacío cohete sólo aprende
a ir preparando tu divino salto.

(3) M. MUÑOZ CORTES, "Estructura de los motivos y estructura del léxico en un poema de Pedro Salinas", *Elementos formales en la lírica actual*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander-Madrid, 1967, p. 123. Publ. también en *Anales de la Universidad de Murcia*, XXVII, 3-4, 1968-69.

Temáticamente el soneto está relacionado con los motivos de la brevedad de la vida. Podríamos considerarlo como uno de los ejemplos de este siglo que sigue una tradición de toda la literatura española. Pero la originalidad del soneto, de la imagen utilizada, de la finalidad de la evocación, nos lo hace distinto. Aquí no es el tema de la fugacidad humana el centro del poema. Para el autor es más importante el ser con quien entabla su diálogo a través de la contemplación de esa noche estival.

Hemos traído a estas líneas un viejo problema literario: el de la encrucijada entre la tradición y la originalidad de un poeta. Vemos en estos versos cómo Salinas, que conoce muy bien la tradición del tema de la brevedad de la vida, relega a un plano secundario un motivo que tantas veces los ocupó primerísimos en nuestra historia literaria, utilizándolo con fines nuevos, distintos. En otra ocasión hemos comentado que hay ciertos temas literarios que jamás pierden su vigencia[4]. Este seria uno de ellos. A veces, el poeta vuelve la cabeza hacia la tradición y recoge allí un tema conocido. Puede ser que esto no ocurra siempre. Otras veces, quizás ininten-cionalmente, con el solo ánimo de configurar una realidad que vive en su pensamiento o que capta de su alrededor, de su propia existencia, hace vivir de nuevo una tradición que vuelve a nuestras letras.

Sea con intención o no, figure la voluntad del poeta en esta renovación o sea casual, la tradición vuelve a aparecer y se conjuga con la originalidad propia y personal del autor. A Salinas preocupó esta confluencia de tradición y originalidad en gran manera y sus ideas sobre este problema aplicadas a Manrique dieron lugar a un delicioso volumen.

Para Salinas el espíritu del poeta lo es todo en su obra, pero la tradición también pesa. "Toda explicación de la poesía —nos dice el poeta— vuelve, por muchos rodeos que

(4) F. J. DIEZ DE REVENGA, "Miguel Hernández y la nueva versión de un tema clásico", *Revista del Instituto de Estudios Alicantinos*, 5, 1971, págs. 55-72.

se den, allí donde el poema nació, al alma. Pero en la que entran, con gran persuasión aclaratoria, estas funciones más específicas de la tradición en literatura"[5]. Esta idea la podemos observar en su soneto. La tradición aparece, pero la originalidad de Salinas ha presentado un nuevo aspecto de un tema ya conocido.

Decíamos que la brevedad de nuestra existencia no es aquí el tema central del soneto. Sólo es una idea que está al servicio de un más amplio problema. La utiliza para demostrar que la artificiosidad es muy breve comparada con la belleza muda y eterna de la naturaleza. Los fuegos de artificio, que son los que recuerdan lo perecedero de nuestra vida, son bellos pero fugaces. Estamos ante la tendencia a comparar nuestra vida con lo bello pero breve, que viene de muy atrás.

Recordemos las nieves de antaño de Villón, los rocíos de los prados y la verdura de las eras de Manrique, o la fragante rosa de Ausonio, Garcilaso o Ronsard. El poeta barroco que la comparó con el sueño quiso elaborar otras posibilidades más expresivas. Siempre ha buscado el autor en tales imágenes la belleza y, naturalemente, la brevedad.

Hay que observar también que todos estos poetas han visto en la belleza algo natural, algo lozano. Pedro Salinas quiere llegar más allá y busca algo bello pero fingido, falso y desengañador como el fuego de artificio, creado por el hombre y construido en el aire, aprovechando la noche. Luego, desprestigiará este fuego para preferir el natural de la noche estrellada.

El poeta quiere reflejar así la artificiosidad de lo humano, consiguiendo con esto volver a crear un tema antiguo, que aparece de nuevo en nuestra liteartura.

Decíamos, sin embargo, que no es esto lo más importante para Salinas, que quiere mostrar la belleza de una noche de agosto. El poeta enseña a alguien, quizá a la amada, la serenidad y el esplendor de una noche estrellada, que prefiere a los fuegos artificiales. Le aconseja que la contemple en si-

(5) P. SALINAS, *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, 3ª. edic., Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1962, pág. 10.

lencio, muda, para hacerla más serena. Por eso, quizás, prefiera el ritmo quebrado para los versos primeros y avance con toda celeridad hacia el primer terceto donde nos muestra el verdadero objeto de su contemplación.

El soneto tiene una peculiar construcción. Tiende siempre a superar la estructura cerrada de tal forma estrófica. Obsérvese la inexistencia de pausas al principio del primer cuarteto:

Deja ya de mirar la arquietctura
que va trazando el fuego de artificio
en los cielos de agosto. Lleva el vicio
en sí de toda humana criatura:

Es únicamente la estructura del verso la que detiene al lector al final de cada uno de ellos. La pausa con que acaba cada endecasílabo es leve. El lector avanza sin trabas hacia el final del cuarteto. Antes, en el tercer verso, una pausa central le dispone a quebrar el ritmo definitivamente con el encabalgamiento entre el tercer y cuarto verso. Obsérvese que el poeta, ayudándose por un hipérbaton, ha querido destacar la palabra vicio, que queda al final del verso, cuando la pausa métrica es casi obligada, aunque no la sintáctica, que no debe existir.

Este ritmo quebrado conseguido con la alteración de parte de los elementos rítmicos del poema es muy expresivo ya que da una sensación de trastornada arquitectura, de desequilibrada construcción. Así es como son precisamente los fuegos de artificio.

A este signo trastornado y variable contribuye también la contextura melódica de los versos. Repárese en que el poema comienza con un endecasílabo enfático, que sin duda alguna es el que destaca ese imperativo inicial que comienza el diálogo poético del soneto. Luego, tipos de endecasílabos más suaves en cuanto a su constitución melódica, acaban el cuarteto. Contribuye esto a la variedad con que el poeta quiere reflejar la móvil estructura del fuego de artificio. Los verbos han dejado de ser imperativos y describen lo que en el presente se ve, lo que el poeta quiere deducir de esos fuegos que están cubriendo el tranquilo cielo de agosto.

Antes hemos visto que Salinas había querido destacar de una forma decidida y por diversos medios la palabra *vicio*, que es sin duda la que en estos primeros versos tiene más importancia. Pues bien, siguiendo esta tendencia y saltando en cierto modo la pausa estrófica, esta misma palabra será la que comience el segundo cuarteto.

A causa de la reiteración léxica que supone el haberla repetido en tan poco espacio, la palabra queda destacada en gran manera. La insistencia del poeta en ella es patente. La ha situado, además, después de esa pausa explicativa, a principio de verso y llevando sobre sí el acento inicial del verso enfático, que de nuevo es el utilizado para comenzar un cuarteto. Ahí está como explicación del verso anterior, sin acción en su unidad sintáctica:

vicio de no durar. Que sólo dura
por un instante el fúlgido edificio
para dejarnos ver el beneficio
sagrado de una luz en la noche oscura.

La pausa en el centro del primer verso ha contribuido también a que se cumpla el deseo del poeta de destacar la palabra con su complemento. Aclara éste muy expresivamente y por el momento lo que en la anterior estrofa venía ya deduciendo: *vicio de no durar.*

A continuación va a insistir en la explicación de la brevedad del fuego de artificio y su relación con el hombre. Insiste con los mismos sonidos, con las mismas palabras. El verbo *dura* queda otra vez en el verso; esta vez justo al final, al borde del encabalcamiento que quebrará otra vez el ritmo endecasilábico del poema.

En el siguiente, el poeta busca una expresiva metáfora para aclarar lo que se ofrece a sus ojos: *fúlgido edificio.* Es esta la expresión feliz del momento de resplandor abstracto de un objeto concreto como es la edificación que se ha de derrumbar al momento, porque su concreción, su realidad, es sólo para un instante.

En ese breve momento podremos apreciar con el poeta algo maravilloso, un *beneficio sagrado* que contrastará la luz con la socuridad. El encabalcamiento entre el sustantivo

y el adjetivo es muy acertado. Nos reserva el poeta la cualidad del nombre para el verso siguiente, como queriendo retardarla al mismo tiempo que la destaca.

Tras una pausa, que nos ha detenido al final de la estrofa separándola de los versos siguientes, entramos en el primer terceto. El ritmo enfático vuelve a aparecer en el poema y también el imperativo sumamente destacado, no sólo por recaer sobre él el acento del endecasílabo, sino también por estar separado del resto del verso por los puntos suspensivos. En el terceto, el poeta, a la manera clásica, empieza a llegar a las conclusiones del poema:

Ven... Hay que buscar lo más durable.
Esta noche de estío por ti enciende
sus innúmeras luces en lo alto;

Después de esta primera pausa, la estructura sintáctica se encuadra perfectamente en el verso. El poeta cambia de perspectiva e invita así a quien está contemplando con él el firmamento, a buscar una luminosidad más permanente, que no ha de desaparecer. Esas *innúmeras luces* que pueblan el firmamento son la representacion de algo más estable. El poeta las prefiere a las otras, a las de artificio, además de por su duración, por su naturalidad.

Lo más destacable quizás es ese complemento que el poeta intercala entre su sujeto –*la noche de estío*– y el verbo –*enciende*–. Se trata de un pronombre personal que representa al ser a quien se destinan los versos. Pronombre, destacado en el poema por el hipérbaton, que representa toda una tendencia que ahora se inicia y que presidirá la obra del poeta siempre. Parece como si, a lo largo de toda ella y por medio de los pronombres, Salinas revitalizase los objetos que contempla a través de la amada, en función de ella. Por "ella" ha encendido sus luces la noche de agosto. El poeta pide el silencio para su contemplación. Es el tema del último terceto donde el pronombre aparece junto al imperativo:

Cállate bien y deja que ella hable.
Y del vacío cohete sólo aprende
a ir preparando tu divino salto.

Es admirable la expresividad con que Salinas ha hecho uso de la sinestesia al esperar oir la voz de la noche que hablará con sus innumerables luces. Su pureza, su naturalidad la durabilidad son las cualidades que hacen que el poeta las prefiera a la humana y fugaz creación de los fuegos articiales que desaparecen pronto. El primer verso del terceto continúa la idea anterior y como desarrollo de aquella aparece.

La insistencia en el imperativo refleja de nuevo la idea de diálogo que existe en todo el poema. De nuevo, el ritmo enfático con el que han comenzado todas las estrofas, abre el terceto y deja este verso separado de los otros dos que serán conclusión final. Si no fuese por estos dos versos quizá no hubiesemos relacionado más que de pasada el soneto con la temática de la brevedad de la vida. Hubiésemos dicho únicamente que éste era un reflejo del amor del poeta por la naturaleza frente a la artificiosa creación de lo humano como queda ya sobradamente señalado. Esa contemplación de la naturaleza le serviría también para una relación con la amada. Pero son estos versos los que representan la conclusión del autor en relación con el tema de la fugacidad de lo humano. En ellos vuelve a insistir en la negativa impresión que le producen al poeta los fuegos de artificio, sobre todo por ese adjetivo reiterado insistentemente *vacío* que antecede a la palabra *cohete*, desprestigiada así por el poeta *a priori*. Y tras ella realiza Salinas el desenlace final del poema.

Podriamos decir, en resumen, que este soneto, a pesar de ser una estrofa bastante distinta del estilo del autor de *Presagios*, recoge ampliamente las características de su poesía. La expresividad de su lenguaje, la originalidad de la comparación al tratar el tema conocido, la misma presencia de la tradición son muy destacables en el soneto. Y la existencia de ese diálogo sin respuesta con el "tú", que hace sentir los objetos a través del ser que los contempla con el poeta, le relaciona con toda la obra saliniana. Pero, por encima de todo, cabe señalar la indiscutible y peculiar maestría en la construcción del verso, fluido, abierto, pero encerrado dentro de la estrofa clásica.

Quizás sea esto lo que más se destaque en los tres sonetos. Lo cierto es que se ha advertido con frecuencia ya

desde el año de su publicación. Gerardo Diego, por ejemplo, comentó acertadamente cuando apareció *Presagios:* "léanse atentamente los tres sonetos clásicos que promedian la serie, y se verá como el gesto de fragilidad, de lenidad aérea persiste a través del andamiaje férreo de la estrofa. La poesía española, que suele pecar de abrupta y maciza, se redime y desquita con esas ingrávidas, sutiles arquitecturas"[6].

Cerrado te quedaste, libro mío.
Tú, que con la palabra bien medida
me abriste tantas veces la escondida
vereda que pedía mi albedrío,
esta noche de julio eres un frío
mazo de papel blanco. Tu fingida
lumbre de buen amor está encendida
dentro de mí con no fingido brío.
Pero no has muerto, no, buen compañero,
que para vida superior te acreces:
el oro que guardaba tu venero
hoy está libre en mí, no en ti cautivo
y lo que me fingiste tantas veces[7]
aquí en mi corazón lo siento vivo.

La estructura del soneto está presidida por la misma tendencia abierta que notábamos en el anterior. La sintaxis supera el verso unas veces, y otra es la pausa central, interior de verso, la que hace que el lector se detenga rompiendo la uniformidad rítmica del endecasílabo y la construcción

(6) G. DIEGO, "Pedro Salinas: *Presagios*", *Rev. de Occidente*, V, 1924, págs. 142-143.

(7) Es curiosa la errata que se observa en la edición de Aguilar de *Poesías Completas* de Salinas (Madrid, 1955). Allí aparece este verso con una sílaba menos al ser suprimido el pronombre me, quedando el endecasílabo prácticamente destrozado. En otras ediciones manejadas por nosotros aparece la forma correcta. *Vid.*, por ejemplo, P. SALINAS: *Poemas escogidos*, edición prologada y dispuesta por J. GUILLEN. Col. Austral, Espasa-Calpe Argentina, Buenos Aires, 1953, págs. 20-21, y la más reciente edición de sus *Poesías Completas*, Pról. de J. GUILLEN, Bib. Crítica, Barral, Ed., Barcelona, 1971.

armónica del soneto. A este signo de variedad hemos de unir el del propio verso. Predominan los acentuados en sexta sílaba creando una uniformidad que se modifica muchas veces con la situación del primer acento del verso, tan variable que no se puede decir que predomine ningún tipo de endecasílabo determinado.

En este ambiente rítmico de signo quebrado desarrolla el poeta un tema de sublime inspiración, original y muy allegado a la temática saliniana de sus primeras obras. Es lo que el poeta dice a su libro en unas frases dirigidas a él. Parece como si quisiese entablar un diálogo sin respuesta lleno de viveza. El alma del poeta dialoga con la del libro, personificándole, alma con alma, sin otro intermediario que la palabra.

Refleja esto, sin duda, la alta intelectualización de la temática saliniana, que vive una vez más este amor hacia algo aparentemente tan frío como el libro. Se trata de una sublimación, de una exaltación de un objeto para él predilecto. Recordamos al Salinas de muchos años después, ya transportado a la vida de América, erigido en defensor de esta poderosa savia de nuestra cultura que es el libro. El defensor de la lectura que se nos revelará más tarde ardiente, acertado, con la conciencia experimentada por el tiempo, es el que nos aparece aquí, en un diálogo entusiasmado con el alma del libro[8].

Se encuadra esta poetización de un elemento de la vida cotidiana dentro de la temática saliniana más personal y representativa de sus primeros libros. Igual que antes lo hizo con los fuegos de artificio, ahora con el libro y otras veces con el calefactor, la bombilla o la máquina de escribir, Salinas introduce nuevos temas en la poesía convirtiéndose en lo que Luis Felipe Vivanco ha llamado "un poeta de este mundo y de sus realidades relativas (en vez de absolutas). Una realidad que ha perdido sus antiguos misterios trascen-

(8) Vid. P. SALINAS, *El defensor*. Alianza Ed., Madrid, 1967, pág. 115 y ss.

dentales, aunque no del todo, puesto que van a seguir propuestos como simples enigmas a la mirada"[9]

El poema está construido con gran acierto y riquísimo vocabulario. Abunda en él un constraste revelador de cualidades, una vinculación de contrarios muy expresiva al definir el libro[10].

El poeta comienza el soneto presentando, al iniciar su invocación, al libro en un verso separado del resto del poema que queda sumamente destacado:

Cerrado te quedaste libro mío.

El vocativo con ese adjetivo posesivo pospuesto nos introduce en un clima afectivo especial. Nos lo presenta cerrado, como inservible, como inexpresivo. Pero en el verso siguiente y en frase más larga, que avanzará hasta el siguiente cuarteto, realizará un fuerte contraste que nos lo presenta como algo vivo. El pronombre personal, aislado por la pausa nos muestra al libro como muy unido al poeta:

Tú, que con la palabra bien medida
me abriste tantas veces la escondida
vereda que pedía mi albedrío,

Véase cómo antes de cambiar de estrofa el poeta expone la gran cualidad del libro cerrado. Abre, contrariamente, una vereda al poeta. El encabalgamiento, además de acelerar el ritmo en busca de la estrofa siguiente, al separar adjetivo y sustantivo, ha expuesto la cualidad del objeto antes del propio objeto. Según Feal Deibe, "el retardamiento del sustantivo subraya lo abstracto de la cualidad que esperamos ver concretada en un cuerpo: un sustantivo que sirva de soporte"[11]. Este tipo de encabalcamiento se repetirá dos veces más en el poema, patentizando además de lo

(9) L. F. VIVANCO, "Pedro Salinas, fluyendo intemporal en su palabra", *Introducción la poesía española contemporánea.* Ed. Guadarrama, Madrid, 1971, vol. I, pág. 110.

(10) *Vid.* lo que C. FEAL DEIBE opina sobre esta vinculación de contrarios en *La poesía de Pedro Salinas*, B.R.H., Ed. Gredos, Madrid, 1965, pág. 29.

(11) C. FEAL DEIBE, *Op. cit.*, pág. 29.

dicho la tendencia a la destrucción de los límites tradicionales del soneto y de los endecasílabos.

El poeta volverá inmediatamente a insistir en el contraste:

Esta noche de julio eres un frío
mazo de papel blanco. Tu fingida
lumbre de buen amor está encendida
dentro de mí con no fingido brío.

El encabalgamiento ha vuelto a aparecer reafirmando las intenciones ya hechas en el primer cuarteto. La pausa central del segundo verso ha detenido al lector tras el encabalcamiento abrupto para volver a darle realidad a continuación. Y luego, el contraste de nuevo. Constraste sencillo pero lleno de reveladora capacidad. "Fingída lumbre" y "no fingido brío". Estos contrastes seguirán hasta el final: muerto y vivo, libre y cautivo. Es la diferencia entre lo que aparenta el libro exteriormente y lo que en realidad supone en el ánimo del poeta. Sugestiva es también la evocación "de buen amor".

La construcción de los útimos tercetos, separados por una fuerte pausa de los cuartetos, tiende a superar también los límites de la estrofa. Forman un mismo todo:

Pero no has muerto, no, buen compañero,
que para vida superior te acreces:
el oro que guardaba tu venero
hoy está libre en mí no en ti cautivo,
y lo que me fingiste tantas veces,
aquí en mi corazón lo siento vivo.

Es destacable la reiteración de la forma negativa en el primer verso. Con ella, el poeta insiste, como si quisiese convencer al libro, haciendo así más viva su conversación sin respuesta con él. La riqueza expresiva es notable en todo momento. Véase si no la constante prosopopeya de que hace el poeta alarde al llenar de vida la inanimada corporeidad del libro, que finge, que se acrece, que está libre. Y también para hacer más destacado el contraste, repárese en como el poeta utiliza el pronombre personal: "Libre en mí", "en ti cautivo".

Al final del último terceto, ha conseguido completar la realización del desenlace, que ha iniciado al principio del primero, con esa conjunción adversativa que va a oponer lo que sigue a lo anterior. En el corazón del poeta, que es de lo que se trata, ya que habla en un clima afectivo entre el libro y él, aquél está vivo.

La inspiración que ha dado lugar a este segundo soneto ha sido distinta. El libro como objeto entrañable, vivo y sentido por el poeta, que en él advierte todo el mundo real y noble. Las características de su estilo son, sin embargo, comparándolo con el anterior, muy similares, sobre todo en lo que al verso se refiere que queda ya señalado en estas páginas.

El último de los sonetos es para nosotros el más interesante de los tres, a pesar de ser el que menos se conoce. No aparece por ejemplo, al contrario que los otros dos, en la *Antología* dispuesta por Jorge Guillén[12]. Nuestra referencia se basa especialmente en el carácter subjetivo del poema que se advierte ahora más que antes, ya que nos refleja la propia intimidad del poeta, con bellísimas evocaciones. Al mismo tiempo, el desarrollo de la inspiración se distribuye con más armonía y se ajusta aún más a la realidad formal del soneto que en los otros dos, aunque siempre está patente la tendencia a la estructura abierta de los anteriores.

Véase, al leer el poema completo, la libertad con que queda dispuestas las pausas y enlazadas las estrofas:

¿A dónde ir? Envuelta toda entera
en neblina sutil la ciudad yace.
El lírico hipogrifo sueños pace,
inclinada la testa en la pradera
más íntima del ser y considera
que deleite amoroso el fuerte enlace
que a quietud le sujeta y que deshace
el ansia de la ruta viajera.

(12) P. SALINAS, *Poemas escogidos*, ed. cit., págs. 20-21.

No hay nada afuera que me ponga linde:
ni camino que incite ni montaña
que dulce trasponer al alma sea.
La vida al interior panal se rinde
y libre al fin de atadura extraña
dentro de sí sus horizontes crea.

Es destacable, en primer lugar, al leer este soneto, que el poeta ha trazado las líneas de su pensamiento con menor evidencia que en los ejemplos antes citados. Parece como si quisiese, al expresar en este momento su interioridad, no ser tan claro como en las anteriores ocasiones, en busca siempre de una belleza formal para un contenido también profundamente estético. Y es que el poeta quiere revelarnos su postura en este instante lírico ante las cosas que le rodean, con una especial complacencia en meditar su propio interior, olvidándose en cierto modo del exterior que ahora no le interesa.

Al leer este poema profundo y un poco inexplicable, no en su sentido externo, que intentaremos hacerlo, sino como reflejo de la propia interioridad del poeta, que ahora aparece más centrada en sí misma, más interiorizada, recordamos unas palabras del propio Salinas donde al tratar de definir las líneas de su poética decía: "Mi poesía está explicada por mis poesías. Nunca he sabido explicármela de otra manera, ni lo he intentado. Si me agrada pensar que aún escribiré más poesías, es justamente por ese gusto de seguir explicándome mi Poesía. Pero siempre seguro de no escribir jamás la poesía que lo explicará todo, la poesía total y final de todo. Es decir, con la esperanza ciertísima de ir operando siempre sobre lo inexplicable. Esa es mi modestia"[13]

Parece como si en este momento estuviésemos ante uno de esos poemas en que el artista opera sobre lo inexplicable. Tan paradójicamente resulta para nosotros el concepto de la relación del poeta con el exterior como lo es para él mismo, según intenta explicarnos en el soneto. Lo inexpli-

(13) P. SALINAS, "Poetica", en G. DIEGO: *Poesía española contemporánea (Antología)*, 4a. edic. Ed. Taurus, Madrid, 1968, pag. 304.

cable aquí es su propia inspiración, su propia forma de crear como poeta que aparece en estos versos en un instante en que trata de definirla, consiguiendo tan sólo darnos una leve impresión de lo que él mismo considera indescifrable.

El poeta en el soneto nos introduce en el mundo de su actividad creadora. Se respira tranquilidad en este mundo creado. El mismo estrato rítmico así lo confirma. Canta un momento de reposo en su creación en el que no hay ni la velocidad ni la violencia que sugeriría este animal mitológico evocado. Nos lo presenta descansando.

Téngase en cuenta que el hipogrifo, animal fabuloso de gran tradición literaria, posee en este poema, al descansar, una actitud muy original. Volvamos a recordar lo que al principio de la tradición enfrentada a la originalidad del poeta, que la conoce y renueva en su moderna versión. El hipógrifo[14] difundido por Ariosto, aparecerá en Cervantes, Lope, Calderón y Balbuena como símbolo de rapidez, de velocidad. Pero Salinas, sin contradecir esta tradición que acoge, nos lo ofrecerá como ser en reposo, sujeto, paciendo, en una creacción del poeta totalmente *contra natura.* Es así como Salinas pondera de forma decidida la tranquilidad y el sosiego a que en este momento está sujeto su pensamiento.

Antes, al referirnos al estrato rítmico, hemos querido aludir a la contextura melódica conseguida en el poema

(14) El hipogrifo es un animal fabuloso –mitad caballo y mitad grifo– que cruzaba los aires con extraordinaria celeridad. Ariosto lo introduce en su *Orlando furioso,* como cabalgadura sucesiva de varios personajes. En la literatura española servirá a Cervantes, por ejemplo, como prototipo de ligereza. Es curiosa la ironía que el ingenio cervantino realizó con este animal al postergarlo a la supuesta velocidad y ligereza que Rocinante tendrá en el paisaje muy acertadamente: "Cervantes mismo debió soltar la pluma para reírse, al escribir estas líneas." (*Vid. Quijote,* ed. de CLEMENCIN, Madrid, 1833, vol. II, cap. XXV, pag. 301). En Calderón también aparece, al principio de *La vida es sueño* (Jorn. I, Esc. I), según R. Gastón "para dar idea Rosaura de la rapidez desenfrenada de su caballo" (*vid.* P. CALDERON DE LA BARCA, *La vida es sueño,* edic. de R. GASTON, Clás. Ebro, Ebro, Zaragoza, 1964, pág. 27, nota 1).

por la disposición acentual de los endecasílabos. La tendencia siempre es hacia los tipos más suaves: el melódico, que predomina en el poema o el sáfico. No está presente el enfático, cuyo acento en primera sílaba desequilibraría la armonía necesaria ya establecida. El heroico, más suave que éste último, aparece sólo en algunos versos armónicamente distantes.

No quiere el poeta sino por todos los medios reflejar un ambiente sosegado. Consigue esto en primer lugar con la evocación de la ciudad, elemento esencialmente ajetreado y movido, presentándonosla como envuelta en una niebla que difumina sus aristas. La ciudad, al mismo tiempo yace, descansa, mudando así sus costumbres de objeto ruidoso y lleno de movimiento. El poeta reserva en esta evocación el verbo de la oración para el final, a pesar de su fundamentalidad, no sólo como elemento de la frase sino como portavoz de gran parte del contenido de la evocación. Es la ciudad que descansa:

¿A dónde ir? Envuelta toda entera
en neblina sutil la ciudad yace.

Detiene Salinas aquí el ritmo del poema, para entonces comenzar el período más largo de todo él, que sobrepasará los límites interestróficos que debían separar los dos cuartetos, en busca ya de la pausa decisiva y divisoria de esta primera parte y los tercertos:

El lírico hipogrifo sueños pace,
inclinada la testa en la pradera
más íntima del ser y considera
con deleite amoroso el fuerte enlace
que a quietud le sujeta y que deshace
el ansia de la ruta viajera.

Obsérvese que no hay pausas en el interior de los versos y que el ritmo que en principio había sido fluyente se quiebra con una serie de encabalgamientos, algunos de la magnitud del interestrófico ya citado. Responde esto quizás a un deseo del poeta de querer expresar con celeridad una serie de elementos de carácter externo que está ofrecien-

do al lector y que va a aplicar a su propia existencia en los dos tercetos.

El poeta ha querido en estos versos ponderar la serenidad de su interior y al mismo tiempo la tranquilidad de la circunstancia que no le invitan a contemplarla ni a salir a ella, sino que, por el contrario, su tendencia es siempre dirigirse hacia su propio interior como va a demostrar al final.

Véase la calidad poética de las evocaciones que en conjunto hacen sentir la tranquilidad. En primer lugar la actitud del hipografo que en este momento se halla alimentando de sueños, sutil pasto, que no hace sino reforzar la idea central del poema. Su ubicación es la pradera, metáfora enfrentada a la ciudad, contrastando sus significados. Se trata además de la pradera íntima del ser. Se insiste así en el enfrentamiento de la ciudad —elemento externo, ruidoso, circunstancia— con la pradera —elemento sereno, íntimo— que sirve de lugar para mantener al hipogrifo, reflejo de una mentalidad inquieta reprimida ahora, porque está sujeto a ese interior del poeta que le hace introvertirse.

En los tercetos el poeta va a terminar la evocación personalizándola, refiriéndola a él mismo:

No hay nada afuera que me ponga linde:
ni camino que incite ni montaña
que dulce trasponer al alma sea.
La vida al interior panal se rinde
y libre al fin de la atadura extraña
dentro de sí sus horizontes crea.

En estas últimas estrofas el ritmo se ha hecho más fluyente. Ha vuelto a adecuarse la estructura sintáctica con el endecasílabo. Incluso los tercetos están separados entre sí por una pausa fuerte. No existe en este final la tendencia del poeta, antes advertida, a luchar con la estructura cerrada del soneto. Parece como si quisiese hacer notar al lector con este equilibrio rítmico esa conclusión final de la tranquilidad interior, ha preparado en los cuartetos y que ahora realiza al anunciar que la vida en su interior hace sus propios límites voluntarios, ya que nada hay en el

exterior que le incite a una especial atención.

Ahora Salinas se ha valido, además de los elementos rítmicos señalados, de otros que contemplan la expresividad, armonía y belleza de este poema. En el último de los tercetos, ha convertido en muy expresiva la utilización del adjetivo que viene manejando a lo largo del poema. Desde el principio, antepuesto o pospuesto, el adjetivo ha tenido una importante parte en todo el poema. Los tres casos de adjetivación que existen en la última estrofa merecen ser especialmente atendidos, pero particularmente el que, antepuesto a la metáfora *panal*, le da toda su corporeidad y sentido. A continuación, *libre*, bastante distanciado del objeto calificado, representa otra vez, volviendo a traerlo al recuerdo del lector, el objeto de su última evocación: *la vida*. Queda así reproducida por esta cualidad expresada por el adjetivo. En último lugar, un *extraña* sigue al sustantivo *atadura*, al que da una nueva y curiosa interpretación.

Otra de las características más destacables a la hora de valorar la expresividad del poema y que aparece en todo él, es la presencia constante del hipérbaton que va transformando y dando lugares especiales a lo más expresivo de la riqueza verbal del poema. El lector puede advertirlos con facilidad. Escogemos nosotros el que nos parece más expresivo y que ocupa el final del primer terceto. Se trata de *ni montaña – que dulce trasponer al alma sea*. La antelación del adjetivo *dulce* destaca con absoluta preferencia la cualidad del infinitivo sustantivo. Este a su vez precede al verbo, que sigue en el orden que Salinas ha dado a la frase, al complemento directo. No hace el poeta sino adelantar cualidades de objetos y acciones que en este momento son menos importantes para él que el propio adjetivo. Destaca así su intención de demostrar que por muy interesante –dulce aquí– que pueda serle la circunstancia, él prefiere su propia interioridad capaz de elaborar libremente dentro de sí sus propios horizontes.

El soneto, por tanto, podemos decir que reúne todas las características de una poesía íntima, personal, que trata de expresar una intimidad con medios y elementos auténticamente creadores de un mundo poético propio. Salinas

se ha valido de la estrofa clásica, del verso más rico de la métrica española y en sus límites, ahora más que otras veces, ha sabido desarrollar un tema sobre su propia realización interior. Los otros elementos, más externos o expresivos de una paz y tranquilidad, como el hipogrifo —aquí en original concepción ponderando vivamente un difícil sosiego— completan la riqueza expresiva de estos versos de Salinas.

En conjunto, los tres poemas están originalmente concebidos. Deben ser considerados por una parte como el intento de adaptar una inspiración suelta y libre a una estructura completamente limitada por las exigencias del verso y precedida de una noble y gran tradición en nuestras letras.

Pero no sólo esto debe ser tenido en cuenta a la hora de valorarlos. Son, por otra parte, el fruto de una inspiración emprendedora que une a Salinas estrechamente con sus compañeros de generación, inspiración que le ha llevado a saber desenvolverse en los límites de la estrofa con las peculiaridades que hemos señalado, pero sin llegar a abandonar de una forma decidida estos límites, al mismo tiempo que sin ceder ni renunciar a sus rasgos personales característicos de inspiración y de estilo que unen a estos poemas con toda su obra.

UNA POESIA DEL AMOR

Entre los poetas de la generación de 1927, Pedro Salinas se destaca por su condición universitario vocacional que cultiva la literatura desde todos los ángulos; el ensayo, la crítica literaria, el teatro, la novela y, como no, la poesía. Se nos ofrece como un "scholar" que dedica, como ha señalado uno de sus estudiosos más capacitados, David L. Stixrude, toda su vida a investigar, servir y enseñar[1]. Una vida dividida entre dos realidades, la de la España anterior a la guerra civil, que culmina con su actividad al frente de la Universidad de Verano de Santander, y su voluntario exilio tras la guerra en Estados Unidos, como profesor en medios universitarios hispanísticos, donde estuvo bien, pero rodeado de una cultura americana en la que no quiso integrarse totalmente. Es significativa su glosa de la frase de Juan Ramón Jiménez ("*yo no hablo inglés para no estropear mi español*), que Salinas, según recuerda su hija y biógrafa, Soledad Salinas de Marichal, reformaba jocosamente para sí: "Yo no hablo inglés para no estropear el inglés".[2]

En la formación intelectual de Salinas ha destacado Angel del Río la simbiosis extraordinaria de su cultura y forma de ser, ya que en ella confluyen diferentes aspectos que son definidores y que, teniéndolos en cuenta, nos permitirán entender mejor la poesía de Salinas, y especialmente sus dos mejores obras: *La voz a ti debida* y *Razón de amor*. Para del Río, en la formación del poeta destacan, por un lado su condición de madrileño (castizo, ciudadano-urbano, irónico), sus años de La Sorbona, en París (ingenioso, refinado, mundano, *spirituel*), sus temporadas en el Mediterráneo (quietud, luminosidad, "ardorosa sensualidad espiritualizada -Miró-) y sus ocho años de Sevilla (gracia señorial, perfil

(1) DAVID L. STIXRUDE, Edición de *Aventura poética* de Pedro Salinas, Cátedra, Madrid, 1980, p. 15.

(2) SOLEDAD SALINAS DE MARICHAL, "Recuerdo de mi padre", en ANDREW P. DEBICHKI, *Pedro Salinas*, El Escritor y la Crítica, Taurus, Madrid, 1976, p. 39.

clásico), todo confluyendo en una original y personal simbiosis de lo castellano y lo andaluz[3].

Una aproximación general a toda la producción poética de Salinas de la mano de Jorge Guillén[4], amigo fiel y generoso siempre, nos indica que está compuesta de nueve libros poéticos, que es posible distribuir en tres fases o etapas: por un lado, una incial –de 1923 a 1931– comprende *Presagios, Seguro azar* y *Fábula y Signo.* La segunda, considerada "ciclo verdadero", va desde 1933 a 1938 y en ella "se desenvuelve el gran tema: *La voz a ti debida, Razón de amor* y *Largo lamento.* Y finalmente, otros tres libros correspondientes a los años cuarenta: *El contemplado, Todo más claro* y *Confianza.*" La división en tres etapas, con los diferentes desarrollos estructurales en múltiplos de tres, y la división de la vida de Salinas en dos grandes etapas de treinta años, realizada por Guillén, ha sido utilizada por Marichal para definir el sentido de cada una de estas tres fases: la primera, como tiempo de *encentración,* búsqueda de la propia voz; la segunda como época de *descentración* –presencia de la amada–; y la tercera, de *sobrecentración* o ampliación de su voz en *el contemplado.*[5]

En la personalidad poética de Pedro Salinas, se ha destacado por parte de numerosos estudiosos la relación del poeta con la realidad, aspecto sobre el que él mismo, como crítico, dejó ampliamente reflexionado en un ensayo excepcional[6]. Concha Zardoya[7] ha querido ver en la poesía de Salinas la puesta en práctica de su teoría de que la poesía es "una aventura hacia lo absoluto", según el poeta expresó en su "Poética" al comparecer en la Antología de Gerardo

(3) ANGEL DEL RIO, "El poeta Pedro Salinas: vida y obra", en DEBICKI, pp. 19-20.

(4) JORGE GUILLEN, Prólogo a *Poesías completas de Pedro Salinas,* 2ª edición, Barral, Barcelona, 1975, p. 1.

(5) JUAN MARICHAL, *Tres voces de Pedro Salinas,* Taller de Ediciones, Barcelona, 1969, pp. 25-47.

(6) PEDRO SALINAS, *La realidad y el poeta,* Ariel, Barcelona, 1976.

(7) CONCHA ZARDOYA, *Poesía española del siglo XX. Estudios temáticos y estilísticos,* Gredos, Madrid, 1974, II, p. 59.

Diego[8]. Para Salinas, platónicamente, las cosas las conocemos por el accidente de su existencia, que oculta su auténtica realidad, su esencia. Y aspira a descubrir, a través de tales accidentes, simples formas de existencia, lo que no cambia y permanece: "el ser absoluto, la realidad absoluta y atemporal, invariable y eterna: la realidad poética en otros términos."

A pesar de que acepta la habitual consideración de las tres fases en la poesía de Salinas, Carlos Feal Deibe posee un concepto unitario de la producción lírica saliniana y señala que hay un lado común entre toda esta poesía: "La intuición que está en la base de la compleja poesía de Pedro Salinas es ésta: todos los seres del mundo están dramáticamente escindidos en alma y cuerpo. El afán del poeta se encamina a lograr la unidad, la reconciliación de esos dos términos. La originalidad consiste en que no sólo adjudica el alma a los seres humanos, sino también a las cosas."[9] En el diálogo creador ha visto Alma de Zubizarreta el sentido de esta poesía basada en tal "recurso expositivo dominante". En los primeros libros (*Presagios, Seguro azar* y *Fábula y signo*) está presente el diálogo con las cosas y consigo mismo; en *La voz a ti debida* y *Razón de amor*, la plenitud de la vivencia y re-creación del diálogo con la amada: pierde en *Largo lamento* la relación con el tú, para aparecer más tarde el diálogo "con el tú esencial, bajo el símbolo del mar de *El contemplado*, libro paralelo a *Razón de amor* por constituir ambos expresión de relación. Cerrando el proceso de la aventura dialógica, el poeta vuelve en *Todo más claro* y *Confianza* a retomar el diálogo con todos los distintos seres que conforman ya el universo diálogico."[10]. "Profunda coherencia" ha destacado Emilia de Zuleta en la poesía de Salinas, cuya aventura, como el poeta mismo señaló,

(8) GERARDO DIEGO, *Poesía española contemporánea (Antología)*, 4ª ed., Taurus, Madrid, 1968, p. 103-104.

(9) CARLOS FEAL DEIBE, *La poesía de Pedro Salinas*, 2ª edición, Gredos, Madrid, 1971, p. 13.

(10) ALMA DE ZUBIZARRETA, *Pedro Salinas. El diálogo creador*, Gredos, Madrid, 1969, p. 363.

consiste en "contemplar, conocer y comprender", "una aventura hacia lo absoluto que no acaba en la poesía escrita, sino que continúa en la poesía misma, en el autor, en el lector, en el silencio; pues la poesía a veces descubre en sí una intención no sospechada y acaba en la iluminación, vale decir, en la revelación del misterio".[11]

"Era fatal que esta poesía culminase en el tema amoroso" escribe Jorge Guillén con toda razón al iniciar su clarificador comentario sobre los libros que representan la etapa central-amorosa de la poesía de Salinas: *La voz a ti debida* (1933), *Razón de amor* (1936) y *Largo lamento* (1938)[12]. Etapa que, por otro lado, constituye la zona más atendida por la crítica de toda la poesía saliniana, lo que no ha de extrañarnos ya que estamos ante lo mejor del poeta, aquellos versos en los que ha llegado a la mayor originalidad. Ricardo Gullón, en 1956, al referirse al gran tema del "amor" observa que se ve "la voluntad de reflejar en el estilo las vacilaciones e inseguridades del pensamiento y el sentimiento". También hace referencia al tema de la invención de la amada, asegurando que si no la inventa, "por lo menos la trasforma, le infunde distinto ser y la convierte en un concepto que, desde entonces, se impondrá a través de un repertorio de signos y cualidades seguramente imperceptibles en su realidad primera." Esta es quizás la cuestión más debatida, la de la amada en relación con la *realidad*, tan importante en Salinas. Llama mucho la atención, entre los críticos, la temprana interpretación de Spitzer, con la que ya nadie está de acuerdo, porque el propio Salinas [14] rechazó observaciones como éstas: "Cosa curiosa: hasta la mujer amada es negada por nuestro poeta; no conozco poesía de amor donde la pareja amorosa se reduzca hasta tal punto al yo del poeta, donde la mujer amada sólo vive en función del

(11) EMILIA DE ZULETA, *Cinco poetas españoles (Salinas, Guillén, Lorca, Alberti y Cernuda)*, Gredos, Madrid, 1971, p. 59.
(12) JORGE GUILLEN, *op. cit.*, p. 9.
(13) RICARDO GUILLON, "La poesía de Pedro Salinas", en DECKI, p. 92.
(14) Así lo afirma JORGE GUILLEN, *op. cit.*, p. 9.

espíritu del hombre y no sea más que un "fenómeno de conciencia" de éste..."[15]. Joaquín González Muela ha rechazado este escepticismo interior en tal poesía de Pedro Salinas recordando la presencia de una amada *real*, no inventada, de *carne y hueso*, como tantas veces aseguró Guillén y confirmó en el prólogo final. Según González Muela, sabemos que existió la mujer real. Ahora bien ¿qué iba a hacer el poeta? ¿trasmitirnos un diario íntimo, fiel relato de sus horas felices o de sus horas atormentadas? No. Salinas era poeta y escribir *La voz a ti debida* (una fantasmagoría) era su deber. Una fantasmagoría pero anclada en la mujer de carne y hueso, en la experiencia vivida, en los besos dados de verdad."[16]

Se ha destacado también la gran unión con variaciones entre los tres libros amorosos, partiendo del primer poema o "proemio" de *La voz a ti debida*, estudiado por Gilman, que ha percibido la unidad de este libro en el subtitulo de "poema", que tiene su correspondencia con la unidad temática del amor. No existe intención de que haya una trama narrativa —como se ha hecho con la poesía de Béquer— ya que la "ambigüedad en cuanto forma —poema o poemas, un todo o partes— se usa como un elemento esencial del libro".[17] La ascendencia becqueriana de esta poesía ha sido destacada desde el principio del libro, "aunque el lector no descubra la influencia y el eco de Bécquer, a través de palabras y frases lo prepara para lo que ha de venir".[18] Es el medio que tiene Salinas de demostrarnos que su musa es de verdad, "proporcionar un clima becqueriano que sirve de puerta de entrada al poema".[19]

(15) LEO SPITZER, "El conceptismo interior en Pedro Salinas", *Lingüística e Historia Literaria*, Gredos, Madrid, 1955, p. 232.
(16) JOAQUIN GONZALEZ MUELA, Edición de *La voz a ti debida. Razón de amor* de Pedro Salinas, Clásicos Castalia, Madrid, 1968, p. 39.
(17) STEPHEN GILMAN, "El proemio a *La voz a ti debida*", en DEBICKI, p. 120.
(18) STEPHEN GILMAN, *op. cit.*, p. 126.
(19) STEPHEN GILMAN, *op. cit.*, p. 127.

El diálogo creador al que se refiere Alma de Zubizarreta, se convierte aquí, en estos libros, en la clave de la poesía partiendo de los pronombres *tu* y *yo*, *nosotros* en *Razón de amor:* "este convivir, reflejado en el diálogo y logrado gracias a él y desde él, culminará en la indisoluble unión de ambos, en la creación de un nuevo ser, que trasciende la suma de las dos individualidades, y da existencia a una criatura nueva: *nosotros*, desde la cual aparecen escritos un gran número de poemas de *Razón de amor*. Y para el poeta esta unión dialógica será la salvación."[20]

Hay que hacer referencia también a la relación entre los tres volúmenes que componen en conjunto de la poesía amorosa. Entre los dos primeros, entre *La voz a ti debida* y *Razón de amor* hay una relación bien clara, señalada por Gullón, que establece que "*La voz a ti debida* es libro ascendente, vital, esperanzado. *Razón de amor* el contrapunto, más sensual acaso, pero alejándose de la pura invención amorosa".[21] Se considera al primero como un camino hacia el amor y al segundo como un canto en el amor. *Largo lamento*, escrito en América, vendría a representar el alejamiento y el reencuentro imposible. Su publicación completa es muy reciente y supone la confirmación de un final infeliz para aquellos amores encendidos de *La voz a ti debida* y *Razón de amor*, aunque con la insistencia en que "nunca puede pagarse un espíritu encendido por el amor."[22] Implícitamente, con la aparición de este libro se niega definitivamente el *romanticismo* que algunos habían visto en Salinas, ya que, como afirmó Stixrude, frente a un posible intento de huir hacia el mundo del mito o de la idea, el poeta insiste en permanecer arraigado a la realidad. "Lo que verdaderamente sobrecoge en *Largo lamento* es la seneridad del poeta frente a la calamidad".[23]

Estamos, pues, ante la culminación de una obra y un

(20) ALMA DE ZUBIZARRETA, *op. cit.*, p. 124.
(21) RICARDO GULLON, *op. cit.*, p. 95.
(22) DAVID L. STIXRUDE, *op. cit.*, p. 46.
(23) DAVID L. STIXRUDE, "El *Largo lamento* de Pedro Salinas", *Papeles de Son Armadans*, CCXXXII, 1975, p. 12-13.

tema, en nuestro mejor lírico amoroso contemporáneo, cuya virtud sobrepasa los habituales conceptos de la tradición literaria a la hora de valorar una casuística amorosa. Para algunos investigadores, sin embargo, como Dehennin[24] y Palley[25], se produce una concepción mística del amor, aunque otros, como Darmangeat, han optado por el camino intermedio entre la metafísica y el conocimiento inmediato, "ni misticismo ni petrarquismo", por más que Salinas, como buen poeta de la generación de 1927, pretendió vincular los títulos de sus libros a la tradición y a la historia de nuestra literatura, a través, como ha señalado Jorge Guillén, del poeta medieval (*Razón feita de amor*), del renacentista ("pienso mover la voz a ti debida", de la *Egloga* III de Garcilaso) y del romántico ("largo lamento/ del ronco viento" de la *Rima* XV de Gustavo Adolfo Bécquer), evocados en los títulos, de manera que "la trilogía se levanta y permanece, señera en la mejor literatura española".[26]

Justamente, en esta poesía de Pedro Salinas es la concepción del amor la que manifiesta con mayor claridad la actitud original del poeta. No hay, en toda la poesía española, poemario que con tan unitarios criterios presente una biografía del amor, como fenómeno de naturaleza humana, tan rica y tan vital como la ofrecida por Salinas. No debemos dejarnos engañar por palabras mágicas como misticismo, petrarquismo, romántico, metafísico, etc. Hemos de tender a sentir, sobre todo y por encima de cualquier otra consideración, la presencia de un amor humano, que no por la fuerza de su realidad resta lo más mínimo el valor de esta gran poesía como virtuosismo de creador, como poder sobrecogedor de un mundo poético concebido como tal, pero vinculado a una biografía, a una biografía del poeta y

(24) ELSA DEHENNIN, *Passion d'absolu et tension expressive dans l'oevre poétique de Pedro Salinas*, Romanica Gandensia, gante, 1957, p. 39.

(25) JULIAN PALLEY, *La luz no usada: la poesía de Pedro Salinas*, De Andrea, Mexico, 1966, p. 54.

(26) JORGE GUILLEN, *op. cit.*, p. 8.

a una biografía (en su sentido más etimológico de vida escrita) del amor.

El amor en Pedro Salinas, y sobre todo en *La voz a ti debida*, es completamente existencial. La filosofía de ese amor se basa en la propia ausencia del mundo y de las cosas cuando aún no ha llegado a ser. Se descubre esta intención cuando el poeta se plantea la prehistoria de la unión amorosa y así lo hace al comenzar *La voz a ti debida*. No habla en el poema "¡Qué gran víspera del mundo!" de una historia de amor, sino de la prehistoria de ese amor. El amor se produce e inicia un mundo. Antes del comienzo nada había, nada existía. Salinas se recrea entonces en los objetos que acumula, como es habitual en su retórica poética, para ponderar su cotidianeidad, pero ahora se refiere a ellos en su ausencia, en su inexistencia. Las acumulaciones son características y se producen las contradicciones porque el amor no existe aún. Cuando el amor no ha tenido vida aún, cuando el amor está en su prehistoria, "el carbón no era negro,/ ni la rosa era tierna": "No había nada hecho/ Ni materia, ni números,/ ni astros, ni giglos, nada."[27]

Hay en esta definición de la existente prehistoria del amor una tensión adverbial *aún/ya*, que marca el enfrentamiento de los tiempos en el poema. El *aún* va matizado por constantes negaciones: *no* había *nada* hecho, *ni* materia, *ni* astros, *ni* siglos, *nada*. El carbón *no* era negro, / *ni* la rosa era tierna. *Nada* era *Nada aún.* / / *No*, el pasado era nuestro: *no* tenía *ni* nombre.../ / Máquinas de *sin* destino, *aún.*" ¿Por qué tanta negación del aún? Porque todavía no se ha producido el *ya*, que vendrá al final, en el último verso, en la última palabra del poema: *Ya:* "y me dijeras: "Ya". Y, ¿cuál ha sido la fórmula por medio de la que *aún-no* se ha convertido en *ya*, ha llegado a ser *ya*? Sencillamente, porque un pronombre esencial ha servido de modificador de la acción y de los tiempos: ese pronombre no es otro que *tú*,

(27) Citamos por la edición de *Poesías completas* de Jorge Guillén, en la que los índices de primeros versos facilitan la localización de los poemas, que en todos los casos identificamos por su título o su primer verso.

que se reitera como tal pronombre y en esa forma, que se multiplica en forma oblicua (en la preferida *ti*) y que se reduplica en el adjetivo posesivo *tu*: "porque harían la luz si *tu* se lo mandabas/ o las noches de otoño si las querías *tú*./ / Los verbos indecisos *te* mirban los ojos *tu* mandato/ / Con mensajes antípodas/ a luceros, *tu* orden/ iba a darles/ / El gran mundo vacío,/ sin empleo, delante/ de *ti* estaba: su impulso/ se lo darías *tú*./ Y junto a ti... *yo* esperando/ —ay, si no me mirabas—/ a que *tu* me quisieras/ y me dijeras *"ya"*".

La fórmula del paso de la prehistoria a la historia se ofrece sencillamente compleja: del *aún*, pronto, muy pronto, se pasa al *ya*, pero sólo cuando el *tú* lo ordena. Esa era la víspera que constituía el mundo que todavía no era, no existía. Esa era la "víspera del gozo", porque sólo cuando la amada quiere, y hay un *ya*, comienza la historia.

Si la prehistoria del amor está en el *aún-no*, es decir, se basa en la reiteración angustiosa del tiempo negado, del tiempo sin existencia, la historia del amor está basada en la afirmación, en la reiteración brillante y enloquecida del *sí*. En *La voz a ti debida* se ha ido preparando jubilosamente el poema en el que culminará la afirmación: "Todo dice que sí". Precisamente, en el poema anterior, "De prisa, la alegría", hemos visto la celeridad y el vértigo con que poeta y amada se lanzan al mundo del amor, del quiero, del deseo. Los adjetivos se disparan (triunfal, total) en busca de los pronombres y todo va de prisa, de prisa velocísima hacia la gran afirmación de la historia del amor: "Todo dice que *sí* / *sí* del cielo, lo azul / y *sí*, lo azul del mar. / "Un *sí* contesta a otro *sí*".

Pero hay también una matización temporal. El tiempo siempre, en los dos grandes libros de Salinas, mediatiza la expresión poética: en su realidad reside el existencialismo —ahora tan jubiloso— de los libros. Para este poema de afirmación, de colores blancos, de azules celestes y marinos, hay un *hoy* que se reitera en un frenético *carpe diem* del siglo XX (Pedro Salinas, o tradición y originalidad), que el poeta no duda ni por un momento en declarar, en mani-

festar. Hay un presente constante y un instante que aprovechar. Por ello se afirma, se confirma, de hoy que "Es el gran día". La historia ha comenzado. "podemos acercarnos / hoy a lo que no habla"... "Es la sola palabra que hoy les concede el mundo" Ya hay en la presentación un "aprovecha el día", un *carpe diem* declarado (Pedro Salinas, como Jorge Manrique, o tradición y originalidad): "Ahora, pronto, a pedir, / a aprovechar la máxima / locura momentánea..." La reiteración del hoy produce una seguridad, pero esa seguridad es *momentánea:* "—hoy, nada más que hoy—" "Seguros por un día".

Al lado de este poema de tiempo, otro muy próximo, nos hablará de cantidad. Salinas es el poeta de los adverbios más que, como tantas veces se ha señalado, de los pronombres. Salinas vive en sus matices adverbiales... afirmación, negación, lugar, tiempo, cantidad... Salinas es el poeta más ambicioso del amor en la literatura española. Su historia del amor es afirmación y con el adverbio de afirmación comienza, justamente, otro poema proximo: "Sí, todo con exceso" es su primer verso y en el poema se consagra la gran verdad de su vital existencia: "¡Sí, todo con exceso: / la luz, la vida, el mar!" Plural luces, vidas, mares... En su juego de afirmación, Salinas maneja los conceptos gramaticales a los que dota de increíble y envidiable poeticidad: "Plural, todo plural..." Estamos ante un momento de máxima exaltación y júbilo ("A subir, a ascender / de docenas a cientos, / de cientos a millar / en una jubilosa / repetición sin fin...") que supera la reiterada presión del tiempo, aunque este poema de exaltación de la cantidad (uno de los ejemplos más claros de acumulación en Salinas) se decidirá en un final entrecomillado en el que los adverbios —negación, tiempo, cantidad— se entrecruzarán, se enfrentarán en una lucha victoriosa para el exceso y la cantidad: "Eso no es nada, aún. / Buscáos bien, hay más."

La gran verdad de la poesía amorosa de Pedro Salinas es su fisicidad, su realidad física hecha contacto de carne y hueso. La gran verdad de la poesía amorosa de Pedro Salinas es su naturalidad real. Si la amada está, se siente, vive, en los poemas, es porque está su cuerpo, está su belleza,

está la realidad de su figura. Ocurre desde el principio de *La voz a ti debida,* en cuyo segundo verso del poema que abre el libro, descubrimos *los dedos* de la amada ("Con la punta de tus dedos / pulsas el mundo..."), *los ojos* ("De tus ojos, sólo de ellos, / sale la luz que te guía...") Están los besos, está el cuerpo ("y el tierno cuerpo rosado / que te encuentras en tu espejo"). Los besos constituyen reiterada insistencia en esta poesía saliniana. Forman parte de uno de los poemas más conocidos, "¡Si me llamaras, sí, / si me llamaras!", en el que configuran un final sensual y patético: "Nunca desde los labios que te beso, / nunca / desde la voz que dice : "No te vayas"/".

Pero sobre todo el beso es protagonista de uno de los más encendidos poemas de *La voz a ti debida* ("Ayer te besé en los labios. / Te besé en los labios. Densos, / rojos.") y en su fisicidad radica su autenticidad. Pero el poeta, ceñido al concepto quevedesco de que "lo fugitivo permanece y dura", sublima la realidad física del verso y lucha por la eternidad de lo momentáneo: "Hoy estoy besando un beso; / estoy sólo con mis labios. / Los pongo / no en tu boca, no, ya no / —¿adonde se me ha escapado?— / Los pongo en el beso que te dí / ayer, en las bocas juntas / del beso que se besaron".

El beso aparece también en el mundo alegre e inocente del poema/ "¡Que día sin pecado!", mezclado entre las cosas bellas, ingrávidas, flotantes que constituyen el día sin mancha y sin remordimiento, ese día en el que no hace falta sino el puro vivir: "Ni volver la cabeza / ni mirar a lo lejos / aquel día supimos / tú y yo. No hacía / falta. Besarnos, sí. / Pero con unos labios / tan lejos de su causa, que lo estrenaban todo, / beso, amor, al besarse, / sin tener que pedir / perdón a nadie, a nada."

Otro poema de *La voz a ti debida* es importante en la consagración del amor físico saliniano. El poeta en "¡Qué probable eres tú!" recorre, a través de los sentidos, la imagen de la amada, primero probable, pero pronto, y siempre, real. Si al poeta, los ojos, al mirarla, le dicen que no es real, están las manos y los labios ("las manos y los labios, / con los ojos cerrados, / recorren tiernas pruebas:") que van adquiriendo

la realidad de la amada, "por escala de tactos, / de bocas, carne y carne", que confirma la voz de la amada, y lucha por afirmar la realidad. Pero es en el beso, en el abrazo, donde esa realidad adquiere vida poética y real. ("Al lado un cuerpo besa, abraza, / frenético, buscándose / su realidad aquí...")

¿Habrá algo más físico, más puramente físico que el peso del cuerpo? Salinas se recrea en "La materia no pesa", en donde escribe: "Los besos que me das / son siempre redenciones: / tú besas hacía arriba, / librando algo de mí, / que aún estaba sujeto / en los fondos oscuros." El peso del cuerpo espiritualiza el amor y lo vuelve ingrávido: "No, tu carne no oprime / ni la tierra que pisas / ni mi cuerpo que estrechas". Todo lo ve el poeta trasformado ante "Tu forma / corporal, / tu dulce cuerpo rosa."

La gran revelación del amor en Salinas está justamente en función de su vitalismo. El amor queda íntimamente ligado a la vida, pero no en un sentido metafísico y trascendente, sino en un sentido cotidiano. Más que de la vida, se trata del vivir. "Qué alegría vivir / sitiéndose vivido". Pues bien, esa vida es más intensa, ese vivir está trasformado porque en él se conjuga la tasfiguración del poeta por medio de la invención, de la imaginación de la amada. *Vivir*, como verbo, se convierte en transitivo. Se transforma en su propia esencia y pasa a constituirse en una acción capaz de trasmitirse de amada a amado: "Rendirse / a la gran certidumbre, oscuramente, / de que otro ser, fuera de mí, muy lejos, / me está viviendo."

"Otro ser" hay capaz de trasmitir la propia vida. El poeta se siente regenerado a través de ese "otro ser", "por el que miro el mundo / porque me está queriendo con sus ojos". El sentido de comunicación de una vida a otra revela la sensación de traslación, de transitividad, que define esta nueva concepción de la vida y que se basa en ella, en la amada. Los pronombres siguen jugando su papel y Salinas lanza la definición de la vida: "La vida —¡que transporte ya!—, ignorancia / de lo que son mis actos, que *ella* hace / en *ella* vive, doble, suya y mía". Toda la gran realidad de la

vida se transforma con una nueva concepción del final: "...Morirse / en la alta confianza / de que este vivir mío no era sólo / mi vivir: era el nuestro. Y que me vive / otro ser por detrás de la no muerte."

A partir de este momento, la vida será constante referencia en *La voz* y aparecerá con sus formulaciones diferentes en todos los poemas. En "Despierta. El día te llama", se manifestará la vida como plenitud, conseguida tras despertar. "El día te llama: tu deber. / Y nada más que a vivir. /" La amada es la que da la vida. El poeta le concede toda su fuerza como gran hada de la vida y del vivir. Le concede las máximas funciones: capacidad de arrancarle a la noche la sombra. Capacidad de marcar la temperatura. Capacidad de añadir su perfección al día. Toda la tarea de la amada es mejorar el mundo. Tenemos, pues, a la vida trasformada por el amor, que se simboliza en la propia amada, definidora de la existencia: "Tu tarea / es llevar tu vida en alto, / jugar con ella, lanzarla / como una voz a las nubes, / a que recoja las luces / que se nos marcharon ya."

En otro poema, "El sueño es una larga / despedida de ti", hallamos la interrupción de la vida por el sueño, pero no la amada, que, después de vivida, es soñada y, por tanto, supera la propia ley del sueño, que abarca a todos los seres: "Menos tú, tú la única, / viva, sobrevivida, / en el sueño que sueño". El mundo del sueño como muerte para todos los objetos que no se ven, pero como vida para el amor y para la amada, representa una concepción más, nueva, en la que amor y vida se unen, por encima de todo, a pesar de todo.

Razón de amor se abre con un poema de amanecer, de amanecer después de una intensa noche de amor llena de deseo y conducida en su frenesí hacia un más allá. El día no es cuestión de almanaques o de horizontes, sino de "la forma viva del ansia / de dos almas en amor, / que entre abrazos, a lo largo / de la noche, beso a beso, se buscan su claridad". La presencia del día interrumpe el amor y el poeta se lanza a definirlo en función del final de la noche ahora padecido. Recorre el poeta los tópicos para detenerse en un sólo aspecto totalmente nuevo: la valoración del amor en función de la obligatoriedad de separarse. Amor es enton-

ces un retraso, un prolongar. Esta nueva concepción del amor está en su capacidad de entender su sentido y sólo el amor existe, cuando existe la posesión: "Ni en el llegar ni en el hallazgo / tiene el amor su cima: es en la resistencia a separarse / en donde se le siente, / desnudo, altísimo, temblando." Podemos sentir en este poema la necesidad de Salinas de prolongar su dicha en el tiempo, la precisión, otra vez, de eternizar lo momentáneo. Estamos ahora en el centro mismo de la historia amorosa —feliz por ahora— y es necesario prolongarla: el amor debe retrasar un final que ya se entrevé en la separación momentánea.

Se ha dicho que *Razón de amor* es diferente de *La voz a ti debida*, porque en sus poemas ya no se encuentra la gracia virginal que veíamos en los del libro más antiguo. Y se ha advertido que, ante todo, *Razón de amor* no contiene los atrevimientos lingüísticos tan felices del primer libro. Sin embargo, se conserva todo lo demás y como señala Stixrude,[28] *Razón de amor* no deja duda de que el amor es inconcebible si no está arraigado a la unión física, es decir, resuelve la cuestión planteada en *La voz a ti debida*... El amor se cumple tranquilamente en "las fronteras últimas de su ser terrenal", donde tienen lugar "las solitarias citas / de la carne y las alas"."

En *Razón de amor*, en efecto, existe un nivel de reflexión superior al de *La voz a ti debida*. Hay un progreso en la interiorización y en la meditación intimista del amor. Un camino hacia adentro se recorre con evidencia de habitualidad. El amor deja de ser sorpresa y se convierte en objeto de análisis. En *Razón de amor* se viven también las primeras recreaciones del pasado, se reproducen los momentos más intensos. Un buen ejemplo de este proceso interiorizador lo encontramos en el poema "¡Cuánto tiempo fuiste dos!", en el que Salinas nos plantea el momento, situado en el pasado, en el que la duda desdobló a la amada. Es un poema muy conocido, y su retórica expresiva es, como siempre en *Razón de amor*, de una gran riqueza: "Querías y no que-

(28) DAVID L. STIXRUDE, edición citada, p. 45.

rías. / No eras como tu querer, / ni tu querer como tú. / ¿Qué vaivén entre una y otra!". Pero ésta es una reflexión en el pasado, un suceso que se constituyó en recuerdo y que ya es historia. Lo que interesa es el presente, el presente feliz: "Y por fin, junto está todo. / Cara a cara me miraste, / tu mirada en tí te vio: / eras ya la que querías. / Y ahora os beso a las dos / en ti sola."

En *Razón de amor* frecuentemente son los pensamientos y las contemplaciones las que predominan frente al mundo activo de *La voz a ti debida.* Poemas como "Aquí / en esta orilla blanca / del lecho donde duermes" encontramos a Salinas contemplando a la amada dormida y al poeta observándola, observando su sueño, sintiéndola soñar. Ocurre lo mismo, como ya señaló González Muela,[29] que con el poema de Gerardo Diego, titulado "Insomnio", de *Alondra de Verdad,* en el que el poeta "insomne" contempla el "desnudo sueño" de la amada,[30] como ocurre también en algún soneto del amor oscuro de Federico García Lorca, según ha señalado Manuel Ruiz-Funes.[31] Pero quizá, donde la concentración y expresión del pensamiento llegan a su máxima formulación es en el poema "Pensar en ti esta noche", en el que Salinas, simplemente, sencillamente, piensa en su amada, piensa a su amada, actividad que comparte con todas las criaturas: "El gran sueño del campo, las estrellas, / callado el mar, las hierbas invisibles, / solo presente en perfumes secos, / todo, / de Aldebarán al grillo te pensaba." El amor, entonces, se medita a sí mismo y la exteriorización, antes tan vistosa, se convierte ahora en concentración interiorizada: "Y casi / dejé de amarte, por amarte más, / en más que en mí, inmensamente confiando / ese empleo de amar a la gran noche..."

Pero no creamos que tal actitud de posesión de la ama-

(29) JOAQUIN GONZALEZ MUELA, *op. cit.*, p. 147.
(30) GERARDO DIEGO, *Alondra de Verdad. Angeles de Compostela,* Edición de Francisco Javier Díez de Revenga, Clásicos Castalia, Madrid, 1986, p. 79.
(31) MANUEL RUIZ-FUNES FERNANDEZ, "Los sonetos del amor oscuro de Federico García Lorca", en prensa.

da y de reflexión y pensamiento, va a restar lo más mínimo a la extraordinaria carga de sensorialidad que, ya lo hemos dicho, en *Razón de amor*, se confirma con toda claridad "¡Cómo me dejas que te piense!" combina muy acertadamente ambas actitudes: pensamiento y sensación; recuerdo espiritual y realidad física: "Pensar en ti no lo hago solo, yo. Pensar en ti es tenerte, / como el desnudo cuerpo ante los besos, / toda ante mí entregada." El pasado y la distancia no impiden el recuerdo del amor, promocionado ahora por "el pensamiento": "Me dices desde allá que hagamos lo que quiero, / unirnos al pensarte. Y entramos por el beso que me abres, / y pensamos en ti, los dos, yo sólo."

No acaba la historia con *Razón de amor* ni termina en los poemas que cierran el libro con sus amplios versos, formando, cada uno con su título los que Jorge Guillén consideró "odas de tono solemne",[32] que cambian el carácter habitual de diario poético atribuible a los dos libros. Son poemas como "Salvación por el cuerpo", "El dolor", "Fin del mundo", "La felicidad inminente" que concluyen en una segunda fase de la historia y cierran, qué duda cabe, el período optimista de estos amores encendidos. No termina la historia con *Razón de amor*, sino con *Largo lamento*, donde, como llevamos adelantado, descubrimos la ruptura de aquellos días felices que se alejan en el tiempo. La amada, la figura irrepetible de la amada, es ahora distinta: "Has vuelto tu mirar hacia otro rostro". El poeta descubre síntomas de acabamiento, simbolizado en "La muerte del sueño", de ese sueño que, ya lo hemos visto, tantas veces ha sido protagonista, junto a los amantes, en *La voz a ti debida* y en *Razón de amor*, y que finalizará la representación literaria de la experiencia saliniana, para cerrar con su presencia, como hemos de ver inmediatamente, *Largo lamento*. Ahora, como decimos, el sueño es símbolo: "Ya sé el secreto último: / el cadáver de un sueño es carne viva, / de un hombre de pie, que tuvo un sueño, / y alguien se lo mató. Que vive finge."

"Se abolió el gran dolor, la eterna duda / de saber si es

(32) JORGE GUILLEN, *op. cit.*, p. 17-18.

que somos dos o uno", se dice en "Pareja, espectro", un poema extensamente tremendo en el que el poeta va repasando momentos en los que, cada vez más, se advierte la monotonía de un entusiasmo perdido: "Tú me enseñaste con paciencia inmensa / a contar hasta el fín, del dos al tres, / del tres al cuatro, aquella tarde triste / cuando ya no teníamos qué decirnos y tú / empezando a contar correlativamente, / uno, dos, tres, cuatro, cinco.../ descubriste los términos / de todo lo numérico, / el vacío del número..."

Sólo la memoria conserva vivo el imposible mantenimiento de un amor ya perdido, pero llega el momento en que ya no se puede recordar más. Y entonces en Salinas surge el mílagro de la permanencia dolorida en los sentidos. Un poema de *Largo lamento*, "La memoria de las manos". se constituye en la más sentida de las elegías, porque es la elegía de todo el mundo físico que se enalteció en *La voz a ti debida* y se confirmó en *Razón de amor:* "Hoy son las manos la memoria. / El alma no se acuerda. Está dolida / de tanto recordar. Pero en las manos / queda el recuerdo de lo que han tenido." Estamos ante un poema en el que las "dulces prendas" clásicas lloran la pérdida de un amor ya irreparable, pero esas "dulces prendas" del siglo XX son tan distintas. Una piedra cualquiera puede reavivar, en contacto con las manos del poeta, la memoria: "Pero su peso áspero, / sentir nos hace que por fin cogimos / el fruto más hermoso de los tiempos". De manera proustiana, Salinas revive en las sensaciones el mundo físico del amor: "También recuerdan ellas, mis manos, / haber tenido una cabeza amada entre sus palmas /. Nada más misterioso en este mundo. / Los dedos reconocen los cabellos / lentamente, uno a uno, como hojas / de calendario..." Son recuerdos vinculados a un tiempo y a unas manos, ahora, irremediablemente, vacías.

Un tristísimo "Anochecido otoño" se constituye en final elegíaco de la parte física de *Largo lamento*. El agua resbala en los cristales de un tren que circula a gran velocidad ruidosamente, y cae suavemente, sin destino. El poeta se pregunta por el sentido de esas gotas que parecen vanas. Pero "no, no son gotas vanas. / Un ansia de llorar, / unos ojos ardiendo desde un alma transida, / las miran deslizarse. / Y

se paran las lágrimas / que en su borde temblaban: / no salen, no hacen falta / ya tienen otra forma. / Porque allí en el cristal, / con lágrimas de lluvia, / de Dios, de cielo, está / sin que lo vea nadie / llorando un alma humana."

Largo lamento es imprescindible. Sin él, Salinas hubiese sido un poeta del amor sumamente parcial, hubiese sido un poeta falso e incompleto, un poeta de felicidad, sin matices. Sólo una parte, la jubilosa, la alegre, la enloquecida, la feliz, hubiese constituido la historia de ese amor. Pero aún hubo más. Y la historia se completó cuando en 1971 vio *Largo lamento* la luz y conocimos la biografía total de un amor, lo que no tiene demasiada importancia. Porque lo más valioso fue que conocimos a nuestro primer poeta amoroso del siglo XX en su totalidad absoluta. Y pudimos leer la mejor versión literaria de una historia amorosa, que, además, nos confirmó la riqueza de su expresividad, el valor de sus recursos, el incontenible tono de su naturalidad y, por último, la verdad de sus palabras, tanto en su creación de la realidad poética como en la espiritualización de sus experiencias vitales hasta el mismo momento de la muerte del amor. Aunque en ese momento final, *Largo lamento* abrigue aún, en sus tres últimos versos, una lánguida, soñadora y quimérica esperanza: "Solo muere / un amor que ha dejado de soñarse / hecho materia y que se busca en tierra."

JORGE GUILLEN, DESDE SU ORIGEN

"CANTICO" EN SU GENESIS

De acuerdo con los datos de que disponemos, suministrados particularmente por José Manuel Blecua en su excelente edición de *Cántico* de 1936.[1] podemos estudiar perfectamente la génesis de ese libro de Jorge Guillén. Puede decirse, sin temor a cometer ningún error, que *Cántico* se gesta en una primera fase que ocupa los años trascurridos entre 1919 –fecha del comienzo de la obra en Tregastel, la playa de Bretaña– y 1936, año de la publicación de la segunda edición del libro. Posteriormente, lo que Guillén lleva a cabo no es una gestación del libro ni una evolución de lo ya escrito, sino un complemento del *Cántico*[2] que en 1936 adquiere una primera gran madurez.

El período de tiempo trascurrido entre 1919 y 1936 tiene a nuestro juicio, a su vez, dos etapas fundamentales, dos grandes períodos limitados por las fechas de las dos primeras ediciones: el primero de estos espacios transcurriría entre el año inicial -1919- y 1928, el año de la primera aparición de *Cántico.* La segunda de estas dos etapas se desarrollaría entre 1929 y 1936.

De la primera etapa tienen gran importancia las dos redacciones que se llevan a cabo en ese período de tiempo y que configuran dos sub-etapas en la génesis de *Cántico.* La primera redacción se efectúa entre 1919 y 1924. Después de un año de descanso, coincidente sin duda con la preparación de las oposiciones de la Cátedra de Lengua y Literatura Españolas de la Universidad de Murcia, terminadas en diciembre de 1925, se desarrolla una segunda redacción durante la cual se escriben gran número de poemas, pero

(1) JOSE MANUEL BLECUA, ed., JORGE GUILLEN, *Cántico* [1936], Labor, Barcelona, 1970. Indispensable para el estudio de la génesis de *Cántico* ya que cita fechas, lugares, dobles versiones, etc., manejando datos muchas veces facilitados por el propio poeta.

(2) Las ediciones de *Cantico* son: 1ª: *Revista de Occidente,* Madrid, 1928 (75 poemas); 2ª: *Cruz y Raya,* Madrid, 1936 (125 poemas); 3ª: *Litoral,* México, 1945 (270 poemas); 4a: la edición completa, edit. Sudamericana, Buenos Aires, 1950 (334 poemas).

también en el trascurso de la misma se corrige otro importante sector de los escritos en esa primera redacción.

El período que nos ocupa ofrece también una cierta conexión, en sus dos redacciones, con los lugares de residencia de Guillen. El período de tiempo trascurrido entre 1919 y 1924 se desarrolla principalmente en Francia y en concreto en París, aunque están presentes en las dataciones otros lugares como Tregastel, Biarritz, Auteil, y Provins. París figura como lugar de redacción —sin duda, su residencia de la rue d'Alexandrie— de una gran parte de los poemas creados en 1920, 1922 y sobre todo 1923 y 1924, aunque comparte sobre todo en este último año con Valladolid la condición de lugar de redacción de otro buen número de poemas.

La segunda redacción, que hemos fijado como iniciada en 1926, comienza realmente en 1925 y precisamente en París, en la Navidad de aquel año, exactamente el primer día de invierno, y se desarrolla a lo largo de los años siguientes en Murcia, Valladolid y ocasionalmente en Alicante y en lugares de veraneo como Veules-les-Roses y Capheton (1927 y 1928, respectivamente), para finalizar algunas versiones en noviembre de 1928 en Madrid, poco, muy poco antes de que el libro viera la luz en 1928, a final de año.

La etapa de mayor interés para conocer la génesis de *Cántico* es, sin duda alguna, la que coincide con la primera redacción, la que hemos establecido como iniciada en 1919 y continuada hasta 1924. Conocemos versiones desechadas posteriormente o corregidas de muy sustancial forma de bastantes de los poemas de esta etapa, gracias a su aparición en revistas, de forma especial en *España* y *La Pluma*. Jorge Guillén fue uno de los últimos poetas de su generación en publicar un libro, y, sin embargo, era uno de los más conocidos y estimados como poeta a lo largo de los años veinte, sobre todo en las fechas en que se llega al auge de su generación, hacia 1927. Se debía tal admiración a que sus poemas, y de forma particular sus ya famosas décimas, eran publicadas por las revistas de más prestigio de la generación: la citada *La Pluma, Litoral, Suplemento de La Verdad, Verso y Prosa* y tantas otras. Precisamente es a través de esas versiones como mejor podemos conocer la formación de

libros que, como *Cántico*, se han realizado reformando versiones de los poemas que los componen. En el caso concreto del primer libro de Guillén, se ofrecen a nuestros ojos diez años de la labor literaria de paciente construcción de un libro excepcional.

De los poemas escritos entre 1919 y 1924 más de la mitad tuvieron una segunda versión distinta en la segunda redacción, y otra buena parte sufrieron correcciones de puntuación que a algunos críticos, como a Darmangeat[3], le han parecido de interés. Los cuatro poemas escritos en 1919, seis de los diez poemas escritos en 1920, cuatro de los siete de 1922, nueve de los dieciséis de 1923 y cuatro de los veintidós escritos en 1924 conocen otra versión sustancialmente distinta en la segunda redacción del libro. De todos los poemas de esta primera etapa, solamente uno, "Noche encendida", cuya primera y única versión publica *España* en su número 395 de 1923, conoce en esta primera etapa su redacción definitiva, y así, con el mismo texto, se publica en *Cántico* en 1928. Por esta razón, podríamos decir que este poema de cinco versos es el más antiguo del libro en su redacción definitiva (p. 162, edic. Blecua):

Tiempo, ¿prefieres la noche encendida?
¡Qué lentitud, soledad, en tu colmo!
Bien, radiador, ruiseñor del invierno.
¿La claridad de la lámpara es breve?
Cerré las puertas. El mundo me ciñe.

Pero lo normal es que todos los poemas de esta primera etapa sufran importantes variaciones en el período que hemos considerado de segunda redacción, es decir entre 1926 y 1928, que es cuando prácticamente se escribe en segunda o en primera versión todo el *Cántico* de 1928.

A la hora de profundizar en la génesis de *Cántico* puede resultar de interés la observación minuciosa de estos

(3) PIERRE DARMANGEAT, *Antonio Machado, Pedro Salinas, Jorge Guillén*, Insula, Madrid, 1969. Contiene una traducción, hecha por J. L. Guereña de su trabajo "Jorge Guillen ou le cantique émerveillé".

cambios, pero sobre todo los que se producen sobre los po
mas de los primeros años, es decir 1919, 1920 y 1922, y
que los cambios, variantes, supresiones o adiciones sobre l
poemas producidos en 1923 y 1924 dejan ver la proximid
de su redacción respecto a la fecha de corrección. Adem
en menor proporción, como ya ha quedado señalado, se ve
los de estos dos últimos años afectados por la doble versió
consecuencia lógica producida también por la inmedia
cronológica de primera y segunda redacción.

Los años más reveladores en el aspecto que nos inter
sa, sin duda por estar más alejados de la segunda redacció
son los que trascurren entre 1919 y 1922. A los poemas pr
ducidos en estos años y a sus versiones posteriores vamos
dedicar las palabras que siguen, en un intento de comprend
la génesis de *Cántico*, a través de sus primeros poemas.
al mismo tiempo intentamos comprender el sentido de es
variaciones, el proceso de búsqueda de una palabra poétic
personal, peculiar, debida a la investigación de un poe
que en 1926 diría, en la conocida "Carta a Fernando Vela
que "como a lo *puro* lo llamo simple, me decido resue
tamente por la poesía compuesta, compleja, por el poem
con poesía y otras cosas humanas. En suma, una "poes
bastante pura" *ma non troppo*, si se toma como unidad d
comparación el elemento *simple* en todo su inhumano
sobrehumano rigor posible, teórico. Prácticamente, con re
ferencia a la poesía realista, o con fines sentimentales, ide
lógicos, morales, corriente en el mercado, esta "poes
bastante pura" resulta todavía ¡ay! demasiado inhuman
demasiado irrespirable y demasiado aburrida. Pero no term
naría nunca." (*Verso y Prosa*, 2, 1927.)[4]

Los cuatro poemas más antiguos de *Cántico* pose
una versión realizada en 1919, el año inicial —según se di
en la edición definitiva— del libro de Guillén, y su lugar d
redacción, que no se indica en las notas de Blecua, quizás s
Tregastel, ya que es donde siempre se ha señalado qu

(4) En GERARDO DIEGO, *Poesía española contemporán
Antología*, Taurus, Madrid, 1959, p. 342-43.

comienza *Cántico* precisamente en ese año. Esos cuatro primeros poemas son "Cuna, rosas, balcón", "De noche", "Gran silencio" y "Galán temprano", de los que conocemos versiones tempranas como ya hemos señalado, distintas de las definitivas aparecidas en el libro. Por ejemplo, del bellísimo "Cuna, rosas, balcón", sabemos que en su origen fue un villancico navideño, especie totalmente rara que el autor de *Cántico*. Y por cierto que se trataba de un adecuadísimo romancillo en cuartetas de gran ligereza y cierto aire popular, lo que acentúa la curiosidad del poema. La trasformación operada fue, como es de suponer, sustancial. Conocemos el poema por una versión de La *Pluma*, núm. 30, 1922 (p. 99):

Carne rosa y alba
Del sagrado Niño,
Con risas calladas
En hoyuelos lindos.

Rosas, pero el alba,
Tan pura y alegre,
Albea la gracia
En cuerpo celeste.

Cual si iluminaran
Grosezuelas risas
A la luz del alba
Una rosa viva.

Es de gran interés el proceso de abstracción conseguido por Guillén en la reforma del poema llevada a cabo mucho más tarde, en octubre de 1928, cuando finalizaba los trabajos de redacción de su primera versión publicada en libro. Hay que destacar, en este proceso, la presentación en el primer verso del tema del poema (uno de ellos) obtenido de un verso intermedio, donde era objeto directo de un verbo. Nos referimos a *rosas*. Ahora queda presentado, sin acción, en un sólo verso que finaliza en una pausa (punto). Hay además unas interrogaciones, y, desde luego, supone el paso más grande hacia ese proceso de purificación: "¿Rosas?

Pero el alba.", que al principio de la tercera cuarteta será "Rosas. Para el alba."

Nuevos elementos integran el poema que aparece en *Cántico* de 1928, mientras otros desaparecen. Hay un esperado proceso de secularización del poema. El sustantivo *carne* se traslada al interior del poema. La variación depende de la adjetivación difusa; "muelle carne vaga", seguido de tres conceptos sin acción, sin movimiento: *sueño, calma, espera.* Los adjetivos en el villancico que califican, mejor que colorean a *carne, rosa y alba,* experimentan metamorfosis notables, sufren cambios de situación y soportan el proceso más intenso: se sustantivan. De "carne, rosa y alba" pasamos al comienzo antes reflejado: "¿Rosas? Pero el alba."

Desaparece, inevitablemente, la referencia concreta y religiosa: *Del Sagrado Niño,* mientras *risas* pasará al final del poema (convertida de *risas calladas* —¿es posible esta idea?— en *sonrisas,* y *hoyuelos* ocupará sin adjetivo ("hoyuelos lindos", en el villancico) un lugar en la cuarta cuarteta. Allí, en esa estrofa, hay, sin embargo, un recuerdo del "Sagrado Niño", pero trasformado igualmente, desacralizado: "La facción exacta/relega lo eterno".

Hay un extraordinario proceso de corrección, casi de corrección dialogada en la cuarteta segunda —del villancico— y tercera —versión definitiva—, cuando el poeta, después de señalar que el alba es "tan pura y alegre", cambia por "pura sí, no alegre", en un claro intento de disminuir el carácter festivo del poema. Desaparecen por esta misma razón las "Grosezuelas risas" y la "rosa viva" del último cuarteto, que, en la versión definitiva, gracias a las interrogaciones, adquieren un carácter dubitativo. Se destaca también la sustitución del "alba" por la "aurora". El resultado es, pues, completamente distinto (p. 98):

¿Rosas? Pero el alba.
...Y el recién nacido.
(¡Qué guardada el alma!)
Follajes ya: pios.

Muelle carne vaga,
Sueños en su espesura,

Cerrazón de calma,
Espera difusa.

Rosas–para el alba.
Pura sí, no alegre,
Se esboza la gracia.
¡Oh trémulas fuentes!

Creaciones, masa,
Desnudez, hoyuelos.
La facción exacta
Relega lo eterno.

¿Ya apuntan, cerradas
Aún, sí, sonrisas?
...La aurora (¿Y el alba?)
¡Oh rosas henchidas!

De los otros tres poemas de 1919, "De noche", "Gran silencio" y "Galán temprano", conocemos versiones distintas de las que figuran en la edición del libro, aunque en el caso de "Galán temprano" las variantes son mínimas, como ocurre, en mayor grado con "Gran silencio". En el caso de "De noche", la versión que conocemos, ya de 1923 aunque comenzada el año inicial, tiene dos versos totalmente distintos al comenzar el poema (p. 164):

No, no rompas los sellos de la noche.
Y al través de la noche, deslizándote,
Te rendirás a sus potencias breves
Bajo un sigilo sin arcana cifra,
Hostil al Coco, dócil al Encanto.

Mientras que en la versión de *Cántico* se dice (p. 164):

He ahí lo más hondo de la noche.
No te turbes, que dentro de lo oscuro
Te rendirás a sus potencias breves
Bajo un sigilo sin horror ni enigma,
Hostil al coco, dócil al encanto.

Como se puede apreciar nuevamente se han prescindido de conceptos concretos, aunque simbólicos –*los sellos de la*

noche– y de la reiteración del motivo principal –*noche*–, para insistir en su apariencia o cualidad –hondo, oscuro–. Más adelante, la "arcana cifra" se tornará en "horror" y "enigma" [5]

En los poemas que llevan una fecha inicial de 1920 y que conocemos en versiones reformadas de 1927 y 1928, podemos advertir el proceso de génesis de la edición de 1928, porque, igualmente, los cambios y ediciones son muy significativos. Seis son, como hemos dicho, los poemas que sufren las más importantes variaciones de entre los concebidos en 1920: "El durmiente", "Ciudad de los estíos", "Noche de luna", "Bosque y bosque", "Nocturno" y "Amistad", luego titulada "Buque amigo". El más destacable de todos, a tenor de las innovaciones introducidas, es "Ciudad de los estíos", que primeramente recibió el título de "Playera". Entre las innovaciones introducidas en el poema, comenzado en Biarritz en agosto de 1920, se destaca un importante añadido, hecho en Murcia el 12 de marzo de 1928. Para el poeta, en la primera redacción, el tema de su poesía, es una ciudad *accidental* de veraneo (p. 134):

Ciudad accidental
De los estíos: damas.
Fustes de extremas sedas
Angulos insinúan.

Laten las alusiones
Con rigor geométrico.
La ciudad está loca,
Loca de geometría.

¡Oh, muy elemental!
Libro de bachiller:
Página tantas: vértice.
¡Sutil, sutil Euclides!

(5) Vid. un comentario más amplio de las variaciones efectuadas en ANDREW P. DEBICKI, *La poesía de Jorge Guillén*, Gredos, Madrid, 1973, p. 198-99.

En la del primer *Cántico*, presidida en esa unica ocasión por una cita de Valéry, luego olvidada ("La belle devant nous / se sent les jambes pures"), se eliminarán las circunstancias, y la concepción accidental de esa ciudad geométrica se verá completada por una concepción esencial de la urbe. Dos conceptos inéditos, en la primera versión, aparecen implícitos en la de 1928, y son dos conceptos reiterados con frecuencia en los poemas hechos en Murcia: la luz (ahora representada por su fuente cósmica, el sol) y la tarde. La sensación es también notable y aparece ahora: el bienestar, la delicia. El impulso creador de Guillen torna en su nueva concepción del poema lo que era accidente, en esencia (p.134):

Ciudad accidental
De los estíos: damas
Sobre luz, bajo azul.

Sedas, extremas sedas
Insinúan, esquivan
Angulos fugitivos.

Resbala en su riel
La recta. Corre, corre,
Corre a su conclusión.

¡Ay, la ciudad está
Loca de geometría.
Oh, muy elemental!

Libro de bachiller.
Página tantas. "Vértice",
Fatalidad sutil.

Por una red de rumbos.
Clarísimos de tarde.
Van exactas delicias.

Y a los rayos del sol.
Evidentes, se ciñe
La ciudad esencial.

Otro poema de 1920 puede resultarnos revelador de la actitud creadora guilleniana si comparamos las dos versiones que de él conocemos. La inicial, del año citado (1920) y la que aparecerá en el libro, que queda ultimada inmediatamente después que la anterior (el 13 de marzo de 1928) y también en Murcia. La primera redacción del poema "Buque amigo" —así se titula en todos los *Cánticos* desde el segundo al cuarto— recibe en la edición de 1928 el título de "Amistad" y en la versión que conocemos del año veinte un título más largo y no exento de cierta complejidad simbólica: "La amistad firme entre los mares caóticos". Es muy curioso el proceso de contaminación alegórica que este poema sufre a lo largo de su génesis. Y para comprobarlo nada es más dilucidador que la lectura de la primera versión (p. 187):

La amistad, firme en los mares caóticos.
—Ola indecisa entre el ser y no ser.
Impulsores de velas simultáneas.
Tropel de nubes en fluido tránsito—
Es un frágil esquife zozobrante
En las aguas precisas de los muertos.

Como vemos, se trata de una sextina de endecasílabos blancos, isosilábica por tanto, que intenta una precisión sobre la amistad en un contexto metafórico alusivo a los peligros que la acechan, basado en representaciones marinas. La amistad es un frágil esquife y el mar supone el caos, la indecisión, la zozobra.

En la segunda redacción todo ha cambiado. El barco ya no es un esquife frágil sino un "firme buque" y los peligros, aunque no desaparecen quedan reducidos a una pregunta final, con la presencia dentro de la alegoría, de una esperanza de salvación: "el puerto" (p. 186):

¡Oh firme buque en el informe golfo!
Ola, si al fin actual ya resbalada.
Entre ser y no ser tan indecisa.
Raptos de bruscas rachas, ¿qué designios?
Brisas, fértil azar, hervor de rumbos.
Impulsores de velas coincidentes.
Formas de cielos rápidos en tránsito...

¿Zozobrará, zozobrará ese buque
Frente al avance de los muelles últimos,
En las aguas precisas? ¡Ay, el puerto!

Se advierte que el poema ha crecido hasta los diez versos respetando la estructura inicial de los endecasílabos y, como hará en otras muchas ocasiones, ha aumentado la riqueza conceptual dotandolo de una mayor intensidad expresiva.

Conocemos también dos versiones del poema "El durmiente", cuya primera redacción llevó el título de "Barcarola" y lo más llamativo a la hora de comparar las dos versiones es la introduccion de nuevos conceptos, genuinamente guillenianos, que reflejan sentimientos, sensaciones como "¡Albor, albor, albor!". El *albor* en la versión que conocemos por *La Pluma*, 30 (1922) es una mera alusión, que apunta un descubrimiento de la luz sobre las tinieblas, expresado casi con timidez (p. 137):

Al durmiente meciendo
Cabecea el esquife
En el espacio puro.

¡Venturoso vaivén
Sobre lisa altamar
Sin instantes de espuma!

Un índice de luz
Descubre las tinieblas.
Al albor de las cuatro.

A la costa conducen
El esquife los puños
De solares remeros.

¡Oh, cuán ceñudamente,
A medio abrir los ojos.
Atraca el navegante!

Vacilando aturdido
Piérdese por la villa.
Trémula de relojes.

Sin embargo, en 1927 la palabra se convierte en profusión exclamativa, admirativa, con toda su intensa aportación de luz de amanecer, de alba, de aurora, que lleva implícita la palabra. Se expresa ahora la vulnerabilidad de lo oscuro, roto por el "sonido" de un agudo grito (p. 136):

¿Cabecea el esquife?
Sí, ya la noche inmóvil
En el espacio puro.

¡Cabeceo feliz!
Es alta mar muy lisa
¡Ni desnivel de horas!

Todos los esplendores,
Oscuros, sin ornato,
Corroboran lo escueto.

¡Pero qué vulnerable!
Basta un agudo grito.
¡Albor, albor, albor!

A la costa conducen
El esquife los puños
Desolares remeros.

¡Y qué ceñudamente,
A medio abrir los ojos.
Atraca el navegante!

Vacilando aturdido.
Se pierde por la villa.
Trémula de relojes.

Lo cierto es que entre una y otra redacción parece no existir progreso alguno, como si nada hubiese cambiado. Pero la trasformación operada en la forma de expresar la fuerza de la luz rompiendo con la tiniebla de la noche suponen ya un esfuerzo notable. Similar actitud de moderada reforma encontramos al comparar los dos textos de otro poema comenzado en 1920, "Noche de luna (Sin desenlace)",

aunque hay sugestivas variantes. Pero reside en ellos un mismo espíritu y de hecho sólo hallamos cambios de palabras, tendentes hacia una expresión más pura o abstracta, como en "la fiebre veladora" por "altitud veladora".

Otros poemas cuyas primeras versiones son de 1920, son "Bosque y bosque" y "Nocturno". En ellas existía una mayor rotundidad afirmativa, una más intensa seguridad en las propias reflexiones. Así en "Bosque y bosque", que pasa de siete versos en 1920 a diez versos en la realizada entre 1926 y 1928. Se añaden dos completamente nuevos, que se incluyen entre guiones en la edición de 1936: "–Prolija claridad, uno más uno!– "y" – !Oh frescura de frondas imposibles! –". Se suprime el primer verso de la primera redacción, quizá por un tono afirmativo demasiado rotundo y por el mismo motivo posiblemente se prescinde de la última afirmación contenida en un verso y un curioso pie quebrado de una sola palabra, que también desaparece prefiriéndose el isosilabismo de la décima endecasílabica blanca. Observése la gran diferencia entre la versión aparecida en *La Pluma* en 1922 (p. 162):

El bosuqe es una vasta ausencia de árboles.
Los sumandos frondosos de la tarde
Son en la suma tenebrosa ceros;
Anillos para manos de poetas.
Que plantarán en sus versos un libre
Bosque, también revelación de un dios.
Todo taller divino es un paisaje
raso.

y la que leemos en *Cántico* a partir de 1928 (p. 162):

Los sumandos frondosos de la tarde
– ¡Prolija claridad, uno más uno!–
Son en la suma de la noche ceros.
No los ceros solemnes de la nada:
Anillos para manos de poetas
Que alzarán un gran bosque sobre el bosque
– ¡Oh frescura de frondas imposibles!–
Bajo un rumor de números ardientes.

Henchidas presidencias necesarias.
Ceros, ya anillos, fulgen con los astros.

En 1921 no se fecha, según los datos que nos suministra Blecua, ningún poema de *Cántico*, y en 1922 se sitúan sólo algunos, como ya hemos señalado. Cinco de estos poemas presentan una versión sustancialmente distinta de la que luego aparecería en el primer *Cántico*, realizada en la época de la segunda redacción: "Relieves", "El otoño: isla", "Presagio", "La noche, la calle, los astros" y "Hacia el sueño, hasta el sueño".

El caso más extraordinario lo representa un extenso poema que apareció en *La Pluma* en 1923 (núm. 34) y que se tituló entonces "La hermosura de octubre". De él habrán de surgir dos poemas diferentes que recogen, en definitva, el espíritu del primero. Pero con importantes supresiones y alguna trasformación. Así, el primero, "Relieves", incluye al comenzar cuatro versos totalmente nuevos, donde el poeta se recrea en la forma del paisaje, en la visión de esos relieves, mientras que se suprimen de todo el sector central de la versión primera nada menos que tres cuartetas, aquellas precisamente en que se alude a cosas concretas y a determinadas acciones, existencias: vencejos volando, cazador cazando, lebrel tras la liebre y Castilla. Todo desaparece; queda la esencia, las cosas que son el paisaje, los relieves, el río, el puente, la soledad. El poema se cerrará con la imagen estática de la tarde caliza, que sustituye a la tierra caliza, de la altura envolvente y de los vencejos rondando. Se ha prescindido igualmente de la referencia al mes del año: octubre, presente en el título de la primera redacción, mientras que en el poema procedente de la segunda parte surge la palabra "otoño", con la que la composición comienza, repitiendo el verso que ha servido de título (p. 107-110 y 112-114):

Castillo en la cima,
Soto, raso, era,
Resol en la aldea,
Soledad, ermita.

Rendición: relieves.
¡Qué míos, qué puros
Todos! Uno a uno
Resaltan, ascienden.

En el río, niña,
Niña el agua verde,
Señorón el puente,
Y la aceña en ruinas.

¡Salve, ronda ínclita!
Vuelan los vencejos
Sin cesar, por miedo
Del ala abatida.

Un cazador mira,
Simple, hacia en confín,
Lebrel zahorí
La liebre adivina.

Octubre, Castilla.
Perfiles dorados
De otero y de árbol.
Claridad cernida.

La tierra caliza
Que fue polvareda
Es ahora tersa
Calma adamantina.

¡Diáfanas vistillas!
Asombra a la gema
Tanta transparencia
Los aires atildan.

¡Encumbrada ínsula
De contorno estricto
Que pone en olvido
La onda indecisa!

Amor a la línea:
La vid se desnuda
De una vestidura
Demasiado rica.

Castillo en la cima,
Soto, raso, era,
Resol en la aldea,
Soledad, ermita.

En el río, niña,
Niña el agua verde,
Señorón el puente,
Y la aceña en ruinas.

La tarde caliza
Que fue polvareda
Se extrema, se entrega.
Diáfanas vistillas.

¡Oh altura envolvente!
Rondan los vencejos
Sin cesar. ¡Oh cercos!
Posesión: relieves.

El otoño: isla
De perfil estricto,
Que pone en olvido
La onda indecisa.

¡Amor a la línea!
La vid se desnuda
De una vestidura
Demasiado rica.

Y una canastilla
De alacres racimos
Traza un laberinto
De sueños en cinta.

Grávida de prisa
Cae en el futuro
– ¡Ay cuan cejijunto! –
La buena semilla.

Duda la sibila
Cavilosa, y calla
Sonríen las hadas
A un rey en mantillas.

¿Ya se ruboriza
El adolescente
Que, sin beber, cree
Su sed infinita?

¿Brillaba a hurtadillas
En la mano blanca
De la desposada
La nueva sortija?

Estilo en la dicha,
Sapiencia en el pasmo,
Entre errante fausto
La rama sencilla.

Tenue melodía
Recorre el follaje.
¿Por ventura un ave
Gorjea escondida?

Cúspide rojiza,
Gualda y verde coda,
El follaje, a solas,
En los chopos pía.

Y una canastilla
De alegres racimos
Cela un equilibrio
De sueños en minas.

Estilo en la dicha,
Sapiencia en el pasmo,
Entre errante fausto
La rama sencilla.

¿Dulce algarabía?
Agudo el ramaje,
Niega ya a las aves
Música escondida.

¡Oh claridad! Pía
Tanto entre las hojas
Que quieren ser todas
A un tiempo amarillas.

¡Trabazón de brisas
Entre cielo y álamo!
Y todo el espacio,
Tan continuo, vibra.

Esta luz antigua
De tarde feliz
No puede morir.
¡Ya es mía, ya es mía!

– ¡Pronto, pronto, ensilla
Mi mejor caballo!
¡El camino es ancho
Para mi porfía!

¡Invisible brisa
Entre chopo y astro!
Y todo el espacio
De consumo vibra.

Esta luz antigua
De tarde feliz
No puede morir.
¡Eterna luz íntima!

– ¡Pronto, pronto, ensilla
Mi mejor caballo!
¡El camino es ancho
Para mi porfía!.

En el proceso de creación del segundo poema, podemos advertir igualmente reveladoras supresiones, incluso algunas que descubren criterios estéticos asimilados con posterioridad al primer texto. Ya no se trata solamente de una intención purificadora, que desde luego está presente, sino también de una notable intención de suprimir efectos colorísticos de raíz sinestésica demasiado visibles, incluso chillones, presentes en la primera versión. Se prescide, del mismo modo, de las "escenas" de la vida que responden un poco a criterios realista-anecdóticos, que por supuesto se riñen con la estética definitiva de *Cántico* y con su forjado estilo inconfundible: la siembra, el adolescente que se ruboriza, la desposada de la nueva sortija. Es destacable, por último, la renuncia a determinadas expresiones que se concentraban inmediatamente después de la cuarteta "Estilo en la dicha / La rama sencilla", totalmente conservada. La tenue melodía que afirmativamente recorre el follaje, se convertirá en "¿Dulce algarabía?" y ésta duda llevará consigo la desaparición de todos los efectos de color sinestésicos, ya que coloreaban el trinar de la algarabía pajarera: rojiza, gualda, verde, se convierten en un sólo color luminoso: amarillo y es la claridad la que pasa a ser emisora de la canción que antes dejaban sentir los arboles, por efecto de una inversión de la sinestesia. Estamos, por todo ello, ante un decidido proceso de abstracción, de prescidencia

de elementos anecdóticos y de promoción de efectos y de impresiones muy habituales en *Cántico* de luz y de claridad.

Los otros tres poemas de 1922 ofrecen también variantes de interés. El más breve de todos ellos es el que se publica en *Cántico* en 1928 en una versión de cinco versos, que esta vez procede de un poema más extenso: dos tercetos en la versión de 1922, aparecida en el número 36 de *La Pluma*, con rima consonante. Está claro que en esta oportunidad Guillén ha llevado a cabo un efecto de concentración conceptual, lo que, posiblemente, acentúa el sentido poético de la reflexión guilleniana. La lectura del poema de 1928, ya corregida, resulta en algún aspecto de profundidad extraordinaria (p. 165):

Noche fiel, pulsación bien estrellada.
Solicitud total: gobierna el cielo.
Y se ahonda en seguro laberinto
La calle tan sabida que refiere,
Profunda al fin, su límite a los astros.

Pero muchas de las alusiones, que en 1928 nos resultan enigmáticas, quedan desveladas al conocer la versión de 1922, al descubrir la formulación inicial de un mismo "nocturno":

¡Noche, noche! Gobierna el ciclo, tinto
Con la tinta en que moja Dios la pluma
Para tachar el "Fiat lux" de antaño.

Y trúecase en primor de laberinto
La calle, antes sabida, que se esfuma.
Muy reticente, en el astral amaño.

Se descubre igualmente un deseo de eliminación de efectos poco estéticos. La desaparición de reiteraciones (*tinto/tinta*), de palabras de bronco sonido en frases imperfectas ("moja Dios la pluma"), del bíblico latín ("Fiat lux" de antaño"), revelan una clara intención de concentración expresiva, de depuración lingüística. Desde luego, Guillén, en este caso, no añade nada en la segunda versión; ahora lo que hace es trasformar una expresión. La noche, que con la calle y los astros, constituye el centro temático del poema, perma-

nece con ellos en la segunda versión. Sigue siendo "gobernadora" del cielo mientras la calle se oscurece —"muy reticente" el la primera versión—, —"profunda al fin" en la segunda— y refiere su límite a los astros. Estamos ante otro de los nocturnos de Guillén evocado en original observación de la noche estrellada siguiendo una tradición antigua en nuestra poesía.

Caso muy especial lo constituyen los otros dos poemas de 1922 trasformados en 1927 y 1928, "Presagio" y "La rendición al sueño", si hemos de atender a los títulos que recibieron en su versión definitiva, porque ya desde la titulación se percibe el minucioso interés de Guillén por rehacer su obra. "Presagio" se tituló en su aparición en *La Pluma,* 24 (1922) "Nocturno de Chartres" y en su versión de *Litoral,* 4 (1927) "Poema", mientras que "La rendición al sueño" se titula "Vaho lento" en el texto de *La Pluma,* 30 (1922) y "Hacia el sueño, hasta el sueño" en *Verso y Prosa,* 11 (1928) y en el primer *Cántico.* En ambos casos son poemas que sufren una notable trasformación paulatina. Ambos tienen un primer texto de 1922 (el de *La Pluma),* otro en revistas del 27 (*Litoral* y *Verso y Prosa*) y, finalmente, el texto de *Cántico,* que aún sufriría modificaciones de una edición a otra. Las dos versiones primeras son, en consecuencia, muy distintas de las definitivas, por lo que ofrecen para el que quiere reconocer la génesis de *Cántico* un interés especial.

He aquí el primer texto del "Nocturno de Chartres", tal y como lo leemos en *La Pluma* (p.208-209):

Ensayo o simulacro de unidad.
Pareja estilizada en líneas mínimas.
De la memoria no solicitadas
Una perduración de los contrastes.

Sus ojos ahora irradían un oscuro
Fulgor, que los oculta y esclarece
Tras secretos postigos sin llavines,
Inútil la congoja inquisitiva
No farfulla balbuceos la noche.
De plenitud única paridora.

Dulce amiga, sospecha floreciente
En el recato del jardín nocturno:
¿No eres ya de tu sino la fragancia,
Fragancia de tus rosas hipotéticas?

¡Amargura de expresar en anécdotas
Esa historia ignorada por los otros,
Que aletea, esencial, en nuestro orgullo!
Mas ya tu vida no vivida late
Tan pura en mí como en tus esperanzas.

Y eres, si no más real, más verdadera
Adivinada en el jardín nocturno
Que mentida por la luz verosímil
En escorzos de azar y compromiso.

Y a continuación el texto de *Cántico* (p. 207-208):

Eres ya la fragancia de tu sino.
Tu vida no vivida, pura, late
Dentro de mí, tictac de ningún tiempo.

¡Qué importa que el ajeno sol nos alumbre
Jamás estas figuras, sí, creadas,
Soñadas no, por nuestros dos orgullos!

No importa. Son así más verdaderas
Que el semblante de luces verosímiles
En escorzos de azar y compromiso.

Toda tú convertida en tu presagio,
¡Oh, pero sin misterio! Te sostiene
La unidad invasora y absoluta.

¿Qué fue de aquella enorme, tan informe,
Pululación en negro de lo hondo.
Bajo las soleadas estrelladas?

Las estrellas insignes, las estrellas,
No miran nuestra noche sin arcanos.
Muy tranquilo se está lo tan oscuro.

La oscura eternidad ¡oh, no es un monstruo
Celeste! Nuestras almas invisibles
Conquistan su presencia entre las cosas.

Como se puede advertir si nos detenemos en la comparación de ambas versiones, se podría decir que estamos ante dos variaciones sobre un mismo tema, sobre un mismo "nocturno". Como ha ocurrido en alguna otra ocasión, Guillén contesta en la segunda version interrogaciones hechas en la primera. Observese que son muy pocs las palabras comunes a los dos poemas, pero entre ellas está la pregunta, situada en el interior del poema primero: "¿No eres ya de tu sino la fragancia, fragancia de tus rosas hipotéticas?", y su contestación con la que se abre la segunda versión: "Eres ya la fragancia de tu sino, tu vida no vivida, pura, late..."

Pero lo más destacable al comparar ambas versiones es la dependencia estructural que se produce de una a otra, ya que es a partir de los versos citados desde donde "Nocturno de Chartres" se rehace, prescindiendo de los doce versos precedentes, para, en la segunda versión, recrear otros doce versos que se sitúan a partir del común "En escorzos de azar y compromiso", que en la primera redacción figura en último lugar.

El desarrollo del otro poema, de "La rendición al sueño" es distinto, ya que entre las dos versiones se produce una ampliación interna con bastante conservación del primer poema, tal como se advierte en la siguiente comparación (p. 204-206 y 206-207):

Sienes soñolientas.
Hombros soñolientos.
Un vaho lento, más lento, lento.
El vaho se espesa:
Más niebla, más niebla.
Vaho,
Niebla.
Nube, caos,
Insólito término:
Cárcel. Muros férreos.

Sienes soñolientas.
Un vaho.
Cabecea
Torpemente la Suavidad.
Hombros soñolientos.
Un vaho lento, más lento, lento.

Intimidad visible
Va ciñendose al cuerpo.
El sillón se enternece todavía,

Se ahonda.
Brazos, manos se rinden.
O serán ya los brazos del sillón
¡ah, suavísimo!

¡Suavidad del mundo!

Se inclina un oleaje hacia
una arena.
Dunas
Con luces de perezas,
Enternecidas dunas se derraman,
Numerosas, difusas,
Generales, suavísimas.

¡Cuántas rayas!
Paralelas acaso por la pared,
Se rinden,
Ceden ya, se relajan.
Una pululación amable
de Invisibles
En el vaho se espesa.
Sucesiones de suertes profundizan
espacios.
Niebla.
¿Hay grises de altitudes?
Barajas, nubes,
Caos.
¿Caos de Dios?;

¿No ser? Estar, estar profundamente
Más y más ignorante
De ser profundamente a oscuras
Raíz muy reservada a su paciencia
Más activa,
Raíz
Que va sumando
Su silencio creciente y su fortuna:

Caos. Lo informe
Se define, busca la pesadumbre.
Atestada cabeza
Pesa.
Avanzan, se difunden
Espesores.
Robustez envolvente, noche sólid

Tierra, tierra. ¡Perderse al fin!

¿Perderse?
Sólo en un más recóndito retiro.
Entre los pliegues
Del olvido
Ya sin roce,
Reinando sobre inmóviles
Tinieblas de conquista,
Desciende el ser hasta una paz
Por todo su universo amurallada.
Se olvida
Robustamente el ser, descansa
Mientras a su universo
Consagrándose está,
En clausura, muy lejos.

Apogeo de las cosas,
Que circundan, esperan, insisten,
persuaden
¡Oh dulce persuasión totalizadora
Todo el cuerpo se sume,
Con dulzura se sume entre
las cosas.
¡No ser, estar, estar
profundamente
¡Perderse al fin!
¿Perderse?
En clausura, muy lejos
Se infunde, se refunde, se posa
al fin remoto,
Intacto rostro
Nuevo, nuevo.
Intimidad visible
– ¡Oh pulsacion, oh soplo!–
Resguarda todo el cuerpo.

¿Para quién, para quién tan lejos,
Pulsación confidente?
¿Hacia dónde,
Recatos veladores,
Hacia dónde se aleja
La mirada,
Tan retraída y plena?
¿Hacia la seña
Clara
De otra verdad?

Notamos el extraordinario desarrollo de la primera estrofa, desde la primera mención, genial por cierto, de las "sienes soñolientas" hasta la palabra central en ambos poemas: *caos*. Se ha prescindido de elementos externos vagamente simbólicos como cárcel y muros férreos y se ha preferido desarrollar términos evanescentes, sugeridos por las palabras *vaho, niebla* y *nube*, que se mantienen en la segunda redacción. Se amplía notablemente el término *caos* que el poeta

investiga para concluir con versos que ya están en la versión de *La Pluma* y que destacan por su carácter negativo e interrogativo: ¿no ser? estar, estar profundamente, que en *Cántico* adquiere un definitivo tono admirativo y positivo: no ser, estar, estar profundamente, para detenerse en un ¿perderse? más destacado en la versión del libro. En la primera versión se explicaba qué es lo que ocurría con el que se perdía en el sueño y se terminaba diciendo que está "en clausura, muy lejos". Se suprimen en la segunda todas esas afirmaciones y partiendo del verso citado –último en la primera redacción: "En clausura, muy lejos"– se pasa a una serie de interrogaciones sobre el destino del durmiente, del que sueña, insistiendo en la preposición "hacia" (dónde), presente como recordamos en uno de los títulos primeros del poema "Hacia el sueño, hasta el sueño". Pero ahora no hay un "hasta", sino que todo queda en una interrogación final.

Una revisión de versiones primeras luego muy rehechas en el definitivo *Cántico* indudablemente arroja mucha luz sobre la forma de construir el libro, porque en definitiva nos informa del interés del poeta por rehacer su obra en una labor de artífice y de investigador de la palabra. Indudablemente, muchas de estas reformas se hacen para dar unidad a un libro y para evitar lo que *Cántico* desde luego nunca fue: una colección de poemas dispersos. Se advierte un trabajo de asimilación, de unificación y de depuración de formas poéticas y de expresiones. Los que han comparado distintas versiones de poemas –Darmageat, Gil de Biedma, Dehennin, Bigongiari y Debicki–[6] han explicado muchos secretos de este

(6) Vid. PIERRE DARMANGEAT, *op. cit.;* JAIME GIL DE BIDEMA, *Cántico: el mundo y la poesía de Jorge Guillén*, Seix Barral, Barcelona, 1960; ELSA DEHENNIN, *Cántico de Jorge Guillén, une poésie de la clarté*, Presses Universitaires de Bruxelles, Bruxelles, 1969; PIERO BIGIONGIARI, "Time Passes", *Luminous Reality. The Poetry of Jorge Guillén*, ed. de IVAR IVASK, University of Oklahoma Press, Norman, 1969, trad. española, "El tiempo pasa", en *Jorge Guillén*, ed. de BIRUTE CIPLIJAUSKAITE, El Escritor y la Crítica, Taurus, Madrid, 1975; y ANDREW P. DEBICKI, *op. cit.*

Cántico luminoso al conocer lo que había antes y, al mismo tiempo, han establecido el valor del trabajo del poeta al construir su libro, "donde Guillén –como ha advertido Debicki– supera los detalles circunstanciales y el virtuosismo poético, para subrayar, en cambio, experiencias básicas y vitales."[7]

La revisión diacrónica por nosotros efectuada en las páginas precedentes nos ilumina sobre un momento del trabajo de Guillén, de su obra poética, que luego confluye en *Cántico* con las reformas pertinentes. Un período de tiempo breve en la vida del poeta (1919-1922) nos ha servido para conocer mejor *Cántico* en su origen, gracias a los datos que Blecua con tanto acierto supo coleccionar en su imprescindible edición. Conocemos, después de estas páginas mejos *Cántico* en su origen, pero para completar la labor de Guillén en este tiempo habría que observar aquellos poemas de la misma época que los que hemos estudiado que quedaron fuera del libro, y que ya se han publicado en edición moderna (*Hacia "Cántico"*)[8]. De su estudio conoceríamos razones para la condenación y marginación de unas determinadas poesías y comprenderíamos mejor lo que ya llevamos dicho: la concepción como "obra" unitaria del libro. Pero esa ya es otra historia.

(7) ANDREW P. DEBICKI, *op. cit.*, p. 227

(8) JORGE GUILLEN, *Hacia "Cántico"*, Recopilación y prólogo de J. M. Sibbald, Ariel, Barcelona, 1980.

EL POETA Y NUESTRO MUNDO

Cuando Jorge Guillén publica su libro *Y otros poemas*[1] tiene ya ochenta años que ha cumplido en ese 1973. Puede decirse que el poeta, a lo largo del libro, realiza una última confesión de que ha vivido —en frase de Neruda—, aunque éste su último libro no sea, en el estricto sentido de la palabra, un libro de memorias. Parece, sin embargo, que sí hay en el, y en gran medida, mucho de *memoria*, más de evocación y recuerdo subjetivado en la perspectiva de lo crítico y hasta de lo satírico.

Uno de sus más recientes comentaristas, Ivar Ivask[2], asegura que la obra de Guillen —la obra completa: *Cántico, Clamor, Homenaje, Y otros poemas (Aire nuestro y otros poemas)*— refleja más de medio siglo, casi setenta y cinco años de su vida, y que de ella, del mismo modo que se han extraído poemas para realizar bellas selecciones como los *Poemas de Castilla*[3], *La suite italienne*[4], *el Cántico americano*[5] o *Historia natural*[6], se podían formar otras colecciones temáticas entre las que no podría, de ningún modo, faltar alguna sobre la guerra civil, la postguerra u otros temas estrictamente políticos o satíricos que sorprenderían a más de un lector superficial del primer *Cántico*.

El poeta ha ido ampliando su obra con el tiempo y registrando en ella, cada vez con mayor fecundidad, los impulsos vitales que han forjado su dilatada existencia, por lo que puede afirmarse que su último libro es toda una gran culminación de aquella obra en la que lo humano, lo más intensa y entrañablemente humano, ha ido abriéndose

(1) JORGE GUILLEN, *Y otros poemas*, Muchnick Editores, Buenos Aires, 1973.

(2) IVAR IVASK, "Poesía integral en una era de desintegración", en *Jorge Guillen*, Taurus, Madrid, 1975, p. 45.

(3) JORGE GUILLEN, *Poemas de Castilla*, Santiago de Chile, 1968.

(4) JORGE GUILLEN, *Suite italienne*, All'insegna del pesce d'oro, Milán, 1964.

(5) JUSTINA RUIZ CONDE, *El Cántico americano de Jorge Guillén*, Turner, Madrid, 1973.

(6) JORGE GUILLEN, *Historia natural*, Papeles de Son Armadans, Palma de Mallorca, 1960.

paso entre temas más moderadamente superficiales, escasos por otro lado en la obra de Guillén.

Y otros poemas refleja sobre todo la existencia del hombre en el mundo, en ese mundo nuestro que nos ha tocado vivir, contra el que el poeta viene rebelándose desde los años de *Maremágnum*, aunque ahora el punto de vista, el enfoque sea mucho más afiladamente irónico en su más frecuente y general expresión. Aun así, no está ausente la nota de desánimo y resignación o la de cólera que supera al "clamor", como ha señalado Oreste Macrí[7].

Pero vamos a centrarnos en estas páginas en una serie de temas que parecen extraordinariamente sugerentes de una actitud ante la vida, que los años han modulado. La venturosa vejez de Guillén le hace observar nuestro mundo, el mundo moderno, con un escepticismo irónico y elegante que le permite superar, y en algunos casos menospreciar, lo que a otras mentes cándidas pudiera parecerles deslumbrante.

Los años del poeta, ese estar de vuelta de muchas cosas, y la residencia en un país tan avanzado, tremendamente industrializado, le hacen conocer bien, muy de cerca, lo que el mundo moderno puede ofrecerle. Téngase en cuenta que Guillén, nacido en Valladolid, es un temperamento –según se desprende de muchos de sus poemas– amante de la sana tradición y de los viejos valores, que no por viejos son perecederos o caducos, sino permanentes y vivos. Italia ofrece a Guillén mucho en este sentido, y con frecuencia aparece en sus páginas, como también los veteranos temas de la naturaleza, las flores, los árboles, el cielo, el mar, los ríos..., aunque siempre envueltos en un simbolismo que, unas veces profundo, más claro, en todo caso aparece intelectualizado y nos sirve a los lectores para hacernos sentir inmersos en nuestra propia existencia.

La poesía actual vive, y ha vivido recientemente, una rebelión constante contra este mundo moderno que nos toca vivir. Los poetas del 27 sintieron bien de cerca la inva-

(7) ORESTE MACRI, *La obra poética de Jorge Guillén*, Ariel, Barcelona, 1976, p. 51.

sión de los objetos que cambiaban nuestro existir con su presencia. Recuérdese aquellas lejanas y redondas, blancas chicas de "Underwood" que eran las teclas de la máquina de escribir, o el esplendor de la bombilla eléctrica que Salinas quiso, con su verso, destrivializar. O aquellos hoteles de la primera poesía superrealista de Alberti que también dedicó un conocido madrigal al billete del tranvía. Pero aquellos iniciales coqueteos con las cosas del mundo moderno, no hacían sino emocionar al incondicional, *épater le bourgeois* y muy poco más. Sólo más tarde, cuando García Lorca canta su asfixiante experiencia neoyorquina, ingresa en nuestras letras una preocupacion por el mundo moderno infinitamente más comprometida, que recientemente hemos sentido en otro libro sobre otra gran urbe: *Roma, peligro para caminantes*, de Alberti[8].

Guillén presentó a sus lectores, ya en el primer libro de *Clamor, Maremágnum*, lo que iba a ser una línea que ahora, al paso de los años, vemos hermosamente continuada: la línea de la contemplación del mundo que nos rodea como algo que el poeta analiza con pasión subjetiva de viviente. Como es natural, no pueden faltar los tremendos "adelantos" de nuestro mundo moderno, que no hacen sino desgastar y envilecer nuestro sentido humano, aunque no la inspiración del poeta rebelde. *Y otros poemas* —podrá verlo el lector— es mucho más que todo esto, sin embargo, aunque no sea poco lo que nuestro mundo —moderno, mecanizado e inhumano— representa en el libro.

Una amplitud temática en el enfoque de su inspiración es la que permite a Guillén sentirlo y cantarlo todo, como nos advierte una de las "glosas" que componen el libro (p. 198):

(8) FRANCISCO JAVIER DIEZ DE REVENGA, "Dos poetas, dos ciudades (Lorca-Alberti; Nueva York-Roma)", *Estudios literarios dedicados al Profesor Mariano Baquero Goyanes*, Murcia, 1974, pp. 55-68. El libro de Rafael Albertí es *Roma, peligro para caminantes*, Joaquín Mortiz, México, 1968; *Litoral*, Málaga, 1974, y Biblioteca Breve, Seix Barral, Barcelona, 1976.

Inspiración. Hallo cosas
Que no buscaba mi pluma.
Están ante mi conciencia
Que las ve. Todo se suma.

¿Hay segunda inspiración?
El hallazgo considero
Con la vista de mis ojos:
Es certero o no certero.

Inspiración, intuición,
Algo elemental, instinto,
Con sol, con luna o con lámpara
Misterio jamás extinto.

"Todo se suma". no cabe duda. Este sería el sentido general de Y otros poemas y por extensión de toda la obra de Guillén. Sentido de estar en el mundo y vivirlo, relatándolo y haciéndolo sentir a los lectores. Sentir en cierto modo la historia, o la comedia o la tragedia, de cada día. Marichal ha señalado que en esto Guillén sigue una línea hace tiempo iniciada, de reflejo de la historia: "Pero *Aire nuestro* (y desde luego *Y otros poemas*) es como toda gran poesía el espejo fiel de un mundo histórico: en las dos acepciones de la palabra "espejo", retrato y modelo, expresión y norte. Espejo que refleja y espejo que guía. Un escritor español de nuestros días ha dicho que la historia del hombre es la suma de sus gestas y de sus sueños. O si se prefiere podríamos alterar la famosísima definición orteguiana –"Yo soy yo y mi circunstancia"– dándole la formulación siguiente: "El hombre es su circunstancia más sus designios". La literatura, y particularmente la poesía, expresaría tanto el estar como el soñar del hombre: pocos poetas han cumplido tan consistentemente esa dual función de su obra como Jorge Guillén[9].

La idea de que cualquier cosa puede inspirarle, sobre

(9) JUAN MARICHAL, "Historia y poesía en Jorge Guillén", en *Jorge Guillén*, cit., p. 29.

todo aquello que sea humano y al hombre se refiera, se combina con la de que nuestro poeta se halla vinculado a ese mundo de manera permanente como un (p. 15)

Eslabón diminuto
De universo que envuelve,
A tomo nada más,
que se desdobla.

que se siente alumbrado con la claridad de la mañana al despertar.

Rafael Lapesa, en relación con la vinculación de Guillén a nuestro universo, escribía ya en 1974, con ocasión de la aparición de *Y otros poemas,* que "el poeta y su mundo se nos presentan en su integridad y en su integración. Y ese mundo no es torre de marfil ni paraíso lejano: incluye la actualidad palpitante, que urge a tomar posiciones"[10]. A pesar de todo, Guillén –como hemos apuntado– mantiene un sensato gusto por lo antiguo, y sus evocaciones de elementos hoy presentes, aún vivos, que reflejan el pasado, no nos ofrecen ninguna duda sobre sus preferencias. Observemos, como contrapunto de poemas que más adelante leeremos, la bella evocación de "Una plaza" de Palermo (p. 17):

Iglesia. San Francisco,
Gótico nada enfático.
La plaza, menestral, y la mañana,
Sonora, suman pueblo.
De un carrito de frutas y legumbres
Debe tirar un asno,
Los arreos joviales.
Vivísimos colores de una moña
Concluyen la cabeza.
Rebuzna el asno con deseo fuerte.
¡Borrica no! Ya un mulo
Pasa, roza la súplica.

(10) RAFAEL LAPESA, "Un nuevo libro de Jorge Guillén", *Insula,* 336, 1974, p. 1.

Se piensa por contraste en Polifemo:
Cantó bien su ansiedad ¡Sol de Sicilia!
El aire claro envuelve los rumores
Que, sucesivos, van acompañándose.
Asiste la Edad Media,
Tan silenciosa desde su fachada.
Las uvas, el tomate –con sus verdes,
Sus rojos– y ese lujo de morados,
En la gran berenjena
Resplandecen, seducen
Bajo esta luz de ahora,
El mismo sol de todas las edades.

Son interesantes en este poema las notas estilísticas que conforman un contexto cuidado. Versos endecasílabos y heptasílabos trazan el cuadro de lo que permanentemente domina: la iglesia, la plaza, los animales, las frutas del mercado, el sol de Sicilia. Todo es plácido y ameno, cálido y sensual. Claridad en el aire y rumor mesurado, combinan con vivos colores en las frutas del mercado –rojo, verde, naranja–. Todo es seductor, como el mismo ambiente. El poema podría muy bien pertenecer a *Cántico*. Su intemporalidad va reflejada en todos sus versos y concentrada en el admirable endecasílabo final:

El mismo sol de todas las edades.

El sentido de permanencia de lo pasado está presente en este libro de Guillén en otras ocasiones. Es un libro de vejez y parece lógico que así sea. Se configura este tono un poco como contraste, con otros poemas en que domina el espíritu de destrucción. Véase el titulado "Palacio, Biblioteca" (p. 81):

La biblioteca en el palacio viejo
Da a sus libros un aura inteligente,
Que predispone a la lectura lenta,
A las sobrosas averiguaciones.
Raro quizá el lector de estos volúmenes,
Revestidos de bellas pieles, oros
En tejuelos, a gusto bien erguidos

Y por tamaños ordenados, velan,
Aguardan tiempo con memoria firme,
Pese a la destrucción innumerable.

En él se distingue el respeto —de nuevo firme— hacia lo antiguo, hacia aquello que nos muestra un pasado seductor La lectura lenta, la averiguación sabrosa que se anima por la propia belleza plastica de la ordenada biblioteca dan el tono lírico a los elementos prosaicos de su contenido. Sólo la ambición intelectual convierte este poema en algo poético que renace en el deseo y admiración por la permanencia. El endecasílabo final de esta décima de arte mayor nos avisa de algo que empaña lo agradable de la biblioteca, su afecto. Es una posibilidad que de pronto se torna en reto. El tiempo, la memoria, permanecen.

pese a la destrucción innumerable.

El presentimiento de trastorno se hace realidad cuando Guillén contempla la inundación de Florencia de 1963. La destrucción amenaza la permanencia de lo antiguo que el poeta antes ha glosado. "Impulso hacia la forma" (p. 96) contiene un impresionante enfoque que entrevé renovación en la naturaleza dislocada. Un fenómeno natural tan de nuestro tiempo, queda así reflejado en estos versos, primera parte del poema titulado "Arno furioso":

Sobre la ciudad el río
Se ha volcado con la furia
Del Absurdo. Slbedrío
De nadie, que bien injuria.
A corrupción corre todo,
Agua invasora da barro,
El barro llega a ser lodo,
Al fin basura de carro.

¿Es primitivo candor
De aquella Naturaleza
Genesíaca? ¿Albor
Nuevo? ¿A crear se empieza?

Mugre mas pobre, fracaso
De residuos, una broza
De violencias al paso
Del azar. Monstruo, destroza.
Imperativa Natura
Sigue su curso y no sabe
Más que seguir. Así dura:
Cumple ley, ignora clave.

Evocaciones como la de la naturaleza genesíaca han suscitado a Oreste Macrí palabras reveladoras, que ponen en relación modos muy del 27, como los que señalamos antes. Según el crítico italiano, después de leer este poema "nos parece a la vez más fútil y absurda la distinción que establece cierta crítica dentro de la generación del 25 entre poetas puros e impuros, intelectuales y superrealistas, hasta la de una derecha y una izquierda...; aquí canta el mismo genio generacional (aun sí, tan diferenciado en la voz de cada uno) que dictó la selva de Aleixandre, los ángeles de Albertí, la metrópolis de Lorca, las gracias de Cernuda, la América virgen de Neruda, etc."[11]

Pero obsérvese además el sentido de permanencia de la Naturaleza que sigue —cumpliendo las leyes— y dura frente a lo artificial y a lo artificioso como podría ser la ciudad, la concepción humana de una ciudad. Aunque en este caso no sólo lo que parece es artificio, sino también arte, el arte de Italia, perdido ante la ley de la Naturaleza y el turbión inundador.

El poema contiene una segunda parte aleccionadora, titulada "Super flumina" (p. 97).

¿Y si hubiese una ley que fuera una intención
Como una clave sabia?
Recordad a Isaías.
Es el propio Yavé
—Ninguno más terrible—

(11) ORESTE MACRI, *Op. cit.*, p. 452.

Quien manda una Potencia
Como turbion en granos de granizo,
Como un impetuoso llover y más llover
De torrenciales aguas
Que todo lo derriban y lo inundan.

Lloren junto a los ríos,
Mientras de aquellos sauces penden mudas las cítaras,
Los siempre tan dispuestos
Al abandono de esa terca empresa
Que es nuestro convivir, todo inventado.

Italia
Crea y nos tiende en alto su hermosura
Junto a ríos de orillas implacables
En su impulso hacia la forma.
Italia: maravilla sin cesar reanudada.

Los últimos versos, los finales, contienen de nuevo la noción de renacimiento tras la caída intuida en el primer cuadro de los que componen el conjunto.

La vida sigue y se renueva una y otra vez de una manera absoluta, a pesar de su fragilidad: la metáfora del cristal de Venecia, frágil *per se* y *per accidens* como la misma ciudad italiana, es válida y reveladora y de una intención crítica, al tiempo que relacionable con los poemas anteriores, por la nota de caída de un valor artístico. El epigrama siguiente nos introduce en un ambiente de fragilidad cerrado por una gran interrogante (p. 393).

Todo es precario, todo es inseguro,
Y la vida... Cristal de una Venecia
Que se hunde en el agua lentamente
Sin cesar. Y los hombres, tan brutales,
Preservan organismos delicados
Gracias al gran vigor de esos conjuntos,
Muy fragiles. ¿Vivir no es gran victoria?

Hemos podido observar, a través de estos poemas, la presencia del mundo urbano con contenido tradicional en la poesía de Jorge Guillén, y apreciar el valor que le concede

como permanencia y como arte. Pero cabría preguntarse si es el mismo el tono que preside las evocaciones de nuestras ciudades actuales o si, por el contrario, se cierne sobre ellas el tono del desprecio y la animadversión. En cierto sentido, la admiración por un pasado sereno reflejado en vetustas piedras de ciudades, es incompatible con la de los complejos urbanos modernos que tan distintos parecen, en forma y espíritu. Sin embargo, no parece ser ese el tono de estas tres evocaciones aparecidas en el libro bajo el significativo título de "Consumación" (p. 19):

I

Automóviles rotos: cementerio
De metal y madera.
La chatarra también es algo serio.
Como la primavera.

II

Gran ciudad. Día gris. Con bruma el humo.
Fábricas. Desperdicios.
En arrabal, del hombre sólo indicios.
Limón atún, sin zumo.

III

Montones de carruajes: camposanto
De madera y metal.
También esa chatarra tiene encanto:
Perfección de final.

Ante todo podemos señalar que nos enfrentamos con la impresión del poeta frente a un trivial, frecuente y normal cementerio de coches. En él se unen la idea de cementerio —que reúne lo que ha dejado de ser— y el fundamento en una civilización moderna, que arroja tales detritos. Pero el punto de vista del poeta sorprende en el primer cuarteto con la comparación encerrada en el heptasílabo final "Como la primavera". Idea que queda negada en la contextura basada en "flashes" o fogonazos informadores del paisaje de los contornos. No hay una preocupación o contenido estéticos; la presencia de la naturaleza se reduce a un limón

sin zumo y, apenas, se presiente el humanismo como huella del hombre: "Del hombre sólo indicios". Y en el tercer momento, insiste de nuevo, creando un ritmo envolvente, en el cementerio —ahora, tremendamente, "camposanto"— con su carácter encantador, sólo residente en la perfección que contiene por ser un final.

Pueden responder estos versos a un espíritu muy de Guillén ya antiguo de envolver de interés —en este caso de encanto— algo que no lo tiene, y que sólo el sentido de "consumación" que lo preside, explica el tono metafísico del poema. El cementerio de coches es algo cerrado, finalizado y en su sentido etimológico perfecto: ese, sólo ese, es su encanto y en él reside su evocación estética.

Aparte, claro está, aparece la fealdad irremediable de las cosas: día gris, humo, fábricas, desperdicios; y de las palabras nada eufónicas, chatarra, arrabal, carruaje. Y más aún, por encima de todo, la deshumanización que domina, sobre todo, en el cuarteto central, reflejo y canto de una ciudad sin nombre.

No siempre, sin embargo, es este el talante que adoptan las evocaciones urbanas en *Y otros poemas.* El hombre está presente en ellas otras veces y las preside, hasta dominarlas. El elemento estético está bien patente, más cuando se destaca en el poema el juego de luces que lo ambienta en esta madrugada. El poema "Madrugador en la ciudad" (p. 29) nos refleja bien claramente la simbiosis hombre-calle en la alborada cualquiera:

El cielo gris y blanco de este día,
Que acaba de nacer sin arreboles,
Recibe con deleite algunas luces
Electricas, las públicas, gozadas
Ya también por alguno, matutino
Sonriendo, sensible a una magnifica
Sensación de acto heroico. Soledades
Con su resto esquelético de noche
Afronta a paso firme el transeúnte,
Insigne en la ciudad, su vencedor.

El sentido de soledad no es, sin embargo, algo metafísico o agobiador, sino más bien consecuencia serena del momento del día. El hombre no se siente vencido, sino vencedor, y a paso firme atraviesa la ciudad, como el lector atraviesa el poema hasta alcanzar la primera pausa fuerte mediado ya el séptimo verso. Luego, sólo la conclusión, ironica quizás, del hombre vencedor de una ciudad no batalladora, completa el poema.

La estructura de esta décima endecasílaba, que Guillén como sabemos domina muy bien en todas sus modalidades, juega un importante papel en la expresión estilística de un contenido intenso.

Pero no siempre los aspectos del mundo moderno que entran en juego en el poema funcionan así. Hay momentos en que la expresión y el contenido se tornan patéticos, como en ese epigrama titulado con sarcasmo "Pane, amore e fantasia" (p. 406), en el que las estructuras semánticas consiguen un especial pavor:

–Cuántas ruinas. ¿Bombardeo?
–Terremoto.
–Más, más ruinas. ¿Terremoto?
–Bombardeo.
Hombre y Natura: monstruos. No calumnio. Lo anoto.
Y me pasma el planeta, bellísimo y tan feo.

Conjuga este poema dos posibilidades de destrucción tremendas, la natural del terremoto y la "civilizada" del bombardeo. Vemos en contraste con el poema que se ocupaba de las avenidas del Arno, que aquí también la posibilidad de destruir viene concedida al hombre como ser civilizado. Este planeta destruido, a pesar de su belleza que se expone y dilata en los dos versos externos, condensa finalmente la alternancia inicial variada en verso y entonación.

Los desastres de la guerra ocupan preferente lugar en *Y otros poemas,* y consiguen o producen variadas meditaciones de profundo humanismo incrementadas por un tono de rebeldía y tragedia. Esta se aumenta, ante la imposibilidad de remediarla puesta de manifiesto, cuando se contrasta con

nuestra confortable vida cotidiana. Es cuando la tragedia, el crimen permitido y el abuso hacen su aparición en nuestro televisor, mezclados con los habituales anuncios publicitarios comerciales a que nos tiene acostumbrados la sociedad de consumo. En lo cotidiano, en lo habitual, en la costumbre, se introducen el atropello y la muerte. El poema "En la Televisión" es lo suficientemente revelador (p. 112):

Televisión. De pronto campo
Confuso de gentes, un día
Cualquiera.
Si es guerra, no hay crimen.
Se ve a un prisionero. Camina
Con paso forzado hacia donde
Se concentra alguna milicia
Que sin más,
vivir cotidiano,
–No hay pompa– dispara, fusila.
La figura del prisionero
Se doblega, casi caída.
Inmediatamente un anuncio
Sigue.
Mercenarias sonrisas
Invaden a través de música.
¿Y el horror, ante nuestra vista,
De la muerte?
Nivel a cero
Todo. Todo se trivializa.
Un caos, y no de natura,
Va sumergiendo nuestras vidas.
¿De qué poderío nosotros,
Inocentes, somos las víctimas?

Obsérvese la insistencia en las ideas de "natural", de "normal", en que puede llegar a convertirse para nosotros un crimen así, evidenciado en palabras como "un día cualquiera" "sin más", "vivir cotidiano", para llegar a la conclusión tremenda de que"todo se trivializa". La carga emocional del poema, cuya referencia a la cruda guerra de Vietnam

es evidente, aumenta la tensión de un contenido modulado en el dolor y en la rebeldía mezclada con la impotencia ante ese desastre "no natural", sino "civilizado". Y es que este mundo que vivimos, a fuerza de acostumbrarnos a la destrucción, la ha llegado a hacer trivial y no sólo en lo que se refiere al crimen, sino en otros varios aspectos, como veremos más adelante. La televisión, como medio de difusión de masas, tiene eso. Pero el enfoque aleccionador y perspectiva de Guillén nos vuelve a la realidad del crimen y del dolor, a la realidad de la muerte, que al ser sensible no pueden hacer olvidar las sonrisas de una bella anunciante.

Antes nos hemos referido al contraste entre naturaleza y civilización con resultados siempre negativos para el mundo natural. Sin embargo, en alguna ocasión la lucha entre ambos poderes puede quedar equilibrada en beneficio, un poco, de la cultura; en favor —en el caso que citamos— del libro. Es curiosa la forma de plantear el tema en el siguiente epigrama (p. 430):

¡Cuánto bosque talado se adelgaza
Por nuestras hojas de papel y viento!
Los árboles son víctimas de caza:
Libros. El creador es violento.

Pero aun en momentos como estos se presiente una cierta amargura causada por la siempre sufrida naturaleza en nuestra sociedad "avanzada" y moderna. Aun el propio creador, el artista en su sentido más primario, se convierte en un ser violento que hace daño, porque la propia contextura de nuestro mundo le obliga.

La violencia sería, según Guillén, el signo más claro de nuestra civilización y aun de nuestra cultura. Violencia incluso que desemboca en muerte, presidida por la rapidez, el ímpetu y la furia de nuestros días. Una décima, la que inicia el grupo que recoge bajo el epígrafe de "Muertes" (p. 84) nos ofrece una muy lírica visión de algo sintomático de la violencia de los días de hoy, ante los que el poeta, sin tomar posición posible, asiste asombrado:

Iban felices y veloces hacia...

Iban felices y veloces hacia...
Hacia su muerte. Sí, chocaron: término
De un golpe, se deshizo para siempre
La tan veloz felicidad. Sin meta
Se hundió la luz en una larga noche
Que ellos no habrán de ver. ¿El desenlace
Mortal está por todos bien previsto?
No este brusco, terrible corte breve
Que nos descubre· caos al acecho
Bajo la creación amenazada.

El sentido de ruptura vehemente parece presidir el poema, que incide, por otra parte, en los tradicionales motivos de la imprevisión de la muerte y su inexorabilidad, aunque ahora enfocados desde la aleccionadora perspectiva de un hecho demasiado frecuente en las violentas horas de nuestra era.

Creo que la efectividad lírica del poema reside en el sentimiento de frustación ante el dominio de fuerzas incógnitas que gobiernan nuestra existencia. La realidad viva de un amenazador caos presente que oscurece nuestros días, se taduce en expresiones tan significativas como las que derivan de las palabras finales: acecho, amenaza. Y particularmente para la creación, en el sentido tan fecundo que tal palabra tiene para Guillén siempre.

La imagen del poeta que normalmente se nos ofrece, parece adquirir con esta serie de enfoques tan actuales —y permanentes— una nueva dimensión humanística y, usando términos de hoy, comprometida.

En este sentido, sus visiones de la ciudad parecen definitivas. Frente al enfoque que advertimos en el poema "Madrugador en la ciudad", en el que el hombre, aprovechando la soledad del alba, dominaba la ciudad, en el titulado "Con Rafael Alberti" (p. 314) presenta un panorama verdaderamente aterrador de las grandes urbes modernas:

Roma, París, quizás en todas partes...

Henos, pues, asediados por los coches,
Los coches de presuntos asesinos
Que buscan su botín de transeúntes.
Tú, vanidoso de furor estúpido,
Que en selva de feroces alimañas
Conviertes la ciudad de insigne historia,
Nula bajo el instante velocísimo:
¿De caza vas? ¿Con qué recurso intentas
Matar el soberano aburrimiento
Que padeces, gran automovilista?
Toreas sin el arte del toreo
Que lidia reses bravas. ¡Espectáculo:
Lidia de transeúntes! Muy valientes.

El poema está escrito para otro gran libro sobre temas urbanos: el titulado *Roma, peligro para caminantes*, de Alberti. Tuvimos ocasión en el trabajo ya citado sobre Lorca y Alberti, de comentarlo someramente, cuando señalabamos que "Guillén, el más fino y elegante poetizador del orden y del equilibrio, de la paz y del sosiego que ha tenido nuestra lírica contemporánea, se enfrenta indignado contra el tráfico ruidoso y aplastante de las grandes ciudades"[12].

La consideración de la ciudad como peligro, que en el Alberti de Roma tiene un sentido especial —de "aviso" en la más clásica de sus acepciones—, en Guillén adquiere un aspecto de peligro físico, de peligro para los transeúntes, en su sentido moderno, en lugar de los caminantes de Alberti. Todo queda reducido —y universalizado— a lo actual, a nuestros días y a todas partes. Las alusiones a la selva de feroces alimañas y a la lidia, responden a un claro sentimiento de impotencia ante el moderno tráfico urbano.

No nos resistimos a compararlo a una conocida décima que, escrita en Murcia e inspirada por esta ciudad en 1927-28, captaba así el ambiente, tan distintos y ya desaparecido, de nuestra ciudad. El *Cántico* de 1928 lo recogía de este modo[13]:

(12) FRANCISCO JAVIER DIEZ DE REVENGA, *Op. cit.*, p. 61.
(13) JORGE GUILLEN, *Cántico*, Revista de Occidente, Madrid, 1928. p. 114.

El caserío se entiende
Con el reloj de la torre
Para que ni el viento enmiende
Ni la luz del viento borre
La claridad del sistema
Que su panorama extrema:
¡Transeúntes diminutos
Ciñen su azar a la traza
Que con sus rectas enlaza
Las calles a los minutos!

Casi medio siglo separa estos dos poemas, estos dos momentos en una distancia poética que define bien la admiración por nuestro mundo y su reflejo fiel. Más que un cambio en el poeta, ha habido —quién lo duda— un cambio en el ambiente, en la contextura urbana de nuestras ciudades.

Aunque en *Y otros poemas* no faltan temas en los que la quietud envuelve la ciudad. Uno de ellos lo hemos reproducido más arriba; ahora lo podemos ver completo con este primero de sus "Nocturnos" (p. 45):

Una quietud presente me rodea.
Es noche de universo ahora mudo.
Todo es aquí ciudad: sumisa idea
De silencio. Callado, yo la ayudo.

El ambiente urbano va acompañado ahora por el silencio nocturno que el poeta apoya con el suyo propio. Y con este silencio final dejamos de momento la ciudad para vivir el entusiasmo del poeta anciano por aquellos inventos que el progreso de nuestros días ha traido entre nosotros. El viejo poeta descubre relieves de encanto en aquellas cosas que le puede ofrecer el mundo nuevo. Así desde la perspectiva del avión, se le revela un mundo nuevo y desconocido, en el que trasciende el sustrato que preside todo el libro: el sentido del caos, el reflejo vivo de nuestros días. El poema "Imagen de caos" nos da la medida de este asombro y entusiasmo (pág. 30):

Desde el avión contemplo
Por entre nubes un caos,
Si monótono, versátil
Con mutaciones de blancos,
Una errabunda materia
Que algo quiere más compacto,
El desenlace concreto,
Quizás al fin hoja, pájaro,
Seres y seres distintos,
El mundo en que nos salvamos.

La impresión que produce no puede dejar de ser interesante. Las masas informes de las nubes que el poeta divisa a través de los cristales de un avión, provocan un sentimiento de afecto hacia un mundo nuevo e imaginativo en el que falsas formas generan seres errabundos por los espacios celestiales.

El avión como tema de Guillén también ofrece otra perspectiva, la causada por la velocidad que en poco tiempo permite cambiar incluso de clima o estación. Uno de los primeros epigramas, en sus breves versos, nos avisa de esta facilidad del mundo de hoy (p. 362):

Partimos hacia el aire de otra esfera
Sobre nubes con íntimas auroras.
El avión rasgó sus leves horas
Y aterrizamos en la primavera.

El ambiente de intimidad en la aurora ofrece un particular encanto al poema. Y ya que de medios de transporte, aun usando una prosaica noción, hablamos, hemos de traer aquí otros versos en los que Guillén recuerda los trenes expresos como algo más castizo y veterano que como invento de nuestro mundo. La evocación inicial de Campoamor es lo suficientemente sugestiva de una época pasada y bella. "Trenes expresos" nos ofrece un mundo moderno, pero pasado, en tres estampas (p. 296):

I

empezó en tren a trepidar
Viajaré en tren expreso. ¡Qué poema

Yo escribiría a lomos de un furor,
Superior al galope que se extrema,
Corcel! ¡Oh don Ramón de Campoamor!

II

Aquella luz de gas, los largos túneles,
El paisaje veloz que sueña el tren,
Sentir más hondamente el sino humano.
La almohada fugaz en nuestra sien...

III

la voie ferrée, les routes,
les provinces, les horizons.
Valéry Larbaud, "A. O. Barnabouth", 260

A través de esa América el expreso,
Ya anacrónico, dice la verdad:
Envejecéis de prisa, novedades.
¡Aquellos "Grands Express Européens"!

La calidad sensorial de la evocación parece notable, sobre todo si se observa ese recuerdo en la sensación de la almohada sobre la sien, que podría relacionarse con aquellos autores –Clarín, Proust– cuyas sensaciones corporales provocan y atraen ciertos recuerdos del pasado. Pero con la evocación del tiempo anterior, viene también el desprecio hacia lo nuevo, para lo que sirve de prueba el furor de estos otrora modernos trenes, que el tiempo se ha encargado de envejecer y condenar al olvido "de prisa". La impresión del paso del tiempo en estos versos de añoranza destaca sobre cualquier otro aspecto, quizá por lo efectivo del medio utilizado a través de ligeras sensaciones táctiles. Otras veces, impresiones parecidas quedan prendidas en los recuerdos de la niñez, del Valladolid natal y del apasionante panorama que se podía intuir –a base de fantasía, ilusión e imaginación– a la vista de los trenes (p. 471):

Valladolid. En la Estación del Norte
Mis ojos aun de niño contemplaban
Los potentes vagones de unos trenes,
Y releía el rótulo magnífico:

¡Los "Grands Express Européens"! Mis ojos
Se me iban en pos de aquella fuerza
Que me conducirta, sueño firme,
–Eramos europeos– a una Europa
Muy real, muy soñada: vocación.

La vocación europea de Guillén se encendía en los últimos años del XIX leyendo un rótulo triunfalista que, pasado el tiempo, queda minimizado en su carácter técnico innovador y reducido al simple recuerdo emocionado.

Pero los elementos de la vida moderna, como los trenes o los aviones, pueden comportar en el libro otros contenidos. Sin buscar más lejos, la simple esfera luminosa de un reloj en la noche puede ofrecer al poeta, y al lector, una sensación de inestabilidad en el espacio, como esos números que se dibujan en la oscuridad (p. 420):

Yo, desde mi noche oscura,
Miro el reloj luminoso.
Los números de las horas
Contrarrestan el acoso
Del espacio sin figura.

Otras, el "espacio sin figura", "el paisaje en silencio", como si fuera un engaño a los ojos barroco, del epigrama siguiente (p. 368):

La potencia del telescopio
Descubre un astro lejanísimo.

Se ven montañas, selvas, mares,
Todo es visión en silencio.

No se registra la palabra,
Cúspide suma de aquel astro.

Es inútil gritar: ¡La Tierra!

Poemas como éste reflejan la inquietud de su autor que entrevé, en el paisaje dolorido, el desgarro expresado en el último verso. El astro lejano y silencioso, como los

números del reloj, es objeto en el tiempo y en el espacio que rodean nuestra existencia diaria, aunque no percibamos su valor.

Sin embargo, en ocasiones, tras la noche y el silencio pueden los elementos de la técnica ofrecer una perspectiva estética que al poeta entusiasma por su cromatismo. El gusto de Guillén por los bellos efectos de luz en libertad y frente a la naturaleza, se observa también en esta visión nocturna y urbana (p. 355):

Lámparas proyectan luces,
Resplandor azul, sobre el suelo
Que alumbra también la amarilla
Claridad de los coches: cruces
Bajo el aún llovido velo
Del asfalto. Lo oscuro brilla.

La paradoja se produce cuando lo oscuro brilla por obra del progreso técnico. Pero no siempre surge la maravilla. A veces, un motivo que el triunfalismo norteamericano ha considerado trascendente, al poeta le provoca diversas reacciones que expresa en cuatro tiempos, en cuatro cuadros anímicos y especialmente líricos, ante un hecho trascendente. Así se ofrece en el poema titulado "Hombre y luna" (p. 123), compuesto bajo los efectos de la reciente conquista de nuestro satélite por el hombre y dedicado certera y agudamente "al snob de Occidente". En la primera de las cuatro variaciones, Guillén hace funcionar su tensa ironía, rica en imágenes delimitadoras:

I

Hombres-máquinas, lentas animales,
Tendidos, lentos monstruos,
Crustáceos-galápagos mecánicos
Yacen como si fueran prisioneros
Y mártires –o héroes–
En sus torturas. La gran torre asciende,
Vuela por los espacios ya posibles
Con furor minucioso,

Con esfuerzo del ánimo y del músculo,
Con dominio mental.

La acumulación de adjetivos y palabras asociadas por medio del guión, fabrica el ambiente ideal de escepticismo en que se va a desarrollar todo el poema. Obsérvese en el segundo de los cuadros que la impresión del poeta se apoya y se cifra en la ausencia de un ingenio artístico y arriesgado. Aunque pueda haber "suspense", los números, la exactitud de los movimientos astrológicos y los riesgos calculados restan humanismo a la empresa. No hay aventura y todo puede desarrollarse dentro de un mero cálculo:

II

Los tres hombres, adictos al espacio,
Giran en torno del planeta y siguen,
Fuera ya de la órbita terrestre,
Hasta llegar al reino de la luna.
Entonces con su fuerza resistida,
Ya centro de atracción, y en un instante
Muy previsto según astucia sabia,
Comenzará el retorno hacia el origen,
Y entre sutiles riesgos calculados,
¿Qué pasará? Los hombres ingeniosos,
Geniales, testarudos, muy pacientes,
Vigilan, sueñan.
¿Todo es un delirio
Más allá de los límites probables,
La suma tentación de este planeta,
Obediente a rigores matemáticos?

En el tercer cuadro, la estructura del poema se divide en tres partes. Un verso sólo, el primero, nos anuncia que los astronautas están en su luna. Otro momento, el central, a través de cinco versos, nos vuelve a destacar la falta de aventura que se condensa en ese lapidario endecasílabo final:

III

Los astronautas llegan a su luna.

Orden extraordinario de los astros
Y de los astronautas, celestiales
Cuerpos también, acordes al destino
Con una precisión de movimiento
Que sin cesar se cuenta por segundos.

(Desorden sin tensión: arbitrio fácil.)

El final, último cuadro de una sucesión escalonada, nos trae nuevos puntos de vista: el sentido estético de un planeta visto desde una perspectiva insólita, que lo único que consigue es agrandar y confirmar lo triste y lo minúsculo de este planeta nuestro en el concierto de todos los cuerpos celestes. Vuelve a destacar el escepticismo del poeta que no ve ni logro ni mérito en esta conquista de la técnica. Más bien, al contrario, refleja la pequeñez del ser humano que se condensa en otro interrogativo y sugerente endecasílabo final y aislado:

IV

Hemos visto la Tierra
Como un astro lejano,
Masa resplandeciente,
Sólo una luminosa masa informe,
A veces más vecina,
Redondez elegante.

Hemos visto la Tierra como estrella,
Una más en el coro de los coros,
Minúscula estrellita inteligente,
Criminal, asombrosa,
Desconocida voz en esos cielos.

¿Cuáles serán los límites del hombre?

Seguramente la conquista de la luna pudo ser para muchos un logro de extraordinario valor que convirtió el día en una jornada hsitórica. Pero nada de lo que se ha hecho ha podido ser más distinto del ideal que el hombre podía imaginar de la primera visita a nuestro satélite, como culminación de una aventura hacia lo desconocido, rodeada de peligros y de inquietud humana. Si recordamos, en el

campo de la literatura, del ambiente que se rodeaba en las literaturas futuristas y de ciencia ficción, las conquistas espaciales, veremos aún más marcada la diferencia. Porque, en efecto, aquí nos haliamos en otro terreno, en el que la incertidumbre ha pasado, no está presente, ha desaparecido, y con ella el encanto de la ignorancia aventurera tan humana, ante el avance de la técnica, ante la previsión física y numérica que no dejaba margen a la improvisación y a la imaginación. La frialdad de una aventura, así sólo, únicamente, puede emocionar al sofisticado "snob de Occidente" a quien va dedicado tan completo y armonizado poema. El fiel reflejo de una hora tan feliz de nuestro mundo sólo puede, por tanto, ser enviada a esas personas frívolas que, más que con un sentido humano e intenso de nuestra vida, la entienden con una superficialidad electrizante y atroz.

La tremenda *sátira* lunar de Guillén parece estar dirigida a una dama como la que queda retratada en la *sátira* titulada "Noche festiva" (p. 186):

Con su hermosa izquierda la dama
Sostiene en alto el cigarrillo.
(Luce desdeñoso un anillo.)
Ya tanta majestad se aclama
Silenciosamente a sí propia.
¿Qué ideal de sí misma copia
Mientras contempla el aire vago?
El egregio quiere ser mago,
Convertirse en su personaje.
Esta ya gran dama se jura:
"Crearé mi nueva figura".
¡Que su esfuerzo no se relaje!

Los doce endecasílabos que componen este poema, enlazado con una rima consonante derivada de la décima clásica, mantienen un ritmo en cierto modo ampuloso y sofisticado para definir a la dama superficial que cuida el gesto. Personaje muy del mundo de hoy, que no podía faltar en un libro tan fascinantemente actual como éste, ocupa su lugar en este espacio mundano, como tampoco

faltan los temas aprendidos en los días de la convivencia norteamericana, algunos tan intensamente humanos como el problema de los negros, de palpitante actualidad. Guillén no es un espectador despreocupado ni ajeno a lo que a su alrededor sucede, ya que su enfoque de la situación es comprometido con la realidad y presidido por el humanismo característico de su libro. Véase una entre las varias ocasiones que su preocupación por el abuso inhumano aparece en el libro (p. 128):

Esos negros furiosos, destructores,
Arrebato de cólera infinita,
Son los más humillados de la Tierra.

Nietos de abuelos-cosas,
Vendidas por cristianos
Infames a cristianos correctísimos,
Correctamente infames.

Ese niño que se mira en el espejo
Que unas manos muy blancas le presentan,
Y descubre su error,
El implacable error de piel no blanca.

Ay, la imagen cruel de tanto espejo...
Los romperá en añicos uno a uno.
Basta ya, se acabó.

Y la imagen, entera,
Es hoy una pantera.

La historia en cruda síntesis de palabras, trasporta la violencia que se advierte en el presente. El poeta expresa de nuevo el clamor ante esta injusticia, una de tantas, en nuestro mundo.

Entre los sectores en que imaginariamente podríamos dividir el contenido de *Y otros poemas,* ocuparía también un importante lugar el formado por aquellas impresiones subjetivas que en el poeta, a través de las sátiras, las glosas o los epigramas que componen el libro, van produciendo objetos y problemas de nuestros días. En el lugar más insospechado puede saltar el drama o la observación patética

de un elemento de nuestro mundo que preocupa al poeta y le produce congoja o ansiedad.

La observación de un acuario –belleza y mecanización–, por ejemplo, hace al poeta meditar sobre el silencioso mundo interior reprimido entre los cristales, ante la incomprensión del hombre, que lo contempla (p. 31):

Por el silencio del acuario bogan,
Se deslizan, discurren peces suaves
Que lentamente giran, tornan, siguen
Por una ruta sin quehacer, sin meta.
¿Se aburre el pez en ocio que no acaba?
El tedio es sólo humano. Pez profundo
Nace, come, se reproduce, dura,
Ignora su destino –como el hombre
Que, testigo tras un cristal de acuario,
Admira, se interroga, no comprende.

El mundo animal así denominado puede contener una efectiva parábola y enérgica protesta. En el titulado "Oso en circo", nuestro poeta ve la parodia triste de un ser vencido y dominado por otro (p. 37):

Aquel oso de circo era muy hábil.
Ascendía y bajaba puntualmente,
Peldaño tras peldaño, su escalera,
Caminaba correcto, no pomposo,
Erguido bien, andaba en bicicleta
Bajo una piel muy limpia, señoril
Con un lujo de humano cortesano:
Suave, seria parodia –de vencido.
Y volvía de pronto a su postura
Más natural, las dignas cuatro patas.

Unos edificios de cemento evocan a Guillén la sociedad de consumo en que nos hallamos inmersos, ese universo donde los valores espirituales y humanos se hallan desplazados. El mes de abril, tan simbólico como resonancia y nacimiento, queda transformado en su esplendor en la siguiente décima (p. 173):

¡Que poco abril en este abril!
Es falsa aún la primavera.
En el cemento, no el marfil,
De esas torres se desespera
Ya la "sociedad de consumo".
Todo me sabe ahora al humo
Contaminado de negocio.
¿Qué fue de aquel zumo
Del ocio?
Consumo: soy víctima y socio.

El poeta ve envuelta su propia naturaleza en esta sociedad inhumana donde triunfa la incomunicación y los valores se pierden. En la *sátira* 8 (p. 115) añora el tiempo pasado planteando cosmológicamente el análisis de nuestro entorno a través de los cuatro elementos. Todos menos el fuego, quizá éste por su carácter siempre purificador, han perdido su neto origen y valores:

En esta sociedad tan avanzada
Ya no se pisa con placer la tierra,
Ni el agua es ya placer de bebedores,
No se goza del aire con profunda
Respiración. Del fuego, sí: purísimo.
¡Fuego en todos los frentes!

Y es que en frases de Tierno Galván ha perecido nuestra sociedad ante la "trivialización", que ya vimos en aquel patético "todo se trivializa" de un poema antes comentado. Ahora el poeta amplia aquella idea en lo que debía ser lo más entrañable (p. 114):

Todo se trivializa:
La hermosa intimidad de la pareja,
También la extravagancia de los raros,
La figura apostólica,
El crimen ya no auténtico.

Todo se trivializa:
El amor, el terror,
Y más aún el odio,

Las aventuras revolucionarias,
Los últimos retiros de la mente.

¡Feria de baratijas!

El desprecio final sugerido por el mundo como feria de baratijas, y en el anterior por la televisión, nos introduce de nuevo en los temas y problemas de la sociedad de consumo, lo que tan hábilmente queda captado en el poema titulado "Toda la época o los anuncios en la televisión". Nos devuelve en el hilo de este trabajo a un tema tangencial al de nuestro mundo, el de la génesis propia de nuestra vida. Por ello recogemos en el poema siguiente la cita cabecera que parece significativa, y evocadora la escala de sus firmantes (p. 175):

¿Qué es la vida?
Calderón-Marx-Rockefeller

El fondo del mar, las nubes,
Hombres, los árboles, brutos,
Gritos con saltos y danzas...
Sin cesar varía el mundo.
El sabio lo sabe y dice
Concluyendo: todo es uno.
Todo desemboca al fin
En un triunfal y seguro
FRASCO invasor, que se vende.
¡Economía, producto!

Quizá sea éste el signo más claramente representado en el libro de nuestro tiempo: el de los negocios, el del dinero (p. 129):

"Yo cobro, luego soy", con alegría
Dijo el hombre consciente de su ser.
"Seamos nuestro ser: economía.
Este planeta es hoy ese quehacer".
Girando vas, oh luna, en torno de Negocio:
Nueva designación. ¡De Negocio eres socio!

En conjunto, lo que queda claro es que vivimos inco-

municados por la fuerza de la insolidaridad, por el dominio de la máquina. Oreste Macrí ha visto en el siguiente poema, definidor y sintético de cuanto decimos, todo el "maremagnum de *Clamor*, blanco el "animal humano" de un escarnio renovado con esperpéntica agudeza definitiva"[14].

La *sátira* 34 puede considerarse también amplia y ambiciosa, además de certera en su objetivo (p. 130):

Profundo, dice el hombre: "Vivo incomunicado".
Puede ser. ¡Desventura! O quizá privilegio.

Son ensordecedores los tropeles innúmeros
De comunicación que a todos nos asaltan.

Persiste sin cesar el grito del anuncio.
A los ojos acuden por sí mismas imágenes.

Se reiteran sentencias en fragor envolvente.
Las máquinas fabrican, las máquinas divulgan.

¿Quién no será partícipe del vasto maremágnum?
¿Qué verdades sabemos? Las máquinas, las máquinas...

Los grandes versos del poema recogen las grandes verdades del libro. El amplio alejandrino engrandece las afirmaciones y la sátira guilleniana, que adquiere un ritmo sentencioso quebrado en las interrogaciones finales. Sólo el machacante cierre reiterado contesta a lo que en el poema se intuye e interroga: "las máquinas, las máquinas...".

El gran error de nuestro tiempo, el paradójico certero "error" que lleva al hombre a la luna, es el cálculo inhumano, la máquina infalible que afortunadamente se diferencia en mucho de ese torpe ser —el hombre— que, sin embargo, a pesar de todo, se equivoca. En ese vacilar, en ese considerarse pequeño, esta la gran poesía del hombre frente a la máquina (p. 335):

Trébol. "Somos, juntos en flaqueza".

Ya las máquinas piensan en vez del ser humano,

(14) ORESTE MACRI, *Op. cit.*, p. 462.

Y nunca se equivocan –sin cerebro. Mejor
Privilegio del hombre: incurrir en error.
¿Se cae, se levanta? Muy bien. Es nuestro hermano.

El hastío, la incomunicación, el capitalismo y la guerra, la trivialización y la discordia serían los signos de nuestro tiempo que más deja sentir Guillén en este último libro. ¿Cuál sería entonces la conclusión del poeta antes optimista? ¿Quizá ésta? (p. 132):

¿Es la gran hora de la decadencia?
El hombre se abandona a su impotencia,
Escupe, rabia, ronco o estridente,
Y por fin se vomita por su mente.
La mano sigue inmóvil en el guante.
¿Vencerá negación tan elegante?

Quizá la contestación más acertada sea la negativa. Por lo menos para Guillén, ya que la vida lo vale todo. El mundo incómodo no puede con el viejo poeta vallisoletano. Su esperanza y su entusiasmo por vivir no se han perdido ni mucho menos. Siguen, a pesar de todo, siendo nuestros días sugestivos, fascinantes (p. 43):

Este mundo de bestias iracundas, feroces,
Razonantes, retóricas, potentes, homicidas
Es nuestro mundo humano, fascinador, hermoso.
Quiero vivir en él: mi vida entre las vidas.

Sólo una conclusión podría cerrar este trabajo que ha pretendido revelar al lector un aliento poético humano, encendido y fortalecedor. La conclusión es la que se viene realizando hace tiempo de que Guillén es un poeta que *está* en nuestro mundo y vive sus precarios valores, fustiga los intentos –y los logros– de hacerlos desaparecer y satiriza la tremenda incomprensión característica de nuestro tiempo. Nada más auténticamente lírico que la pasión del octogenario poeta transcrita a lo largo de sus siempre pulcros versos. Mucho tiempo ha transcurrido desde *Cántico*, e incluso desde el totalizador *Aire nuestro* una gran distancia existe. Ya no podemos mantener, en todos sus términos, respecto a *Y otros*

poemas –y por ende a la obra completa guilleniana–, lo que Debicki, con criterio globalizador, se adelantó a decir de *Aire nuestro* y que, en cierto modo, pudiera llegar a interpretarse como extensivo a toda su obra: "Sentimos que el poeta ha relacionado las diversas facetas de un mundo muy complejo para crear un cuadro coherente de la realidad y para subrayar el valor que ésta le ofrece al hombre. A pesar de todos sus matices, la obra afirma constantemente el orden y el significado de la vida, así como las responsabilidades del hombre: su deber de percibir la realidad, de aceptarla y ennoblecerla".[15]

Podemos considerar que Guillén ha trascendido estos límites y ha aumentado su visión del mundo y de la vida con nuevas perspectivas universalizadoras que, en todo caso, amplían y enriquecen la anterior visión y hacen de *Aire nuestro y otros poemas* una mucho más completa interpretación de nuestro mundo, con toda la variada serie de enfoques que a lo largo de cincuenta años ha ido creando el poeta al aire –nuestro– de sus impulsos cambiantes.

Las palabras que con más precisión y acierto mantienen su vigencia, aun después de publicado *Y otros poemas*, son las que Aranguren escribió sobre *Aire nuestro*, relacionando la poesía de Guillén con la actual crisis de valores. Los presupuestos y conclusiones de este trabajo intentan coincidir con el pensamiento del ilustre profesor de Etica, que opinaba así sobre una parte de la obra de Guillén con estas frases, extensibles ahora a la obra completa: "La actitud expresada en esta poesía, frente a la crisis actual de los valores, consiste en mantener, como se suele decir, una moral "elevada", una moral muy alta que, sin embargo, no tiene nada de estoicismo porque, como acabamos de ver, es de gozo, sabor y gusto de lo efímero eterno".[16] Pero ¿Pueden alterar esa gran moral, ese espíritu fuerte, las sátiras, ironías y críticas afiladas de este último libro? La conclusión sera que no,

(15) ANDREW P. DEBICKI, *La poesía de Jorge Guillén*, Gredos, Madrid, 1973 p. 9.

(16) JOSE LUIS L. ARANGUREN, "La poesía de Jorge Guillén ante la actual crisis de valores", en *Jorge Guillén*, cit., p. 272.

sino que a través de ellas realiza de nuevo un mundo ideal, deseable, digno de gozo, que se presiente en las apasionadas diatribas contra nuestro tiempo. A esta alta moral quedan unidos el sentido plural de su poesía, que desde *Cántico* hasta nuestros días ha ido sintiendo el mundo en cambio y haciéndolo sentir. La cosmovisión guilleniana queda así forjada y construida como una *energía* que ha sido capaz de registrar todos los variados latidos constitutivos de la vida de Jorge Guillén. Desde el día de 1919, en que ofrecía de nuestro mundo una visión joven y optimista, hasta estos años setenta han pasado muchas horas, pero el mundo poético ha quedado enriquecido con la gran experiencia vital de un poeta intenso e integrador.

PROXIMIDAD DE UN FINAL

Como volumen quinto de su obra completa –*Aire nuestro y otros poemas*–, el libro *Final*[1], aparecido en febrero de 1982, ha supuesto el testimonio de la supervivencia del poeta decano de los de lengua española Jorge Guillén. La obra recoge poemas escritos entre 1973 y el año inmediatamente anterior al de su aparición, cubriendo de una forma amplia la etapa de la vida creadora del poeta vallisoletano trascurrida entre sus ochenta y sus casi noventa años. Las dos ideas que ya dejamos entrever en estas líneas iniciales –supervivencia y avanzada edad– son importantes para comprender un libro que viene determinado por la presencia de un creador cuya supervivencia sobre la edad –en activo– es para él motivo poético de sorpresa, gratitud y satisfacción. Los resultados estéticos bien pronto quedan patentes, nada más abrir el libro, al dejarnos ver encarnado en su palabra poética ese conjunto de sensaciones cuando Guillén, dirigiéndose "al lector superviviente", nos dice:

Tanto compás, tanta copla
me llevan burla burlando
por un camino de vida.

Entra a formar parte de la contextura del libro, de igual modo, una bien definida idea del paso del tiempo y del triunfo de la actividad poética sobre el mismo. Y producto de esta permanencia temporal es también el reflejo en este verso cálido de la "circunstancia", que sin llegar a convertir esta lírica en una poesía de circunstancias, deja ver las aficiones, amistades y lecturas de este Guillén tantas veces requerido a ofrecer su voz poética en homenajes y recuerdos, de este Guillén capaz de experimentar y expresar un sentimiento lírico ante una obra artística o literaria, o ante un personaje de la historia que quedan convertidos

(1) JORGE GUILLEN, *Final* (*Aire nuestro* V), Biblioteca Crítica, Barral Editores, Barcelona, 1981 (aunque aparecido en febrero de 1982).

en signo y símbolo de una autenticidad humana. Sigue Guillén en esto la línea iniciada en su libro *Homenaje (Reunión de vías)* y continuada en parte en *Y otros poemas.*

En este sentido, y superando la propia idea de la circunstancia superficial, hay que destacar los poemas dedicados al bien amado y admirado Gabriel Miró, que comenzando con el tan expresivo verso de

Poesía, lenguaje ¿No se aúnan?

con ecos evidentes de su *Lenguaje y poesía,* desarrolla una evocación admirada e íntima a través de cuatro estancias. De este conjunto de vivencias personales y biográficas, habría que destacar también el poema "Testimonio", referido a su generación del 27, "¿generación, constelación o grupo?", cuyo final nos introduce una vez más en la idea de permanencia vital expresada continuamente por el poeta:

¿El 27? Grupo bien único
Mientras viva.
Ya es algo.

Dejando a un lado este mundo biográfico, hay que destacar en el libro la patentización de inquietudes guillenianas permanentes, como son su presencia en el mundo, desde unas secciones iniciales tituladas "Dentro del mundo" y "En la vida", hasta una final "Fuera del mundo", pasando por espacios dedicados a la "expresión" y a la "confusión". En todos ellos, la fuerza de la historia viva genera el compromiso humano de Guillén con su tiempo y simboliza su continuidad en la lucha contra la tiranía y la injusticia. Temas como los exterminios de Auschwitz nos recuerdan actitudes ya reveladas en *Clamor,* mientras que otros, como su aversión hacia la deshumanización y trivialización de nuestro mundo, nos traen a la memoria temas presentes en *Y otros poemas.*

Y, por último, tenemos que destacar el importante sector de poemas más directamente relacionados con el mismo título y sentido general del libro: Final. El tema general de la vida frente a la muerte, el tema de la creación y de su autor, el tiempo, el destino, el más allá, la fe, el ser,

la existencia, conjunto de preocupaciones que el poeta observa con pausada serenidad y con la convicción de un final al que se dirige:

Llegamos al final,
A la etapa final de una existencia.

Sin perder la esperanza en un sentido de permanencia al que vence la monotnía de una existencia igual:

Los muchos años ¡ay! se nos resuelven
En una perspectiva pesadísima.
¿Adiós entonces?
No, no. Esperemos.

Palabras poéticas como las recogidas dan forma y sentido a esta quinta parte de *Aire nuestro,* cuyo valor unitario más destacable es, sin duda alguna, la extraordinaria riqueza espiritual que nos deja ver el alma noble y permanentemente inquieta del autor. Pero también hay que ver en *Final* la multiplicidad de registros y de tonos que van desde la sana ironía a la descarnada preocupación por la injusticia, desde la inquietud metafísica a la contemplación de un mundo "natural" aceptado. Multiplicidad que nos hace pasar de un tema a otro, de una evocación o un recuerdo –una ciudad, un paisaje, una lectura, un personaje histórico– a otro, para formarnos ese magno conjunto de supuesto *Final* en el panorama de esta poesía contemporánea, de la que Guillén forma parte de manera activa.

El reencuentro con Jorge Guillén, al filo de sus noventa años y de la mano de su palabra poética, supone una experiencia distinta y aún no definitiva para el lector de su obra abierta, comenzada por el lejano cronológicamente *Cántico* y continuada hasta este *Final,* el último de los libros del poeta vallisoletano.

GARCIA LORCA, HACIA SU MUERTE

TRAYECTORIA DEL AMOR Y DE LA MUERTE

Muchos fueron los poetas de los años veinte en España que siquieron una misma dirección en su trayectoria poética, aunque cada uno impusiera su personalidad propia. Este camino común recorre un espacio imaginario entre la tradición y la vanguardia. Federico García Lorca, el más famoso de los poetas de su tiempo, no estuvo ajeno a este lento pero expresivo deambular entre los modelos de la tradición, ya sea culta o popular, y la exigencia de la vanguardia, como movimiento literario avanzado, que pronto atrajo y sedujo a los poetas de estos años en España. La trascendencia de Federico García Lorca, entre los de su tiempo, ha sido muy superior a la de cualquier otro poeta. Su asesinato, una ejecución militar tremendamente injustificada, produjo una ola de reacciones durante la propia guerra civil española y catapultó a una fama extraordinaria la figura y la obra de un poeta que ya en su tiempo era el más conocido de los de su generación.

"Fue una criatura extraordinaria", ha dicho de él Jorge Guillén, con quien tantos puntos en común tuvo a la hora de comprender las nuevas corrientes poéticas, que trasformaron el panorama de una poesía y de un tiempo de España. Los aires de renovación, iniciados por los poetas de la llamada generación del 27 comenzaron en el simbólico acto de conmemoración del centenario de Góngora en la Sevilla de diciembre de 1927, en una memorable excursión a la que asisten Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Jorge Guillén, Rafael Alberti y, desde luego, Federico García Lorca. Lo que se quiso simbolizar entonces no era sino la recuperación de un poeta excepcional que la crítica decimonónica había relegado al olvido, todavía sometida a las exigencias clasicistas de los depuradores dieciochescos de la lengua española y del estilo culterano. Pero los poetas del 27, que han aprendido en sus estancias en Europa que la poesía puede tener un fin en sí misma, y que el lenguaje poético, enriquecido, revela hondura intelectual y representa mejor el espíritu moderno, encuentran en don Luis de Góngora el modelo ideal. García Lorca sintió como nadie el tirón de la metáfora, de la imagen poética, como trasfor-

madora de la realidad, y vivió las trasformaciones lingüísticas iniciadas por el poeta cordobés como teórico y como práctico de la poesía, porque si bien su *Romancero gitano* que la gente de su tiempo creyó fácil, no es sino una nueva interpretación de la trasformación lingüística del culteranismo, su conferencia sobre la imagen poética en Gongora, da la medida del interés de Lorca por este mundo nuevo, recién descubierto, lleno de posibilidades.

"Para que una metáfora tenga vida —escribía García Lorca— necesita dos condiciones esenciales: forma y radio de acción. Su núcleo central y una perspectiva redonda en torno a él. El núcleo se abre como una flor que nos sorprende por lo desconocida, pero en el radio de luz que lo rodea hallamos el nombre de la flor y conocemos su perfume". Así apreciaba Lorca las innovaciones de Góngora en su tiempo, a través de este tipo de creaciones. "Mientras todos piden pan —añade Lorca de Góngora— él pedía la piedra preciosa. Sin sentido de la realidad real, pero dueño absoluto de la realidad poética". Tales afirmaciones aclaran muy bien lo que este descubrimiento generacional supuso para Federico García Lorca, en coincidencia con sus compañeros de grupo. Algo parecido había ocurrido muchos años antes con Rubén Darío, que conoció a Góngora porque lo admiraba y lo citaba Verlaine. Rubén fue el último gongorino, si hemos de hacer caso de la construcción de la *Antología poética en honor de Góngora*, que Gerardo Diego reunió y publicó precisamente en 1927, recogiendo poesías de un grupo de autores españoles e hispanoamericanos que iban desde Lope de Vega a Rubén Dario. Precisamente, Lorca, que había sido gran admirador de Rubén durante su primera juventud, cuando escribe unos complejos escritos en prosa influidos por el nicaragüense, coincide ahora en una misma admiración hacia la poesía por la poesía.

En 1927, el poeta granadino escribe que "La llegada del duende presupone siempre un cambio radical en todas las formas sobre planos viejos, de sensaciones de frescura totalmente inéditas, con una calidad de rosa recién creada de milagro, que llega a producir un entusiasmo casi religio-

so". Toda la trascendencia de la poesía radica precisamente en su carácter, por así decirlo, sorprendente. La poesía como descubrimiento de una realidad distinta, esa realidad que Lorca resume con el complejo concepto de "realidad poepoética".

García Lorca es el más complejo de los poetas del 27 en su relación con la tradición. Durante las primeras décadas de nuestro siglo, y siguiendo uno de los principios establecidos en la Institución Libre de Enseñanza, se volvió la cara hacia lo popular, hacia lo tradicional como depósito de nuestra historia. Tanto los medios intelectuales que coincidían en la Residencia de Estudiantes como en el Centro de Estudios Históricos que dirigía Menéndez Pidal, propiciaban un interés colectivo entre la intelectualidad de los años veinte hacia la tradición popular. Se recogen romances, se estudian por los pueblos las canciones de los trabajadores de las faenas del campo, y se descubre que canciones, coplas, romances y estribillos, que autores dramáticos de nuestros siglos de oro, desde Gil Vicente a Cervantes y Lope de Vega, habían integrado en su teatro, como intermedios cantables, permanecían vivos entre nosotros. Se produce entre los estudiosos una gran vuelta a la tradición. Salinas escribe y valora la presencia del romance entre los nuevos poetas del siglo XX, Alberti y Gerardo Diego recrean una poesía de tipo tradicional e, igual que hiciera Lope de Vega en el siglo XVII, producen una lírica exactamente igual a la que se conserva en el pueblo, esa lírica que se ha denominado "de tipo tradicional". Lorca, en Granada, conoce estos avances de la ciencia histórica y comprueba a su alrededor la existencia de una riqueza poética que se conserva depositada en el pueblo. Menéndez Pidal viaja a Granada y es acompañado por el joven García Lorca en sus excursiones de investigación y pesquisa poética. Pero en García Lorca confluye otro elemento que va a ser decisivo en su formación como poeta tradicional: su amistad con Manuel de Falla, con quien comparte su amor a la música y su valoración de la autenticidad de la experiencia directa de lo popular.

Entra así en la obra de Lorca, ya desde el principio, un mundo lleno de poesía y de fuerza trágica, el mundo de las

canciones de su tierra, el mundo del cante jondo, que Manuel de Falla está dejando sentir en sus composiciones musicales más características. En ambos, el acercamiento a lo popular no es mero folklorismo, sino investigación científica en busca de la expresión de un mundo irreal, el mundo de la poesía andaluza, una nueva "realidad poética", utilizando el propio término de García Lorca. Surgen así libros como *Poema del cante jondo, Canciones, Primeras canciones,* libros que anuncian los que va a ser el mundo de su primera obra maestra, tan mal entendida como admirada y alabada por todos: el *Romancero gitano.*

Muy complejo es, en efecto, el mundo poético del *Romancero gitano* y qué duda cabe que a esta dificultad contribuyen notablemente la confluencia en él de las dos corrientes que nos ocupan: la confluencia de la tradición y la vanguardia. Pero además están los gitanos, vivos, de carne y hueso, llenos de misterio y de tragedia, de negros presagios, prendidos a un simbolismo metafísico, en el que se encierra el amor, la pena y la muerte. Gitanos de carne y hueso, con sus pendencias y con su vida unida a la tierra, de la que viven, a la que sirven, y a la que regresan a la muerte. "Amo la voz humana —escribía Lorca cuando componía los romances de su obra maestra—. La sola voz humana empobrecida por el amor y desligada de paisajes que *matan.* La voz debe desligarse de las armonías de las cosas y del *concierto de la naturaleza* para fluir su sola nota".

La gran lección de trascendencia del *Romancero gitano* radica en su autenticidad, en su verdad. Y esa verdad la ha conseguido el poeta sin alambiques, mostrando su país, Andalucía, tal como es, dando a conocer su "realidad poética". Quizá la nota de andalucismo pueda haber producido en el romancero ese carácter popular y fácil con que muchas veces se ha abordado su lectura e incluso su estudio. Ha sido el gran error de la historia cuando ha atribuido a Lorca facilidad para cantar, facilidad para captar ritmos y ambientes populares, facilidad para revivir un agitanamiento artificial. Pero Lorca se rebeló contra todas estas interpretaciones y luchó por demostrar que su obra era una obra escrita con sangre y tiempo, con dura laboriosidad. A. la facilidad el

poeta interponía el oficio, oficio de orfebre cuidadoso, de mecánico concienzudo, que monta las piezas de un gran retablo poético. Ni fácil ni gitano, sino trabajado y andaluz. "El libro —escribía Lorca— es un retablo de Andalucía con gitanos, caballos, arcángeles, planetas, con su brisa judía, con su brisa romana, con ríos, con crímenes, con la nota vulgar del contrabandista, y la nota celeste de los niños de Córdoba burlándose de San Rafael. Un libro donde apenas está expresada la Andalucía que se ve, donde está temblando la que no se ve. Y ahora lo voy a decir. Un libro anti-pintoresco, anti-folklórico, anti-flamenco. Donde no hay ni una chaquetilla corta, ni un traje de torero, ni un sombrero plano, ni una pandereta..."

La más notable aportación literaria del *Romancero gitano* la constituye su trasformación de la forma del romance, una forma poética que Lorca recoge de la tradición y que modifica con un cierto vanguardismo. Góngora, Lope, Quevedo, y en el XIX el Duque de Rivas y Zorrilla habían continuado la tradición del romancero pero vinculando su contenido al tono épico que es propio del género. Lorca no pretende hacer un romance lírico, porque iría contra la propia condición de la forma poética y de su tradición, sino un romance épico, que canta la épica de una raza, pero con una fuerza e intensidad líricas. "El romance —escribe el poeta— había sido siempre una narración y era lo narrativo lo que daba encanto a su fisonomía, porque cuando se hacía lírico, sin eco de anécdota, se convertía en canción. Yo quise fundir el romance narrativo con el lírico sin que perdiera ninguna calidad". Pero lo cierto es que intencionadamente o no, Lorca logró algo más, y a la trasgresión de los géneros, evidentemente revolucionaria y vanguardista, a la mezcla de lo lírico y lo épico, añadió lo dramático, lo dramático del ambiente y lo dramático de la forma, ya que en algunos romances, las voces, los diálogos adquieren una trascendencia superior, trasgresora de límites genéricos y enriquecedora de un mundo poetico singular de por sí.

En 1928, el poeta está cansado de una fama que le ha sido fácil y comprende que si continúa por ese camino está acabado. Ha conocido la trasformación de la realidad a través

del lenguaje y ha logrado crear un mundo distinto basado en la confluencia de elementos raciales, milenarios, dramáticos, simbólicos y metafísicos. Pero ese momento ha pasado para él, como está pasando para otros poetas de su tiempo, y hay otras metas. En 1928 escribe: "Vuelta a la inspiración. Inspiración, puro instinto, razón única del poeta. La poesía lógica me es insoportable, ya está bien de lección de Góngora Apasionado instintivamente por ahora."

En la biografía de Lorca se produce en este momento un hecho trascendente. El poeta, tras una decepción sentimental que los biógrafos han tratado de establecer con exactitud y tras una gran depresion en la que entran en juego también cuestiones de carácter intelectual en su vida como creador, relativas al cansancio antes señalado, decide cambiar radicalmente de ambiente y marchar a Nueva York. La ocasión se la ofrece el viaje que ha de realizar un amigo de su familia y la posibilidad de estudiar en Columbia University. Nueva York para los jóvenes de los años veinte era una meta de gran atractivo, que difundían las constantes referencias de la prensa ilustrada. Nueva York era lo moderno, lo agresivo, lo emprendedor, lo renovador, lo vanguardista, frente a la vieja Europa. París, Berlín eran otra cosa. Eran la tradición europea, la cumbre de la intelectualidad establecida, pero en la capital del Hudson la realidad del nuevo mundo había ya dado sus frutos. Con estas ideas tan imaginativas como reales en cierto modo, marchó Lorca para encontrarse consigo mismo, lo que parece que consiguió sin dificultad.

Un año completo, con un verano en las montañas de Vermont y un regreso muy placentero, con una estancia reposada en La Habana, devolvieron a Madrid un García Lorca renovado y maduro, seguro de sí mismo y de haber hallado "mi nueva manera *espiritualista*, emoción pura, descarnada, desligada del control lógico, pero ¡ojo! ¡ojo! con una tremenda lógica poética. No es surrealismo. La conciencia más clara los ilumina." El resultado, desde el punto de vista literario, no pudo ser más valioso: dos libros de poesía y un drama extraordinario: *La zapatera prodigiosa*. Porque en efecto parece que en un primer proyecto, Lorca

pensaba publicar dos libros con los poemas escritos en la ciudad de los rascacielos. *Poeta en Nueva York* y *Tierra* y *Luna*, según se desprende de la documentación encontrada años después en los archivos familiares. Pero lo cierto es que, tras la muerte de García Lorca, solo un título vio la luz, en México, con todos los poemas neoyorquinos, el que da nombre al que hoy conocemos como *Poeta en Nueva York*, la otra gran obra maestra del poeta granadino. A parte de las cuestiones textuales, que son de gran interés y mantienen una enriquecedora polémica entre estudiosos de dos continentes, *Poeta en Nueva York* ha interesado mucho por su contenido y por su expresión. Por un lado, nos hallamos ante un mundo completamente nuevo, en el que el tema fundamental de la poesía lorquiana ha experimentado un giro extraordinario al tener como escenario la gran ciudad norteamericana. El poeta ha sufrido un tremendo choque que ha modificado, al mismo tiempo, su expresión, dando rienda suelta a una especial interpretación del surrealismo, tendencia que Lorca asimila formal y espiritualmente, aunque, como ya él mismo avisaba sin perder de vista lo humano. En tal actitud, se ha visto un ferviente deseo de Lorca de superar el lenguaje culterano, que, como sabemos, había seducido a los poetas de su generación en los años del centenario. Lorca entonces pone en práctica un consciente hermetismo que quiere aumentar con la entrada de una expresión nueva, relacionable con el surrealismo. Los resultados fueron valiosos y el libro en su conjunto supone uno de los documentos más enriquecedores de la expresión poetica española en nuestro siglo XX.

Mucho interés tiene el mundo de los símbolos en *Poeta en Nueva York* ya que todas las metáforas e imágenes, que sabemos manejadas con maestría por Lorca desde hace muchos años, ahora se convierten en vehículos de contenidos recónditos. Entre los símbolos más representativos, hay que citar el agua, el caballo, el hueco y todos aquellos que tienen que ver con el amor, personaje esencial del libro antes que la muerte. La mayor dificultad, a la hora de abordar la lectura del libro —aunque hoy ya esté bastante superada— radica en la polivalencia de muchos de estos símbolos, lo que enri-

quece decisivamente tal mundo poético.

Los grandes temas de *Poeta en Nuea York* son la soledad y la muerte, en torno a los cuales hay otros motivos inquietantes como el de la soledad amorosa, la infancia perdida, la denuncia de la ciudad, el enfrentamiento entre civilización y naturaleza, la inusticia social, el amor homosexual y la pérdida de la fe religiosa. Decía García Lorca, en una conocida conferencia que el solía dar a su regreso de Nueva York, que los elementos que el viajero capta con mayor intensidad son la arquitectura extrahumana y el ritmo furioso. En un primer momento podría parecer que esa vertiginosidad reflejaba alegría, pero el poeta vería en ella, en el mecanismo de la vida social, la esclavitud y la opresión, la angustia *vacía*. "Las aristas suben al cielo sin voluntad de nube, ni voluntad de gloria. Las aristas góticas manan del corazón de los viejos muertos enterrados; éstas ascienden frías con una belleza sin raíces, ni ansia final, torpemente seguras sin lograr vencer ni superar. Como en la arquitectura espiritual sucede, la intención es siempre inferior al arquitecto. Mada más poético y terrible que la lucha de los rascacielos con el cielo que los cubre".

Tal es la actitud del poeta al concebir un libro en el que, ante todo, se percibe un sobresaliente sentimiento humano. Clarificado el sentido real del libro, queda ya muy lejos la consideración de esta obra como surrealista en su sentido mas estricto y puro. Más bien hay que destacar su autenticidad como angustia y denuncia, reveladora de sentimientos reales del poeta y de la gran coherencia de su intención bien definida.

Las actividades literarias de García Lorca durante los años treinta fueron fundamentalmente teatrales, aunque algunas obras poéticas hay que destacar en este tiempo. Entre ellas contamos con otra de sus producciones más significativas, el *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías*, en el que confluyen de manera armónica y por medio de una estructura impecable los distintos modos poéticos lorquianos, de la tradición a la vanguardia. Junto a esta gran obra, el *Diván de Tamarit* supone un nuevo camino iniciado por Lorca, en busca esta vez de la tradición poética

y mítica arábigo-andaluza. Pero de todas las obras de estos años, la que ha suscitado mayor interés ha sido un conjunto de poemas no conocido por los críticos hasta 1984, los llamados *Sonetos del amor oscuro*, que Lorca dejó escritos en 1936. Decía entonces el poeta: "Tengo cuatro libros escritos que van a ser publicados: *Nueva York, Sonetos*, la comedia sin título y otro. El libro de *Sonetos* significa la vuelta a las formas después de un amplio y soleado paseo por la libertad de metro y rima. En España, el grupo de poetas jóvenes emprende hoy esta cruzada".

La intención desde un punto de vista formal, expresada por Lorca, revela lo que para él no es sino un regreso hacia la tradición. Es muy cierto que en 1936 en España surge una gran devoción hacia el soneto que cultivan entonces todos los poetas y no sólo los jóvenes, como Miguel Hernández, que en 1936 publica *El rayo que no cesa*, compuesto en su práctica totalidad por sonetos, sino también los mayores, como Antonio Machado, que había en su madurez vuelto hacia la forma más compleja y difícil de la poesía moderna. Los de Lorca, escritos en 1935 y 1936, responden a esa tendencia general de vuelta hacia esta forma clásica y a la intención del poeta de crear un conjunto en el que el amor fuese el principal protagonista. Los resultados sorprendieron, por su sinceridad y valentía, a los amigos y compañeros que oralmente los conocieron. Se admiró entonces la sabía combinación de toda la ciencia poética adquirida por Lorca en sus experiencias del *Romancero* y de *Poeta en Nueva York* con las estructuras más clásicas, tanto desde el punto de vista formal como temático a la hora de dar cuerpo al soneto. Predomina, sin embargo, por encima de virtuosismos técnicos, la voz humana de Federico García Lorca, su dramatismo y su vitalidad, que llamaron la atención de Vicente Aleixandre cuando, pocos meses antes de la guerra, se los oyó recitar, percibiendo en ellos "un prodigio de pasión, de entusiasmo, de felicidad, de tormento, puro y ardiente monumento de amor en que la primera materia es ya la carne, el corazón, el alma del poeta en trance de destrucción".

En este momento, 1936, quedó interrumpida una tra-

yectoria poética única en nuestra literatura, y la muerte, injusta e injustificada del poeta, truncó los proyectos y cerró definitivamente los caminos de una obra poética y dramática única entre nosotros.

CANCION Y TRAGEDIA DE UN MUNDO DRAMATICO

La presencia de canciones de tipo tradicional, populares o neopopulares, en el teatro de García Lorca ha demostrado y demuestra el carácter poético de la obra dramática lorquiana.[1] Pero hay que destacar que no es éste sino un elemento más que contribuye a confirmar una realidad largamente destacada por la crítica. No es extraño encontrar por ello palabras firmes y decididas en este sentido, como son las de Ruiz Ramón, que dejan poco lugar a dudas: "No hay que olvidar esta *verdad primera* ni sus consecuencias: que el teatro lorquiano es un teatro poético como lo es, cada uno en su nivel, el teatro de Lope de Vega o de Shakespeare"[2].

Justamente es obligatorio partir, dadas las pretensiones de esta nota, de la evidente relación Lope-Lorca, más nítida

(1) DANIEL DEVOTO en "Notas sobre el elemento tradicional en la obra de García Lorca", *Federico García Lorca*, edic. de Ildefonso-Manuel Gil, El escritor y la crítica, Taurus, Madrid, 1973, pp. 115-164, destaca la presencia de este tipo de canciones o de sus elementos característicos en *Mariana Pineda*, en las tres farsas y en los cuatro grandes dramas. Sobre *Yerma*, destaca multitud de refranes y frases hechas de carácter popular, pero no hace una valoración de las canciones tradicionales presentes en la obra y de su función dramática (p. 158).

(2) FRANCISCO RUIZ RAMON, *Historia del Teatro Español, Siglo XX*, Cátedra, Madrid, 1977, p. 177. Sobre el carácter poético de la creación dramática lorquiana han insistido, en distinta medida, entre otros, ROBERTO G. SANCHEZ, *García Lorca: estudio sobre su teatro*, Ed. Jura, Madrid, 1950; ARTURO BAREA, *Lorca, el poeta y el pueblo*, Losada, Buenos Aires, 1956; FRANCIS FERGUSSON, *The Human Image in Dramatic Literature*, Doubleday & Co., New York, 1957; ALFREDO DE LA GUARDIA, *García Lorca, persona y creación*, Schapire, Buenos Aires, 1961; ROBER LIMA, *The Theatre of García Lorca*, Las américas, New York, 1963; WARREN CARRIER, "Poetry in Drama of Lorca", *Drama Survey*, II, 1963, pp. 297-304; GUSTAVO CORREA, *La poesía mítica de Federico García Lorca*, Gredos, Madrid, 1970; EMILIA DE ZULETA, *Cinco poetas españoles*, Gredos, Madrid, 1971; JOSE MONLEON, *García Lorca, vida y obra de un poeta*, Aymá, Barcelona, 1974, etc. etc.

que en ningún otro aspecto en lo que se refiere a la presencia de la lírica de tipo tradicional. Lope fue el creador y máximo cultivador de la técnica de introducir canciones dentro del teatro iniciada por Gil Vicente y elevada por el Fénix a una extraordinaria categoría[3]. Pero muy distintas son, sin embargo, las funciones de las canciones en García Lorca respecto a su pretigioso antecedente, porque en definitiva muy otro es el tipo de drama, el espectador y la formulación técnica, sin entrar en el diferente sentido de "lo popular" en ambos poetas-dramaturgos, lo que nos conduciría a muy complejos planteamientos. Ya Lázaro Carreter llamó la atención sobre estas evidentes diferencias: "El poeta granadino aprendió de Lope de Vega el uso estratégico de la canción popular o popularizante. Sabido es cómo Lope monta muchas veces un drama sobre la sólida y cristalina base de una canción. Igual que Santillana edificaba un poema sobre un villancico, o los poetas judíos o árabes una muwashaha sobre una jarcha. El drama de Lorca no arranca nunca de una canción, pero en definitiva, ésta alcanza en él la misma fusión que en el drama lopesco."[4] Y hace referencia Lázaro a los resultados de diversas canciones como la albada de *Bodas de sangre* o la canción de los segadores de La *casa de Bernarda Alba* que, como otras muchas, realiza una función precisa en la escena[5]

Abrir puertas y ventanas
las que vivís en el pueblo,
el segador pide rosas
para adornar su sombrero.

Forma de utilización de la lírica tradicional también frecuente, como es harto sabido, en Lope de Vega, y, en los tiempos

(3) Vid. mi *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional*, Departamento de Literatura Española, Universidad, Murcia, 1983, en prensa.

(4) FERNANDO LAZARO CARRETER, "Apuntes sobre el teatro de García Lorca", *Federico García Lorca*, cit., p. 278.

(5) "En *La casa de Bernarda Alba*, en aquel recinto en que unas mujeres se consumen en un delirio erótico, entra en un momento culminante, como un dardo, como un latigazo, la voz de unos hombres que cantan" (FERNANDO LAZARO CARRETER, art. cit., p. 279).

de Lorca, en Miguel Hernández que siempre vio como maestros indiscutibles de su labor escénica a Lope y a Lorca[6].

Dentro de la obra dramática del poeta granadino, la más efectiva utilización de la canción tradicional a través de distintas modalidades corresponde a *Yerma*, que aventaja en riqueza de registros líricos y en amplitud de funciones dramáticas, no sólo a *La casa de Bernarda Alba* o a *Bodas de Sangre*, sino al resto de la producción dramática. *Yerma* representa el mejor reflejo de una capacidad lorquiana que no fue utilizada en demasía, aunque las veces que de ella se sirvió el poeta, fue con el acierto antes comentado. Vendría a representar, sólo desde el punto de vista estructural-formal, lo que en la dramaturgia de Lope significa *El villano en su rincón* que, sin contener los aciertos expresivos o dramáticos de las canciones presentes en *El caballero de Olmedo* sobre todo en *Peribáñez*, sí constituye el mejor ejemplo de la capacidad funcional de la canción y de cómo sus múltiples registros pueden llegar a formar parte del desarrollo de la obra dramática, no sólo como datos para crear un ambiente o un clima sino como elementos para conocer las causas del desarrollo de un argumento e, incluso, como parte de una configuración dramática a través de la relación personaje-escenario-diálogo-argumento.

Si resulta claro que no seríamos capaces de comprender *Yerma* sin el coro de las lavanderas o, más aún, que no nos podríamos figurar el drama sin este cuadro clave, más evidente aún para nosotros es que esas lavanderas no hubieran podido existir sin la utilización funcional que hacen de la canción popular, troceándola y desenvolviéndola, según las necesidades de su propio parlamento o argumentación colectiva.

En el mismo sentido podemos hablar del resto de los intermedios líricos fundidos en la pieza como algo consustancial que va creando el propio desarrollo de la obra al

(6) Vid. FRANCISCO JAVIER DIEZ DE REVENGA y MARIANO DE PACO, *El teatro de Miguel Hernández*, Cuadernos de la Cátedra de Teatro, Universidad, Murcia, 1981.

mismo tiempo que participa de manera activa dinamizando una estructura aparentemente estancada, que depende en mucho, como es sabido, del factor temporal. La nana que abre la pieza, aparentemente, no es mucho más que un mero elemento folklórico que Lorca muy bien conocía, según se ha encargado de señalar Ildefonso-Manuel Gil[7].

A la nana, nana, nana,
a la nanita le haremos
una chocita en el campo
y en ella nos meteremos.

La "Voz (dentro)" que nos deja oír esta canción abre la obra en un contexto que García Lorca ha acotado para, sin duda, conseguir resultados muy efectivos: Yerma dormida, "extraña luz de sueño", el pastor que cruza llevando un niño en brazos y, finalmente, el reloj que al sonar cambia la luz por otra de primavera mientras Yerma despierta. La nana suena entonces con todo su poder sugestivo, interpretado por Lorca en otro lugar de su obra completa, en la conferencia de las nanas, con estas palabras: "Se van los dos. El peligro está cerca. Hay que reducirse, achicarse, que las paredes de la chocita nos toquen la carne. Fuera nos acechan. Hay que vivir en un sitio muy pequeño. Si podemos viviremos dentro de una naranja. Tú y yo. ¡Mejor, dentro de una uva!"[8]

A lo largo de este cuadro primero de la obra, este cuadro que la nana recogida en los campos de Guadix ha abierto con sus palabras sencillas, Lorca realiza el planteamiento completo del drama, del "conflicto", en el que nos traza

(7) ILDEFONSO-MANUEL GIL, Edición de *Yerma*, Cátedra, Madrid, 5ª edic., 1980, p. 17: "Conviene subrayar que esa nana es una de las citadas por Lorca en su bella conferencia *Las nanas infantiles*", en que lleva a cabo una interpretación de la misma que utilizamos más adelante. Hemos tomado los textos de esta edición de Gil, quien al pie de cada canción realiza una reseña de la medida de los versos y su rima. Por ello no nos referimos a este aspecto.

(8) FEDERICO GARCIA LORCA, "Las nanas infantiles", *Obras Completas*, Aguilas, 20ª edic, Madrid, 1977, vol. I, p. 1083.

la figura de una Yerma aún esperanzada en su cada vez más imposible maternidad, evidenciada sobre todo en el diálogo inicial con Juan. Cerrar este intercambio de palabras fuertes con otra canción de tipo tradicional, ahora cantada por la misma protagonista, es posiblemente otro de los grandes aciertos estructurales de la obra. A ello contribuyen, sin duda, la propia contextura popular de la canción, ya que se trata de una de las típicas canciones-diálogo que Lorca tan bien conocía, y cuyo dramatismo interno producido por el intercambio de frases, por la alternancia interior, siempre ha sido destacado. Más aquí, al tratarse de un diálogo entre la madre y el niño apetecido, aún por nacer, en el contexto de una tradicional canción de maternidad. Además, igualmente se destaca la poderosa realidad de las imágenes poéticas lorquianas ya familiares, aquí presentadas en todo su esplendor, con su potencia enigmática y con la presencia de la naturaleza percibida intensamente por los sentidos en un conjunto melódico poseído por el ritmo de paralelismos y falsos estribillos que coordinan una versificación irregular:

¿De dónde vienes, amor, mi niño?
"De la cresta del duro frío."
¿Qué necesitas, amor, mi niño?
"La tibia tela de tu vestido."
(Enhebra la aguja.)
¡Que se agiten las ramas al sol
y salten las fuentes alrededor!
(Como si hablara con un niño.)
En el patio ladra el perro,
en los árboles canta el viento.
Los bueyes mugen al boyero
y la luna me riza los cabellos.
¿Qué pides, niño, desde tan lejos?
(Pausa.)

Los blancos montes que hay en tu pecho.
¡Que se agiten las ramas al sol
y salten las fuentes alrededor!
(Cosiendo.)
Te diré, niño mío, que sí,

tronchada y rota soy para ti.
¡Cómo me duele esta cintura
donde tendrás primera cuna!
¿Cuándo, mi niño, vas a venir?
(Pausa.)
Cuando tu carne huela a jazmín.
¡Que se agiten las ramas al sol
y salten las fuentes alrededor!

La afectividad de la canción será reutilizada por García Lorca todavía una vez más cuando al cerrar el cuadro –final del diálogo Yerma-Víctor– la protagonista recoja las últimas palabras de Víctor "con pasión" y vuelva a entonar la conocida canción de maternidad, que ahora funciona como feliz contrapunto de la nana que abrió el cuadro constituyendo un conjunto perfecto:

Yerma. *(Con pasión.)*
¡Eso! ¡Que ahonde!
Te diré, niño mío, que sí,
tronchada y rota soy para ti.
¡Cómo me duele esta cintura,
donde tendrás primera cuna!
¿Cuándo, mi niño, vas a venir?
¡Cuando tu carne huela a jazmín!

Si el cuadro primero de este también primer acto ha sido estructurado entre dos canciones, el segundo sólo cuenta con una introducida en el centro del cuadro y como tal perfectamente entreverada en la acción dramática. Estamos ante la canción delpastor que nos permite observar otro procedimiento lírico-dramático de entre los muchos que Lorca conocía. Aquí se trata de algo tan popular-tradicional como la presencia de una canción y su glosa. Cantar la canción con la emotividad de sus interrogantes corresponde a Víctor, mientras que la glosa pertenece a Yerma. Se consigue así dar entrada a la canción dentro del propio diálogo dramático utilizando un modo de hacer tan antiguo como la costumbre de introducir canciones en el teatro, pero sin duda modernizado al hacer confluir en éste intercambio lírico y musical a Yerma y a Víctor, cuando en la letra las sugeren-

cias quizás son más vivas que en ningún otro de los intermedios cantables:

Voz de Víctor. *(Cantando.)*
¿Por qué duermes solo, pastor?
¿Por qué duermes solo, pastor?
En mi colcha de lana
dormirías mejor.
¿Por qué duermes solo, pastor?

Yerma *(Escuchando.)*
¿Por qué duermes solo, pastor?
En mi colcha de lana
dormirías mejor.
Tu colcha de oscura piedra,
pastor,
y tu camisa de escarcha,
pastor,
juncos grises del invierno
en la noche de tu cama.
Los robles ponen agujas.
pastor,
debajo de tu almohada,
pastor,
y si oyes voz de mujer
es la rota voz del agua.
Pastor, pastor.
¿Qué quiere el monte de ti?,
pastor.
Monte de hierbas amargas,
¿qué niño te está matando?
¡La espina de la retama!

La importancia en el cuadro primero del acto segundo del diálogo y canto de las lavanderas ya ha sido destacada. Y su valor dentro de la pieza, como procedimiento informativo, clave para entender el alcance del conflicto, aparte de sus implicaciones como herencia de la tragedia clásica antigua[9].

(9) Vid. MONELISA LINA PEREZ MARCHAND, "Apuntes sobre el concepto de tragedia en la obra dramática de García Lorca", *Asomante*, 4, 1948, pp. 86-96; y CALVIN CANNON, "*Yerma* as Tragedy", *Symposium*, XVI, 1962, pp. 82-93.

Insistimos en que una gran parte de la fuerza plástica y de los resultados estéticos se debe al uso que de la canción tradicional se hace a lo largo del mismo, bien como elemento, a modo de obertura, todavía a telón corrido, con la presencia de imágenes de gran riqueza expresíva, típicas de Lorca,

En el arroyo frío
lavo tu cinta,
como un jazmín caliente
tienes la risa.

bien como iniciador de lo que va a ser el tono maledicente de este coro, como señala Ildefonso-Manuel Gil[10], al tiempo que informativo:

Yo planté mi tomillo,
yo lo vi crecer.
El que quiera honra
que se porte bien.

Porque una vez realizada esta información, acompañada de un hábil intercambio de parlamentos y de movimientos y actitudes de personajes, vendrá la parte más efectiva del desarrollo del coro, cuando canción tradicional-popular y diálogo logran una fusión perfecta. Toda la potente imaginística lorquiana, que tantas veces ha dado un sello peculiar a su versión de la canción tradicional, entra a formar parte de un intercambio de canciones irregulares presidida por una asonancia que les da unidad y sentido. Precisamente, el arranque partiendo de la seguidilla inicial, ahora adornada con un rico y plástico bordón, se verá continuado con una serie de seguidillas en las que junto a lo popular, como señaló Gil, entran a formar parte del poema "motivos y expresiones que nada tienen que ver con lo estrictamente popular: imágenes visionarias, asociaciones subconscientes y mitología clásica, como en este caso"[11]. Se refiere a las brisas como agente fecundador y al arrayán como planta

(10) Edic. cit., p. 66, n. 17. "Con esta copla 'de picadillo' comienza la maledicencia de las Lavanderas. Cumplen una función informativa de lo sucedido desde el cuadro anterior".

(11) Edic. cit., p. 72, n. 19.

de Venus y símbolo erótico de la mitología grecolatina presente en la seguidilla de la Lavandera 5a. Hay que observar una vez más, al oir todas estas canciones, la belleza y el encanto poético de las restantes imágenes lorquianas, tan habituales por otro lado en su obra poética: "nave de plata/ viento por las orillas", "lecciones de cristal", "alhelíes rojos y el rojo alhelí", etc. etc., cuyo intenso valor metafórico y simbólico no pasa desapercibido al espectador, que va comrpendiendo a través de ellos, el apetecido ambiente de pasión sensual-sexual que constituye el trasfondo claro de la maledicencia del coro de las lavanderas. Así lo señaló Gustavo Correa: "La canción (de las lavanderas) está saturada de denso simbolismo sexual que converge por entero, sin embargo, al acto de la concepción. La exaltación del sexo está del todo condicionada a la llegada del niño".[12]:

En el arroyo frío
lavo tu cinta.
Como un jazmín caliente
tienes la risa.
Quiero vivir
en la nevada chica
de ese jazmín.

Lavandera 1a.

¡Ay de la casada seca!
¡Ay de la que tiene los pechos de arena!

Lavandera 5a.

Dime si tu marido
guarda semilla
para que el agua cante
por tu camisa.

Lavandera 4a.

Es tu camisa
nave de plata y viento
por las orillas.

(12) GUSTAVO CORREA, *La poesía mítica de Federico García Lorca*, p. 137. Vid. tambien CALVIN CANNON, "The Imagery in Lorca's *Yerma*", *Modern Language Quaterly*, 21, 1960, pp. 122-130.

Lavandera 1a.

Las ropas de mi niño
vengo a lavar
para que tome el agua
lecciones de cristal.

Lavandera 2a.

Por el monte ya llega
mi marido a comer.
El me trae una rosa
y yo le doy tres.

Lavandera 5a.

Por el llano ya vino
mi marido a cenar.
Las brisas que me entrega
cubro con arrayán

Lavandera 4a.

Por el aire ya viene
mi marido a dormir.
Yo alhelíes rojos
y él rojo alhelí.

Trasfondo que se verá ampliado e intensificado cuando el poeta y dramaturgo recurra a la reducción de los versos en cada una de las intervenciones de las lavanderas, cuyo intercambio se va haciendo más rápido, más intenso y en definitiva más apasionado, mientras las imágenes del encuentro sexual y de le fecundación surgen vehementes en la seudo multiple perspectiva femenina. Al final, un solo verso será dicho por cada una de las lavanderas, acelerando el ritmo que se cerrará construyendo entre todas el penúltimo poema, al que seguirá como final el que abrió la serie cantando a coro y rematado por la mueca cruel de una carcajada, mientras "mueven los paños con ritmo y los golpena":

Lavandera 1a.

Hay que juntar flor con flor
cuando el verano seca la sangre al segador.

Lavandera 4a.

Y abrir el vientre a pájaros sin sueño
cuando a la puerta llama temblando el invierno.

Lavandera 1a.
Hay que gemir en la sábana.
Lavandera 4a.
¡Y hay que cantar!
Lavandera 5a.
Cuando el hombre nos trae
la corona y el pan.
Lavandera 4a.
Porque los brazos se enlazan.
Lavandera 2a.
Porque la luz se nos quiebra en la garganta.
Lavandera 4a.
Porque se endulza el tallo de las ramas.
Lavandera 1a.
Y las tiendas del viento cubren a las montañas.
Lavandera 6a *(Apareciendo en lo alto de la corriente.)*
Para que un niño funda
yertos vidrios del alba.
Lavandera 1a.
Y nuestro cuerpo tiene
ramas furiosas de coral.
Lavandera 6a
Para que haya remeros
en las aguas del mar.
Lavandera 1a
Un niño pequeño, un niño.
Lavandera 2a.
Y las palomas abren las alas y el pico.
Lavandera 3a
Un niño que gime, un hijo.
Lavandera 4a
Y los hombres avanzan
como ciervos heridos.
Lavandera 5a
¡Alegría, alegría, alegría,
del vientre redondo, bajo la camisa!
Lavandera 2a
¡Alegría, alegría, alegría

ombligo, cáliz tierno de maravilla!

Lavandera 1a

Pero, ¡ay de la casada seca!
¡Ay de la que tiene los pechos de arena!

Lavandera 3a

¡Que relumbre!

Lavandera 2a

¡Que corra!

Lavandera 5a

¡Que vuelva a relumbrar!

Lavandera 1a

¡Que cante!

Lavandera 2a

¡Que se esconda!

Lavandera 1a

Y que vuelva a cantar

Lavandera 6a

La aurora que mi niño
lleva en el delantal.

Lavandera 2a *(Cantan todas a coro.)*

En el arroyo frío
lavo tu cinta.
Como un jazmín caliente
tienes la risa.
¡Ja, ja, ja!

Del mismo modo que al principio de la obra, el último cuadro del drama se va a abrir con esta canción de tipo tradicional que el espectador oye antes de subir el telón. A través de la misma, conoce ya el ambiente en que va a tener lugar el cuadro final de la romería:

No te pude ver
cuando eras soltera,
mas de casada
te encontraré.
Te desnudaré
casada y romera,
cuando en lo oscuro
las doce den.

Se trata, como ha señalado Ildefonso-Manuel Gil, de una "cancioncilla erótica alusiva al sentido pagano que rodea la romería a la ermita del santo"[13], mientras que para Lazaro Carreter es una muestra de los poderosos efectos que, antes de levantar el telón, causa en el espectador: "Una canción llega al público, con una carga sensual que tiene el efecto de impregnar la sala de una vibración armónica con las escenas que van a sucederse. Es un golpe de diapasón, que templa y concuerda los ánimos en una misma nota."[14]

El ambiente ya está creado y la sensualidad desbordada en el escenario, aunque bien pronto, y a través de otra canción alternada, con el ritmo popular de los paralelismos y las repeticiones, con la presencia de un coro, se establecerá, a manera de oración, el contrapunto de la devoción religiosa y la superstición milagrera. Las imágenes lorquianas, el dramatismo interno de las mismas, la plasticidad, el cromatismo y los juegos de claroscuro, van forjando un nuevo ambiente de espiritualidad trascendente, en la que no están ausentes las imágenes visionarias, que hacen esta canción tan distinta de las canciones de romería del teatro del siglo de oro, presentes en Lope y Tirso, y de las que ésta de Lorca en cierto modo es heredera:

Yerma
Señor, que florezca la rosa,
no me la dejéis en sombra.
Mujer 2a
Sobre su carne marchita
florezca la rosa amarilla.
Yerma
Y en el vientre de tus siervas
la llama oscura de la tierra.
Coro de mujeres
Señor, que florezca la rosa,
no me la dejéis en sombra
(Se arrodillan).

(13) Ed. cit., p. 99, n. 35.
(14) FERNANDO LAZARO CARRETER, art. cit., p. 278.

Yerma

El cielo tiene jardines
con rosales de alegría,
entre rosal y rosal
la rosa de maravilla.
Rayo de aurora parece,
y un arcángel la vigila,
las alas como tormentas,
los ojos como agonías.
Alrededor de sus hojas
arroyos de leche tibia
juegan y mojan la cara
de las estrellas tranquilas.
Señor, abre tu rosal
sobre mi carne marchita.
(Se levantan.)

Mujer 2a

Señor, calma con tu mano
las ascuas de su mejilla.

Yerma

Escucha a la penitente
de tu santa romería.
Abre tu rosa en mi carne
aunque tenga mil espinas.

Coro

Señor, que florezca la rosa,
no me la dejéis en sombra.

Yerma

Sobre mi carne marchita
la rosa de maravilla.

El carácter alegórico-sexual de estas imágenes ya ha sido señalado por Ildefonso-Manuel Gil: "La rosa, recogiendo su simbolismo sexual de la canción de las Lavanderas, es ahora también "celeste", aportando elementos altamente positivos (alegría, maravilla, aurora, arroyos de leche tibia, estrellas tranquilas), pero con la terrible amenaza de ese arcángel cuyas alas son como tormentas y sus ojos como agonías. El pareado octosílabo final aspira a la síntesis: la carne, aunque

marchita, podría recibir, rosa de maravilla, el milagro del hijo".

La intervención en la obra de los intermedios poéticos alcanza su punto más alto en este último cuadro con la inmediata presencia del grupo de danzantes que llevará a cabo el baile del macho cabrío, cuya vehemencia y sensualidad tan conseguidas están por García Lorca. Estamos ante un caso tan tradicional como la presencia de las letras para cantar que hasta ahora hemos visto. Los bailes cantados alternadamente tuvieron en el siglo de oro, y en particular en Lope, múltiples modalidades y algunas de carácter más o menos procaz, como podrían ser la zarabanda, la chacona y el escarramán. Lorca introduce en esta romería ya de por sí de ambiente sensual una danza brillante y mágica en la que las máscaras del macho y la hembra ("no son grotescas de ningún modo, sino de una gran belleza y con un sentido de pura tierra" –advierte Lorca) constituyen el centro de la lúbrica danza, en la que participan muchachas y "gente que grita". La fiesta teatral alcanza su máximo esplendor y "comienza la danza":

Niños

¡El demonio y su mujer! ¡El demonio y su mujer!

Hembra

En el río de la sierra
la esposa triste se bañaba.
Por el cuerpo le subían
los caracoles del agua.
La arena de las orillas
y el aire de la mañana
le daban fuego a su risa
y temblor a sus espaldas.
¡Ay, qué desnuda estaba
la doncella en el agua!

Niño

¡Ay, cómo se quejaba!

Hombre 1o.

¡Ay, marchita de amores
con el viento y el agua!

Hombre 2o.

¡Que diga a quién espera!

Hombre 1o.

¡Que diga a quién aguarda!

Hombre 2o.

¡Ay, con el vientre seco
y la color quebrada!

Hembra

Cuando llegue la noche lo diré,
Cuando llegue la noche clara.
Cuando llegue la noche de la romería
rasgaré los volantes de mi enagua.

Hay que destacar en estas canciones finales, junto a la belleza conseguida por la rápida alternancia de los parlamentos, las canciones del macho y de la hembra, cuyas imágenes vuelven a crear un claro contexto sexual. La metáfora formal de los caracoles del agua se completa con el simbolismo del aire de la mañana, el fuego de la risa o el temblor de las espaldas; mientras que en el contrapunto, representado por el canto de la máscara-hembra, será la noche y sus volantes rasgados de la enagua los que soporten el contenido sensual de la canción.

El ambiente irá "in crescendo" con la llegada de la noche, y la canción con sus paralelismos acompañará a la danza al son de sus guitarras. El claro simbolismo de comparaciones, imágenes y metáforas va creando el apetecido contexto de fecundación y vehemente y apasionada sexualidad. Coronas, guirnaldas, jazmines, naranjas y, sobre todo, la rosa serán los elementos de la naturaleza que condensarán el predominio de los sentidos, cuya excitación vendrá representada por la oscuridad y la lumbre, el dolor de los dardos, el aire y el golpe de la rama. Finalmente y de nuevo, la rosa, como un símbolo mantenido, cerrará con su presencia y su significado el ritmo de la danza desenfrenada:

Niño

Y en seguida vino la noche.
¡Ay, que la noche llegaba!

Mirad qué oscuro se pone
el chorro de la montaña.
(Empiezan a sonar unas guitarras.)

Macho *(Se levanta y agita el cuerno.)*
¡Ay, qué blanca
la triste casada!
¡Ay, cómo se queja entre las ramas!
Amapola y clavel será luego
cuando el macho despliege su capa.
(Se acerca.)
Si tú vienes a la romería
a pedir que tu vientre se abra,
no te pongas un velo de luto
sino dulce camisa de holanda.
Vete sola detrás de los muros
donde están las higueras cerradas
y soporta mi cuerpo de tierra
hasta el blanco gemido del alba.
¡Ay, cómo relumbra!
¡Ay, cómo relumbraba,
ay, cómo se cimbrea la casada!

Hembra
¡Ay, que el amor le pone
coronas y guirnaldas,
y dardos de oro vivo
en su pecho se clavan!

Macho
Siete veces gemía,
nueve se levantaba,
quince veces juntaron
jazmines con naranjas.

Hombre 3o.
¡Dale ya con el cuerno!

Hombre 2o.
¡Con la rosa y la danza!

Hombre 1o.
¡Ay, cómo se cimbrea la casada!

Macho

En esta romería
el varón siempre manda
Los maridos son toros.
El varón siempre manda.
Y las romeras flores
para aquel que las gana.

Niño

¡Dale ya con el aire!

Hombre 2o.

¡Dale ya con la rama!

Macho

¡Venid a ver la lumbre
de la que se bañaba!

Hombre 1o.

Como junco se curva.

Hembra

Y como flor se cansa.

Hombres

¡Que se aparten las niñas!

Macho

Que se queme la danza
y el cuerpo reluciente
de la limpia casada.
(Se van bailando con son de palmas y sonrisas. cantan.)
El cielo tiene jardines
con rosales de alegría,
entre rosal y rosal
la rosa de maravilla

La presencia de canción y danza en el teatro de Lorca representa por tanto una muy importante parte de su fiesta dramática. En *Yerma* quizá tenemos el mejor ejemplo de los distintos usos que Lorca, heredero de la mejor tradición poético-teatral española, pudo realizar a lo largo de su obra escénica, cuya configuración poética depende en mucho de la presencia de intermedios líricos tan intensos como los que hemos podido recordar en *Yerma*. Además, hay que

valorar la importancia que las canciones tiene para el desarrollo del argumento y la trascendencia que pueden llegar a alcanzar al entrar en la obra dramática con todo su mundo poético, lleno de imágenes y metáforas de gran profundidad y simbolismo. Gustavo Correa, en el contexto de su estudio sobre el carácter mítico de la poesía lorquiana, ha concedido a los intermedios que nos ocupan un valor extraordinario: "Las canciones líricas de *Yerma* con su aureola de mágico acontecer, su denso ritualismo, la presencia actuante del cosmos y los encadenamientos metafóricos alrededor de la venida del niño, los símbolos de la flor, el florecimiento la luz y ciertos conceptos arquetípicos, nos transportan a la concepción mítica del hombre en el vientre de la mujer, y en tal virtud le asignan un puesto como figura mítica del universo."[16]

Lorca, como hemos señalado, heredaba una tradición, pero, al mismo tiempo, renovaba con la fuerza de la poesía, con la intensidad y simbolismo de sus imágenes originales, este tipo de intromisiones en la fiesta teatral. Este fue el destino de los poetas de su generación, que con tradición y originalidad renovaron la lírica de su tiempo. Lorca, entre ellos, supo además dominar como nadie, la simbiosis de los géneros y crear una nueva tragedia en la que el dramatismo y el mito de una canción de tipo tradiconal contribuían a la estética de un teatro vivo, truncado en el momento de su máximo esplendor.

(15) Ed. cit., p. 101, n. 36.
(16) GUSTAVO CORREA, *La poesía mítica de Federico García Lorca*, p. 143.

LA MUERTE DEL POETA

Tiene razón Ian Gibson cuando escribe que "las primeras noticias de la muerte de García Lorca se publicaron en la prensa republicana, no en la nacionalista"[1], porque lo cierto es, en efecto, que durante un período que podemos denominar de incertidumbre, los periódicos de la zona republicana dieron cuenta de la llegada de los rumores sobre la muerte de García Lorca. No está en lo cierto, sin embargo, el estudioso lorquiano cuando señala que "el primer periódico en aludir a la posible muerte de Lorca fue el *Diario de Albacete*", en su número del domingo 30 de agosto de 1936 a través de una noticia procedente del frente de Córdoba que queda trascrita en su libro[2]. Pues bien la tal noticia, con texto idéntico fue publicada el día anterior, sábado 29 de agosto de 1936 en el diario de Murcia *Nuestra Lucha*, que se venia publicando desde muy pocos días antes, en los talleres del incautado diario *La Verdad*, como "Portavoz de la Unidad Obrera". El texto publicado en el periódico murciano, a los diez días justos de producirse el fusilamiento, es el mismo que copiaría el *Diario Albacete*, sin citar su procedencia, al día siguiente. El periódico de la ciudad de Segura también figuraría en primera plana en un recuadro destacado:

¿Ha sido asesinado García Lorca?

Guadix.– Rumores porcedentes del frente cordobés, que no han sido hasta la fecha desmentidos, revelan el posible fusilamiento del gran poeta Federico García, Lorca, por orden del coronel Cascajo.

García Lorca, que es una de las figuras más sobresalientes de nuestra literatura contemporánea, parece ser que se hallaba preso en Córdoba, y que en una de las últimas "razias", de las que acostumbran los facciosos a realizar tras de haber sufrido algún descalabro, ha caido el gran poeta.

(1) IAN GIBSON, *Granada en 1936 y el asesinato de Federico García Lorca*, Grijalbo, Madrid, 5a edic., 1980. p. 245.

(2) *¿Ha sido asesinado García Lorca?*, *op. cit.*, p. 245.

La reacción de los que hacían el periódico fue inmediata. Cuando todavía la noticia no era conocido más que por unos pocos, *Nuestra Lucha* en una curiosa sección titulada "Picota", por la que venían desfilando personajes de la línea más conservadora o generales sublevados (Mola y Franco, entre otros), publica al día siguiente, 30 de agosto de 1936, una columna encabezada por el retrato de Federico García Sanchiz, con el siguiente texto:

"Había en España dos Federicos: el bueno y el malo, que el drama de Caín y Abel, de Ariel y Calibán, tiene frecuentes expresiones de realidad en este mundo sorprendente y deleznable.

Federico García, el buen Federico García Lorca, según las nuevas infaustas que nos angustian, ha muerto, fusilado por los traidores. Hubo siempre en él la señal de un destino sombrío, oscuridades de sangre y de tragedia. Terrible enunciación de sangre y de venganza de estos espantosos poderes a los que había arrebatado exaltada y patéticamente todos los secretos. Ha sido la muerte suya, muerte de héroe o de mártir que son términos iguales. Muerte noble, y no hay muerte noble sino en los términos de las vidas excelsas.

Federico García, el malo, Federico García Sanchiz, sobrevive, no ha muerto todavía. Cuando esto acontezca, su óbito no podrá asemejarse nunca a la muerte del martir o del héroe. Que no hay muerte noble en la vida miserable.

La muerte es el único sacramento carnal y espiritual de quienes desconocemos otros sacramentos. La muerte del gran poeta, del trascendental poeta Federico García Lorca, ha sido un drama sacramental, instantáneo. Su alma desbordada debió salir, a borbotones, como las imágenes de las canciones y del Romancero gitano, amasado de sangre morena, en liberación de los despojos corporales.

Para oprobio del mundo, queda sobre él, aleteando el total despojo de Federico GarcíaSanchiz. Para recor-

damos verdaderamente que el mundo no es el Espíritu, clamado en Goethe y en Hegel, sino materia deletérea y hórrida. Y hasta materia parlante.

La "Picota" era sección anónima, pero podemos suponer que fuese obra del director del joven periódico Francisco Félix Montiel, ya que, coincidiendo con sus ausencias, aparecía firmada por "El suplente del verdugo". Ya hemos señalado su carácter satíritco y los personajes que desfilaron por ella desde el inicio del periódico (el primer día, 20 de agosto estuvo dedicada a Gil Robles, el día 25 le tocó al General Franco y el 28 a Alcalá-Zamora). El autor no ocultaba, ni mucho menos su intención, y así, en la de 27 de agosto asegura que se trata de un "deber, que me impone NUESTRA LUCHA, de trazar cotidianamente el perfil de unos hombres sin perfil, la obligación de recoger diariamente los rasgos de seres sin contorno moral ni espiritual, de siluetar la sombra de individuos sin sombra ni proyección histórica alguna". Podemos asegurar, según esto, que la unica "Picota" que contuvo algo positivo fue la dedicada a los Federicos García, naturalmente favorable en la parte dedicada a Lorca. Con esta afirmación podemos darnos idea de la impresión que debió causar la noticia en el anónimo periodista murciano.

La abundancia de noticias a partir de aquel día en los periódicos de Murcia no nos puede extrañar. Murcia estaba muy próxima al frente granadino de Guadix-Iznalloz, a través del cual los evadidos de la capital de la Alhambra traían noticias llenas de horror de lo que estaba ocurriendo en la ciudad. Los dos periódicos que se publicaban entonces en Murcia, la citada *Nuestra Lucha* y el veterano *El Liberal*, mantenían corresponsales en aquel frente, sobre todo porque eran muchos los murcianos que estaban combatiendo en él. Son frecuentes las noticias sobre ayudas enviadas desde la ciudad del Segura y de los pueblos de la huerta a los combatientes del frente granadino con los que se mantenía un contacto diario. Incluso *Nuestra Lucha*, según se anunciaba en sus páginas, se repartía gratuitamente a los soldados que luchaban en él. Por ello, es lógico que la noticia confir-

mada de la muerte de Lorca en Granada, que según Gibson[3] se publica por primera vez en Madrid el día 8 de septiembre en *El Heraldo*, apareciera en los periódicos de Murcia el día 5 de septiembre: en *El Liberal* casi con el mismo texto que copiaría tres días después el periódico madrileño; y en *Nuestra Lucha* en una crónica del corresponsal habitual, Joaquín Ruiz Romera no exenta de emoción y dolor. He aquí el texto que publicó el primero de estos dos periódicos, que presenta algunas variantes respecto al reproducido por Gibson, procedente de *El Heraldo de Madrid*, no siendo la menor la diferencia en cuanto a la firma (L. Gil Belmonte en el texto de Gibson):

En el frente de Guadix
Se confirma la muerte del gran poeta Federico García Lorca a manos de los facciosos

Estamos en la Delegación de Orden Público de Guadix. El jefe de estos servicios nos presenta a un hombre, al parecer de acción, procedente de Granada. Es uno de los últimos evadidos de la bella ciudad de los cármenes. Es un hombre de izquierdas, fiel amigo del alcalde socialista granadino, que fue asesinado por los facciosos, don Manuel Fernández-Montesinos.

Los concejales todos del Frente Popular –nos dice– han sido asesinados por los fascistas, habiendo llegado la crueldad de estos traidores a tal extremo que no quedándoles personas significadas de izquierdas para asesinarlas, lo hacen con las personas de derechas que piensan en un sentido liberal.

Pero ¡ah! no deje de decir que Federico García Lorca, el gran poeta español, que se hallaba en Granada veraneando con su familia en la finca de los Callejones

(3) *Op. cit.*, p. 248-249. Transcribe el texto completo, el mismo, con alguna variante que había aparecido en Murcia, aunque precedido de un preámbulo que en la obra de Gibson figura en cursiva.

de Gracia, ha sido asesinado vilmente por los traidores que al grito de "¡Arriba España!", llevan como estigma sobre los brazaletes el Sagrado Corazón de Jesús.

Garcta Lorca, el eximio cantor español –nos sigue diciendo–, un día antes de ser detenido y llevado a la cárcel, nos estuvo leyendo una carta que de América habíale remitido Margarita Xirgu, narrándole sus triunfos literarios y notificándole, a la vez el excelente resultado económico que había obtenido con la representación de sus obras.

Dígalo, sí; dígalo, para conocimiento de todos los que admiraban la obra poética y literaria de este formidable poeta de vanguardia, que ha desaparecido en idénticas condiciones que su hermano político, el alcalde Fernández-Montesinos.

Dudamos por unos momentos de la triste noticia; al fin, insistimos una, dos y varias veces más, esperando una vacilación o una duda; pero nos contestó categóricamente con la tristeza de siempre, confirmándonos la cruel realidad.

El jefe de Orden Público –Juan Ruiz–, al ver que mirábamos con insistencia al evadido granadino, nos manifestó que podíamos tener plena confianza en el camarada, al que conocía desde hace bastante tiempo, militando en el Partido Socialista.

Es triste creerlo –nos dice–; pero la realidad es ésa. Federico García Lorca, que fue en busca de la calma a la finca de sus padres, la finca que se hará famosa porque en ella ha creado sus mejores obras, 7 ha encontrado la muerte de forma tan vil, que hará levantar una explosión unánime de indigninación, no solamente en los españoles amantes de nuestras libertades, sino en todo el mundo intelectual, que condenará siempre a los asesinos de este gran poeta español.

GIL DE ESCARLATA

Guadix, septiembre de 1936.

El texto de Joaquín Ruiz Romera, de *Nuestra Lucha,*

también reproduce el relato de un evadido anunciado con estos titulares:

Se tienen noticias acerca de las últimas hazañas de los leales y de las canalladas cometidas por los facciosos, entre las cuales ocupa lugar preferente el fusilamiento del gran poeta español Federico García Lorca.

y el siguiente texto:

El fusilamiento de García Lorca

Mientras escribo las líneas anteriores, en mi propia mesa del café Pasajes hay un miliciano que me observa con la mayor atención. Habla al oído del camarero unas palabras en voz baja, y seguidamente manifiesta que se ha evadido de Granada hace dos días y que, habiendo letdo en la Prensa que Federico García Lorca ha sido fusilado en Córdoba, el puede asegurar de una manera rotunda e indubitable que el hecho ha ocurrido en Granada, hará aproximadamente unos quince días.

El miliciano no quiere revelarme su nombre ni que haga mención a su amistad con el poeta García Lorca porque el fascismo podría tomar represalias con su compañera y sus padres; pero me cuenta horrores...

Dice que en Granada se ha llegado a una insensibilidad tal, que la muerte del "cantor gitano", con representar una pérdida dolorísima para la cultura, no ha producido, sin embargo, la impresión que entre los que nos hallamos en terreno antifascista.

No podemos dejar de hacer alguna referencia a la consideración que merece García Lorca por parte de los distintos cronistas, centrada en adjetivos que se refieren a su condición de autor literario, porque comprobamos que casi todos los apelativos hacen alusión a su faceta de poeta popular, relacionado sobre y con el tan traído y llevado "gitanismo". Tal impresión será la que prevalezca sobre cualquier otra en los textos que en este trabajo vamos a comentar, lo que desde luego responde a un eco popular muy

claro respecto a la figura del poeta granadino, conocido, a pesar de sus propios deseos, por esta faceta famosa casi con exclusividad. Sin embargo es curiosa la condición de "formidable poeta de vanguardia" que se le atribuye en el texto de *El Liberal* de Murcia, cuidadosamente enmendada en el texto de *El Heraldo de Madrid* en el que, sin meterse en honduras, se le denomina "formidable poeta" solamente.

No alude Gibson a la confirmación oficial, en la medida de lo posible, de la muerte de Lorca. Tal confirmación se hace en el parte oficial de guerra del 9 de septiembre que aparece recogido en los periódicos murcianos del día 10. Así lo hace el diario ex-conservador *El Tiempo*, en la primera ocasión que alude al hecho, al recoger, entre las noticias de "el parte matutino facilitado a la prensa en el Ministerio de la Guerra", que

> *"Los fugitivos de Granada ratifican el fusilamiento de Federico García Lorca".*

Sin embargo, *El Liberal* es más explícito, ya que lo destaca en los titulares ("Unos evadidos de Granada confirman el fusilamiento de Federico García Lorca") y, entre las noticias de los diferentes frentes, se señala:

> *"Unos fugados de Granada confirman que los facciosos han fusilado el gran poeta, Federico García Lorca cuya noticia no había sido posible confirmar hasta ahora, aunque la mayor parte de los periódicos la habían dado a la publicidad.*

Como era de suponer, la reacción de los intelectuales por la muerte ya confirmada no se iba a hacer esperar y asegura Gibson que fueron muchos los testimonios de horror y de repulsa aparecidos en la prensa[4]. En los periódicos

(4) Vid. Gibson, *op. cit.*, p. 246: "No merece la pena reproducir aquí la avalancha de comentarios que se publicaron aquellos días sobre el tema de la muerte, o supuesta muerte, del poeta, puesto que en su mayoría no añadían ningún detalle auténtico sobre ella y se limitaban a expresar su horror, indignación, extrañeza o falta de creencia en el rumor".

murcianos aparecieron algunos textos procedentes de los madrileños, como la nota de "La Barraca" (*Nuestra Lucha*, 13-9-36), que también podemos leer en *La Voz* de Madrid del día 10.[5], o las declaraciones del Ministro de Instrucción Pública, el comunista Jesús Hernández a *Mundo Obrero* y que son ampliamente destacadas por *Nuestra Lucha* (16-9-36). En su parrafo final el ministro, "con gesto sobrio" y "acento emocionado", manifestó:

> *—Quiero que hagas constar públicamente que, como hombre, como comunista y como ministro he llorado íntimamente con dolor, irritación y vergüenza el asesinato de nuestro poeta Federico García Lorca por las hordas criminales de moros y aventureros que pisotean Granada. ¡Que la intelectualidad universal tenga en cuenta ese horrendo crimen! Y que el mundo sepa que muy pronto el gobierno de la República dedicará al infortunado escritor el homenaje que su prestigio, su talento y su significación cultural merecen.*

En Murcia aparecieron también textos dedicados a Lorca desde muy temprana fecha. Hemos de destacar en primer lugar un extenso artículo del pintor Luis Garay publicado en *Nuestra Lucha* ya el día 10 de septiembre en el que se pone de manifiesto no solo la admiración del artista murciano hacia García Lorca sino también su especial sensibilidad, su conocimiento de la obra inmortal de quien, por pertenecer a la misma generación, tan hondo había calado en intelectuales de los años veinte murcianos, entre los que Garay ocupó siempre un respetado lugar[6].

(5) "Duelo por la muerte de Federico García Lorca. Una nota de 'La Barraca'", *La Voz*, Madrid, 10 se septiembre, cit. Gibson, p. 349.

(6) Vid. apéndice documental I. Para el conocimiento de las relaciones de García Lorca con el grupo murciano de intelectuales y artista afín a la generación del 27, entre los que Garay se encontraba, vid. Francisco J. Díez de Revenga, *Revistas murcianas relacionadas con la generación del 27*, Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 2a edic., 1979.

En lo que a su artículo se refiere, podemos asegurar, como verá el lector, que no incide en los tópicos de siempre, aunque en cierto modo están presentes. Antes bien maneja la creencia del carácter premonitorio de toda su obra y en este sentido se destacan su tragicidad y su sensualidad.

No podemos decir lo mismo de las muestras poéticas, también muy tempranas que recogemos. Son un "Responso" de Fernando Guerrero[7], publicado en El Liberal el día 15 y una elegía de Rafael García Velasco,[8] publicada el día 18 también en *El Liberal*. Se trata de dos emocionados poemas llenos de dolor en los que predominan la versión andalucista de Lorca, la que, como hemos adelantado, era más conocida de su personalidad. Quizá el de García Velasco consigue una ambientación más rica, lo que no es poco ya que hemos de hacernos cargo de las circunstancias en que el poema se produce así como la "urgencia" con que se escribe y publica. Un texto en prosa completa el grupo de colaboraciones "literarias" que aparecieron aquellos días en Murcia: se trata de "El poeta asesinado" que firma J.R. (quizá Joaquín Ruiz Romera el corresponsal del frente granadino)[9] y que vuelve a incidir en la imagen andalucista, aunque ahora el texto se enciende en una durísima censura hacia los rebeldes.

Como notas curiosas, nos encontramos también en la prensa local con la referencia a la posición de Benavente (*Nuestra Lucha*, 20-9-36), aludida también por Gibson[10] y, en el diario *El Tiempo* del día 22, un pálido mentís a la muerte de Lorca. Se da la circunstancia de que *El Tiempo*, que en esta época solo recoge noticias de las agencias de Madrid, no hace alusión nada más que en dos ocasiones, a lo largo de todo el mes, a la muerte de Lorca: la antes reproducida del parte oficial de guerra y la que ahora comentamos[11]:

(7) Apéndice documental II.
(8) Apéndice documental IV
(9) Apéndice documental III.
(10) *Op. cit.*, p. 251.
(11) La noticia apareció el dia anterior en el *Heraldo de Madrid*, citado por Gibson, p. 350.

Parece que aun vive García Lorca
Madrid.–El escritor Rivas Cherif ha manifestado que tiene la impresión de que aun vive el poeta Federico García Lorca.

Los periódicos murcianos fueron también los primeros en suministrar detalles que no hacían sino confirmar las primeras noticias. Y lo hacían con bastantes días de antelación respecto a las noticias de los diarios madrileños recogidas por Gibson. Así la historia de la criada y del poeta Rosales, que Gibson[12] sitúa en *Claridad* de Madrid del 2 de Octubre fue publicada por *El Liberal* murciano el día 25 del mes anterior con un texto bastante detallado:

La traición a Federico García Lorca
Fue delatado por la criada de la casa donde se refugiaba
Madrid.–Un cronista de guerra en el frente granadino ha confirmado la muerte del gran poeta Federico García Lorca.
Manifiesta que el desgraciado poeta se había refugiado en casa de un íntimo amigo suyo el cual días pasados había sido multado por los fascistas al pago de veinticinco mil pesetas.
Allí, en casa de su amigo, Federico García Lorca se hallaba bien asegurado de las iras de los facciosos.
La criada de la casa que estaba en relaciones directas con los fascistas y que fue la causante de la multa que le impusieron a su señorito, fue la que delató el refugio de García Lorca.
Los fascistas, una vez en conocimiento del paradero del poeta, fueron a la mencionada casa y le detuvieron

(12) *Op. cit.*, p. 256-257. En los textos citados por Gibson así como en su comentario se habla de que el presidente de la F.U.E. había llegado a Murcia. Lo cierto es que fue entrevistado en el mismo frente granadino por un periódico de Murcia y la noticia, al ser publicada en Madrid, procedía de la ciudad del Segura. De ahí la posible confusión.

Después lo trasladaron al cementerio donde fue vilmente asesinado.
También dice dicho cronista que fueron fusilados varios obreros por haber cometido el delito de descuidarse en tocar las sirenas para avisar la presencia de nuestros aviones.

Ignoramos cómo *El Liberal* estaba tan bien y tan tempranamente informado de lo ocurrido, sobre todo haciendo provenir la noticia de Madrid. Porque desde luego fue *Nuestra Lucha* la que entrevistó al evadido granadino, el presidente de la F.U.E. citado por Gibson[13], cuyo nombre no aparece en la entrevista posiblemente por temor a las represalias sobre familiares. El autor de la crónica es el mismo Ruiz Romera, que esta vez, como se insinuaba en el artículo de Garay, se atribuye, con orgullo no disimulado, la primacía de la publicación en la prensa de la muerte del poeta. Así, después de relatar las peripecias del evadido secretario de Masas de las Juventudes Unificadas y presidente de la F.U.E. de Granada hasta llegar a la zona republicana inserta la siguiente información:

Nuevos e interesantes detalles acerca del fusilamiento de García Lorca.
El evadido presidente de la F.U.E. nos hace nuevas e interesantes revelaciones acerca del fusilamiento de García Lorca –de cuyo hecho criminal fue, por cierto, Nuestra Lucha el primer periodico de España que dio la noticia–. Dice que cuando estalló el movimiento subversivo en Granada, García Lorca fué advertido por algunos elementos derechistas, admiradores suyos, del peligro que corría, y de la conveniencia de ocultarse en sitio bien seguro. Inmediatamente el glorioso vate fue escondido en casa de Rosales Vallecillo, poeta granadino de la escuela de García Lorca y que publicó "Abril" –libro de versos– en la Revista de Occidente.

(13) *Op. cit.*, p. 256, y n. 26.

Durante varios días la vida del poeta estuvo garantizada en casa de este amigo y admirador, pero una criada que prestaba sus servicios en casa de Vallecillo, y que era elemento de espionaje del fascismo granadino, delató a García Lorca, y éste fue fusilado junto a las tapias del cementerio.

Después de esto el poeta Rosales Vallecillo fue detenido y estuvo a punto de ser fusilado también; pero intervino un hermano suyo, significado falangista de Granada, y el enojoso incidente terminó imponiendo al poeta Rosales una multa de 25.000 pesetas.

La noticia rápidamente se difundiría por la prensa de Madrid y de toda España. Quedaban después de estas afirmaciones muy pocas dudas ya de lo acaecido y pronto los periódicos darían cabida a nuevas muestras de admiración hacia García Lorca y de repulsa hacia lo oscuro e incomprensible de su muerte. Tendrían que pasar muchos años para que se llegase a conocer toda la verdad, a cuyo esclarecimiento tanto han contribuido las investigaciones del hispanista Ian Gibson, incansable estudioso de García Lorca. No tienen las páginas precedentes otra intención que colaborar, en la medida de nuestras posibilidades, al conocimiento de todo lo relacionado con el genial poeta granadino.

APENDICE DOCUMENTAL

I

Luis Garay
Federico García Lorca
Nuestra Lucha, Murcia, 11 septiembre 1936

– Y la niña?
– Borda y borda lentamente,
yo la he visto por el ojo de la llave.
Parecía el hilo rojo entre sus dedos
una herida de cuchillo sobre el aire.
(*Mariana Pineda,* Acto 1º)

Los primeros versos que leí de García Lorca me produjeron impresión y extrañeza. No sé porqué misterio inexplicable parecía que aquellos versos iniciaban un caminar hacia la tumba. En ellos había algo traslúcido, acerado, yerto. Había frío. Frío de luna, y con este frío jugó siempre el poeta.

Dos acertadas sensaciones escalofriantes y distintas dieron Oscar Wilde y Federico García Lorca con la luz de la luna.

La del poeta ingles, aunque bellísima y oportuna, no ofrece predestinación de ninguna forma. *"Qué hermosa está la luna. Parece una doncella histérica en busca de amantes".* (dice salomé en la terraza del palacio de herodes Tetrarca). La sensibilidad recibe un latigazo descarado, morboso. Pero lo dicho, dicho está, con toda la desnudez del gran poeta cultivador del cinismo. La imagen referida, puede decirse, aunque es capaz de todas las ternuras poéticas, está premeditada con la inteligencia.

La otra imagen del poeta granadino, primer verso que de él leí, es esta:

"La luna vino a la fragua
con su polisón de nardos,
el niño la mira, mira,
el niño la está mirando."

He aquí algo especial, muy emotivo y que en ningún modo está calculado. Pero hay frío. Y no es en la expresión poetica que está logradísima. No es en su concepción, que surge con belleza y ternura. No es tampoco en la dialectica, que brota torrencial y espontánea. Es algo triste, un halo triste de predestinación y tristeza que envuelve a la obra de este reconocido y gran poeta.

Una fosforescencia azulada –luz de fuegos fatuos– hay en esa entrada especial de la luz por la claraboya –sin duda– de la fragua. Los martillos, cadáveres esparcidos por el suelo. El yunque produciría al tacto un espasmo helado como la frente del muerto.

"... el niño, la mira mira,
el niño la está mirando."

Y la está mirando atónito con los ojos desmesuradamente redondos como una luna doble. Y finalmente la luna se aleja, dejando su luz enterrada en dicha cripta, en el silencio de la fragua.

"El viento la vela vela
el viento la está velando."

La poesía de Federico García Lorca sugiere con frecuencia el sudario y la muerte, o bien un preludio de la misma. Federico García Lorca, que no es un cerebral, es un poeta de corazón.

Otro aspecto de índole quizá freudiano se advierte también en el poeta granadino: su multiplicidad o su prisa. Parece como si una voz secreta le fuese dando el aviso constante de un próximo fin; y así su caudal poético lo prodigará sin tasa.

Inmediatamente después de haber leído un verso suyo,

había que volver a repetirlo para buscar la línea, vocablo o momento en el cual sucedió la tragedia. Empeño infructuoso. Lo trágico no estaba allí descrito; de estarlo habría sido aparatoso. La tragedia es en sus versos como un imperativo inconsciente o quizá de la subconsciencia. La tragedia no está en lo que se dice, está en el ritmo zozobrante que siempre le acompaña, está sobre todo en su pena.

"¡Oh pena de los gitanos,
pena limpia y siempre sola.
¡Oh pena de cauce oculto
y madrugada remota!"

La tragedia está en la evocación o trasportación a que nos conducía esta felicísima línea de uno de sus versos que halló con facilidad y que en varias ocasiones oí a Jorge Guillén elogiarla paladeándola con deleite:

"miedos de fina arena"

Algo sensual hay en la obra de Federico –así se le nombraba y no podía existir la confusión–, algo quizá decadente, pero con elevado rango sincero, y siempre con honrado propósito poético.

Tuvo también una cualidad a mi juicio estimable: no pretender jamás ser un exquisito. Por eso sus constantes aciertos tienen una insospechada refulgencia entre un montaje poético a veces poco meditado. En cierto modo esto viene a ser otra virtud: poseer la suficiente grandeza para no eliminar de la obra lo que irremediablemente surgió defectuoso. Siempre es preferible la sinceridad a un fingimiento delator de las miserias encerradas en casa.

Tengo que insistir –quizá– en demasiadas citas de sus versos para ver como en ellos aletea siempre la tristeza de un dulce sabor romántico. No es un romanticismo precisamente de norma, sino de situación y de ámbito. Un romanticismo evocador del siglo XIX, pajizo y aromatizado con olor de membrillo.

"... y cuando el gran Cayetano
cruzó la pajiza arena,
con traje color manzana

vestido de plata y seda
parecía, que la tarde,
se ponía más morena."

¡Las tardes que Federico García Lorca describió! Tardes pegadizas, de sol espeso. Sensuales tardes febriles. Tardes agobiadas, a pesar de su calidez poseídas de desolación y de agonía.

"La tarde loca de higueras
y de rumores calientes,
cae desmayada en los muslos
heridos de los jinetes."

Pero lo que me produjo un gran escalofrío fue esta descripción de la tarde que publicaba en un periódico de Madrid:

"Agosto, Contraponientes
de melocotón y azúcar,
y el sol dentro de la tarde
como hueso de una fruta."

¡Sublime visión la de este verso! Enorme pena la de ese sol, encerrado dentro de la boveda turbia y caliginosa de la tarde estival, bañado en un caldo de fruta.

* * *

Camaradas que venían del frente trajeron a nuestra Redacción las primeras noticias. Luego casi se confirmaron. Después, las publico casi toda la prensa. Los fusiles facciosos han roto la vida del poeta dentro de su propia ciudad de Granada.

Andalucía la bella
en sus suspiros se desangra.

Aúllan vientos de tragedia
de la Alhambra a la Giralda,
del Cádiz de las Marismas
a Córdoba la Sultana.

La luna lleva prendidos
cuatro luceros de plata;
luceros que están velando
al poeta de Granada.

Guardias civiles borrachos
fueron a la madrugada
y en el pecho del poeta
abrieron rosas amargas
rojas de sangre caliente
con espinas de metralla.

Los gitanos van llorando
por las calles de Granada...

¡Los cuchillos en sus fundas
están clamando venganzas
y en los patios berberiscos
lloran, solas, las guitarras!

Sus rítmicas alegrías
bellas de coplas y danzas
convirtiéndose en suspiros
y melodías amargas.

¡Ay, Federico García,
poeta de mi Granada!

Palomitas mensajeras
llevan tu nombre, lejanas,

II

Fernando Guerrero
Responso (Al llorado poeta Federico García Lorca)
El Liberal, Murcia, 15 septiembre 1936

y caracolas del mar
pregonan la verdad trágica
por horizontes de espuma
y verdemar de esperanza.
Julio Romero de Torres
en las barandas te aguarda,
"barandales de la luna
por donde retumba el agua."

III

J. R. [¿Joaquín Ruiz Romera?]
El poeta asesinado
Nuestra Lucha, Murcia, 17 septiembre 1936

Federico García Lorca ha muerto.

La niña gitana llora mientras tañe su pandero ¡Gime, llora! Han matado a García Lorca, el cantor de sus mayores. "Antonio Torres Heredia, hijo y nieto de Camborio". ¿Quién se acordará ya de vosotros?

Sí, ha muerto, le han matado esos ("La luz del entendimiento me hace ser muy entendido")

* * *

Surgió del pueblo, cantaba sus costumbres, escribía para el. Por eso lo han asesinado. Los que lo hicieron son los más irreconciliables enemigos del pueblo. Pero éste sabe donde encontrarles.

* * *

Y vosotros, figurines sangrientos, cascabeles tenebrosos con cascos y espuelas, con rosario y crucifijo, que le

impusisteis su muerte, temed la venganza; la justicia del pueblo, reforzada por el recuerdo inmortal, implacable caerá sobre vosotros. No escaparéis, y sabed –si aún os resta algo de conciencia– que desde la negra noche sin ojos de estrellas, del eterno descanso, miles de espíritus os maldicen. Una copla se muere en los labios del gitano joven ¡al viejo Camborio le asoman dos lagrimones por la ventana de sus ojos claros, y la niña gitana sigue llorando mientras toca su pandero

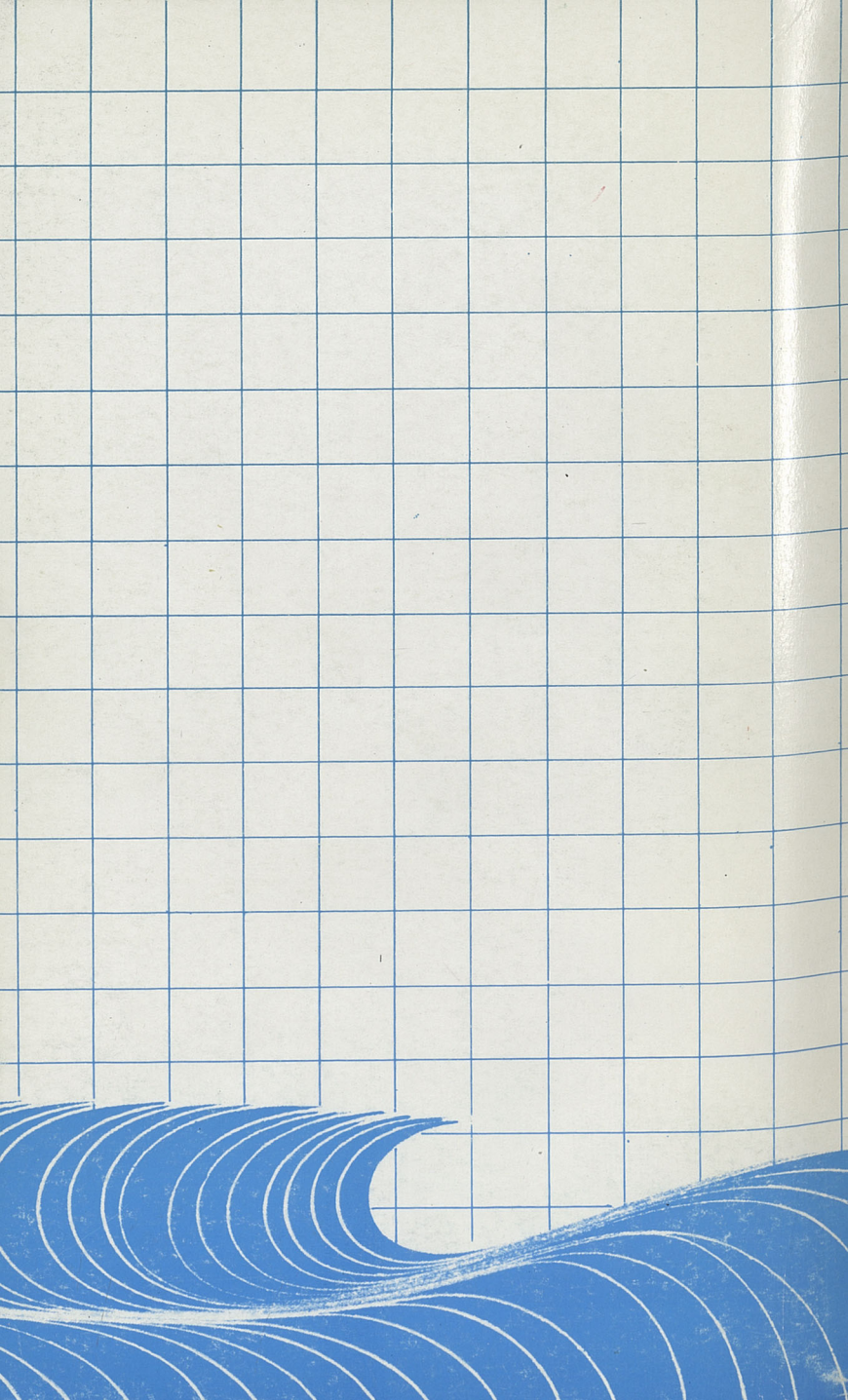
"En la noche platinoche
noche que noche nochera."

Rafael García Velasco
Elegía a Federico García Lorca
El Liberal, Murcia, 18 septiembre 1936

Luceritos de la noche,
estrellas, luna de plata,
dejad un beso de luz
sobre la triste Granada.
Besad a la ciudad mora
que tiene de luto el alma:
mataron a aquel poeta
nacido de sus entrañas
que, como ninguno, supo
comprenderla y elogiarla.
Era como un pajarito
de melodías extrañas,
amigo de los gitanos
y señor de las metáforas.
¡Ay, como lloran sus muerte
los gitanos y gitans!
Por el Albacín, las notas
errantes de una guitarra
acompañan a unas coplas

que van mojadas de lágrimas:
"Te mataron poeta nuestro,
al nacer una mañana
y arrancaron de tu pecho
rosas de sangre las balas."
"Soy gitanillo valiente.
Mi fortuna es una faca.
¡Qué placer cuando la manche
con sangre de los canallas!"
Todos lamentan su sino.
El lagarto y la lagarta
lloran a aquél que los quiso
y comprendió su desgracia;
el aire quiere dormirse
en la tierra que él pisaba;
las flores se mustian todas
porque no ha de acariciarlas;
los juncos de la ribera
se inclinan sobre las aguas
rumoreando unos rezos
que a su autor le consagran;
aquel campanero andaluz
de la garrocha y la jaca
recorre, loco, sus tierras
jurando fiera venganza;
y las mocitas juncales
lloran ¡ay! desconsoladas
y en sus caritas morenas
queman al rodar, las lágrimas.

* * *

Te mataron, Federico,
los enemigos de España
un día que estaba loco
de rencores y de balas.
Te mataron cuando tú
en otra vida soñabas:
en la vida de los pobres,
dulce como un alborada,

donde todos son hermanos
y alegremente trabajan.
Te mataron, Federico,
para sacar tus palabras,
esas flores que en la vida
iban sembrando la gracia
y eran monedas tiradas
de los tesoros de tu alma.
¡Ay, como lloran tu muerte
los gitanos y gitanas!
¡Ay, como lloran y lloran
los pobres, tus camaradas!