

7-8 DEL VANGUARDISMO AL GRUPO POÉTICO DEL 27



El destete del mueble animal, Salvador Dalí.

DEL VANGUARDISMO AL GRUPO POÉTICO DEL 27

El **Vanguardismo**, en Europa como en España, constituye una etapa de enorme interés: un bullir de experiencias que supone una ruptura y conduce a una fecunda renovación del concepto de la literatura y del lenguaje poético. Entre nosotros, merecen especial atención, de una parte, la obra precursora de Ramón Gómez de la Serna y, de otra, la honda huella que el Surrealismo dejaría en la llamada «Generación del 27».

El **grupo poético del 27** -con denominación más exacta- se nutre en buena medida de las vanguardias, pero sabe hacerlas compatibles con un enriquecedor arraigo en la tradición literaria española. Dicho de otro modo, el Vanguardismo es «traducido» aquí a fórmulas muy originales y no por ello menos universales y renovadoras. Esto, y la altura excepcional de sus componentes, supondrá uno de los momentos culminantes de nuestra historia literaria. En la segunda parte de este capítulo, estudiaremos al grupo en su conjunto, dejando para el capítulo siguiente el examen de los distintos poetas.

Contenidos:

7a La literatura de vanguardia.

Libros de consulta.

7b El grupo poético del 27.

Libros de consulta.

8 Poetas del 27. Estudio y antología.

7a LA LITERATURA DE VANGUARDIA

LIBROS DE CONSULTA

1. GIMÉNEZ FRONTÍN, J. L.: *Movimientos literarios de vanguardia*. Barcelona, Ed. Salvat, 1974 (Libros GT, núm. 61). [Excelente para un primer contacto con la cuestión. Consúltense especialmente las págs. 73-124. Valiosas ilustraciones.]
 2. TORRE, Guillermo de: *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid, Ed. Guadarrama, 1974, 3 vols. (Col. «Punto Omega», núms. 117, 118 y 119). [Reedición muy ampliada de un libro histórico: *Literaturas europeas de vanguardia*, 1925. Documentación muy abundante.]
 3. ROZAS, Juan Manuel: *La Generación del 27 desde dentro. Textos y documentos*. Madrid, Eds. Istmo, 1987. [De esta importantísima colección de documentos nos interesan ahora las secciones IV y V, sobre «Estética de vanguardia».]
 4. SORIA, A.: *Vanguardismo y crítica literaria de España*. Madrid, Eds. Istmo.
 5. GULLÓN, Germán: *Poesía de la vanguardia española (Antología)*. Madrid, Ed. Taurus, 1981.
 6. BUCKLEY, R., y CRISPÍN, J.: *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*. Madrid, Alianza Editorial, 1973. (El libro de Bolsillo, núm. 476.) [Amplia antología de los aspectos más destacados de la *prosa* vanguardista en nuestro país, con un breve y enjundioso prólogo.]
- Véase también -entre otras obras de conjunto- el citado libro de J. C. MAINER, *La Edad de Plata*, cap. V: «Las vanguardias artísticas (1923-1931)», el vol. 7 de la *Historia y crítica de la literatura española*, citado en los capítulos precedentes, así como la obra de J. URRUTIA citada al frente de la lección **6a**.
-

El vanguardismo: una nueva ruptura

Los novecentistas habían traído novedades, a veces importantes; sin embargo, no podía hablarse de «ruptura» con respecto a la literatura anterior, sino más bien de «depuración», «innovación», etc. En cambio, una verdadera **ruptura** -más intensa que la modernista y quizá la más radical de las que se han dado en la historia de las artes y de las letras- es lo que significan los movimientos de vanguardia.

- En efecto, con este término (calcado del francés *avant-garde*) se han designado en nuestro siglo aquellos movimientos que se oponen -frecuentemente con virulencia- a la estética anterior y que proponen, con sendos *manifestos*, concepciones profundamente nuevas del arte y de las letras.
- Los «ismos» *vanguardistas* se suceden a un ritmo muy rápido: *Expresionismo, Futurismo, Cubismo, Dadaísmo, Surrealismo...* Muchos de ellos afectan por igual a las artes plásticas, al arte escénico o cinematográfico, a las letras, e incluso al pensamiento. Algunos pasan como efímeras modas; otros dejan huella imborrable. Aquí nos centraremos en aquellos que tuvieron mayor eco entre nosotros.

Penetración y desarrollo del vanguardismo en España

Hacia 1914, como sabemos, se perciben en España *una nueva sensibilidad y unas nuevas orientaciones estéticas*. Ello se acentúa en los años 20. Progresivamente (y junto a rasgos comunes con el Novecentismo: antirromanticismo, europeísmo, etcétera), se observa un alejamiento de la realidad aparente —o ruptura con todo realismo— y aquella «deshumanización» diagnosticada por Ortega (cuyas ideas, resumidas en el cap. 6a, deben

tenerse muy presentes aquí). Alcanzará una intensidad inusitada el prurito de *exploración estética*, la busca de nuevas formas. Y todo ello indica que nuestros creadores están perfectamente sintonizados con las vanguardias europeas.

De hecho, los contactos de “nuestros” creadores con el vanguardismo europeo son tempranos y, a veces, decisivos. Un español, Picasso, había sido el gran motor del arte nuevo: de 1907 es *Les Femmes d'Alger*, con que impuso el cubismo, una de cuyas cimas sería otro español, Juan Gris.

- En literatura, las vanguardias tienen como pionero e impulsor a Ramón Gómez de la Serna (a quien estudiaremos enseguida). Y en el ambiente literario del momento, proliferan las tertulias y revistas donde el Vanguardismo halla acogida o comentario. Entre las **tertulias**, son famosas las del *Café de Pombo*, presidida por «Ramón», o la del *Café Colonial*, en torno a Cansinos-Assens, otro gran animador de la nueva literatura. Son muchas las **revistas** interesantes, aunque de vida efímera; dos son esenciales: la *Revista de Occidente* (creada en 1923, como sabemos, por Ortega) y *La Gaceta Literaria*, fundada en 1927 por Giménez Caballero y Guillermo de Torre. Tras estos datos se oculta un hervor de inquietudes y experiencias (véanse las *efemérides* que figuran en el cuadro adjunto).

- En síntesis, pueden distinguirse *cuatro etapas* en el desarrollo del vanguardismo español:

1ª) De 1908 a 1918. Primeras manifestaciones de la vanguardia, protagonizadas esencialmente por «Ramón» (v. fechas en el cuadro).

2ª) De 1918 a 1925 (ó 1927), es decir, desde la citada llegada de Huidobro hasta los primeros ecos del Surrealismo. Son los años del Ultraísmo y el Creacionismo. Predomina lo lúdico, la exaltación vital y la deshumanización.

3ª) De 1925 (ó 1927) a 1930. Influjo dominante del Surrealismo, con lo que se inicia una «rehumanización», acompañada de cierta angustia o rebeldía ante los efectos «deshumanizantes» —precisamente— de la sociedad moderna.

4ª) De 1930 a 1936. Las inquietudes del momento llevan hacia «un nuevo Romanticismo». Tras ciertos intentos de conciliar vanguardia estética y vanguardia política, las «urgencias» de este último tipo llevan a un ocaso del Vanguardismo español.

En estas etapas se inscriben las tendencias que iremos examinando. Pero, ante todo, nos referiremos al autor que -si bien, por edad, pertenece a la «generación del 14»- fue precursor y figura destacada de nuestras vanguardias.

EFEMÉRIDES VANGUARDISTAS

- En 1909 publica Ramón Gómez de la Serna su ensayo-manifiesto: *El concepto de la nueva literatura*.

- En 1918 viene a España el poeta chileno Vicente Huidobro, portavoz de las vanguardias parisienses y adalid del *Creacionismo*.

- En 1919 y 1920 se publican varios manifiestos del *Ultraísmo*.

- En 1925 destacan varios acontecimientos: la *Revista de Occidente* inserta la traducción del *Manifiesto del Surrealismo*; G. de Torre publica *Literaturas europeas de vanguardia*, libro capital; es, en fin, el año en que aparece *La deshumanización del arte*.

- Paralelamente, en arte se produce la «Exposición de Artistas Ibéricos» (Madrid, 1925), con un importante manifiesto vanguardista. Y el cine de vanguardia contará con las dos películas

fundamentales de Buñuel-Dalí: *Un chien andalou* (1928) y *L'Age d'Or* (1930), rodadas en Francia.

(Ténganse en cuenta estas fechas como puntos de referencia para situar las obras de creación que se citen.)

«Ramón», pionero del vanguardismo español

Ramón Gómez de la Serna —*Ramón* por antonomasia— nació en Madrid en 1888 y murió en Buenos Aires en 1963. Fue un escritor puro; no intervino en asuntos políticos o sociales, si bien profesó ideas libertarias en su juventud. El mundo le resultaba un circo grotesco, describable sólo en términos de humor, con un poso de amargura. «Mi obra -dijo en 1923- está, desde luego, al margen del honor y de la moral burguesa.»

- Su vida y su obra son *una perpetua ruptura* con las convenciones. Pronuncia conferencias vestido de torero, o en un circo a lomos de un elefante; celebra un banquete en un quirófano; cultiva lo extravagante, lo grotesco, lo provocativo, en cualquier terreno. Fue famoso su «torreón» en el que se amontonaban cuadros, fotografías, muñecas, pistolas, máscaras...

Es, así, una plena encarnación del espíritu y actitudes de la vanguardia. Ya hemos insistido en cómo defendió y difundió las nuevas corrientes, a las que dedicaría un libro, *Ismos* (1931). Ya desde 1909, en *El concepto de la nueva literatura*, etc., acusa «el cansancio de las formas antiguas» y predica el «iconoclastismo» y las «insurrecciones» estéticas. Y años antes que el Surrealismo, practica ya el irracionalismo poético (asociación insólita de intuiciones, metáforas «delirantes», etc.).

Detalle de *La tertulia del Pombo*, de J. Gutiérrez Solana: Ramón Gómez de la Serna.



- Su obra extensísima tiene como eje y base la greguería. Con este nombre (que en español significa «algarabía», en su doble sentido de alboroto y lenguaje incomprensible) designó Ramón un género inventado por él hacia 1910. Se trata de apuntes breves que encierran una pirueta conceptual o una metáfora insólita. Suya es esta definición:

Humorismo + Metáfora = Greguería.

En buen número de casos, la greguería es como un chiste: «Hay unas beatas que rezan como los conejos comen hierba.» En otros, se acerca a la máxima filosófica: «Nos desconocemos a nosotros mismos porque nosotros mismos estamos detrás de nosotros mismos.» En ocasiones alcanza una honda gravedad: «Hay suspiros que comunican la vida con la muerte.» Otros son de un intenso lirismo: «De la nieve caída en el lago nacen los cisnes.» Muchas nacen de puras y caprichosas relaciones verbales: «Un tumulto es un bulto que les suele salir a las multitudes»... (Véanse otras greguerías en “documentos y textos”, n. II.)

Como señaló Cernuda, hay cierto parentesco entre la greguería y las audacias culteranas y conceptistas (recuérdese el «bostezo de la tierra» que es para Góngora una cueva, o el «érase un elefante boca arriba» con que Quevedo se refiere a un narigudo). Pero, sobre todo, la greguería anticipa esa «álgebra superior de las metáforas» que Ortega veía en la poesía de vanguardia. De hecho, como el mismo Cernuda mostró, muchos versos de los jóvenes poetas son auténticas greguerías: Guillén habla del «radiador, ruiseñor del invierno»; para Gerardo Diego, «la guitarra es un pozo / con viento en vez de agua», etc.

Además de sus varios tomos de *Greguerías*, la obra de Ramón se compone de un centenar de volúmenes. Pero, sea cual sea el género cultivado, sus páginas son, a menudo, sucesiones de greguerías. Escribió multitud de cuentos y varias novelas. Como novelista, rompe los moldes del género: se desinteresa del argumento y lo sustituye por cuadros, divagaciones... Es lo que llamaba «novela libre». La más famosa es *El torero Caracho* (1927), distorsionada visión de la fiesta nacional.

Compuso biografías (Quevedo, Goya, Valle-Inclán), memorias (*Automoribundia*), ensayos (*El rastro, El circo*)... En fin, de su contribución al teatro de vanguardia hablamos ya en el cap.5a.

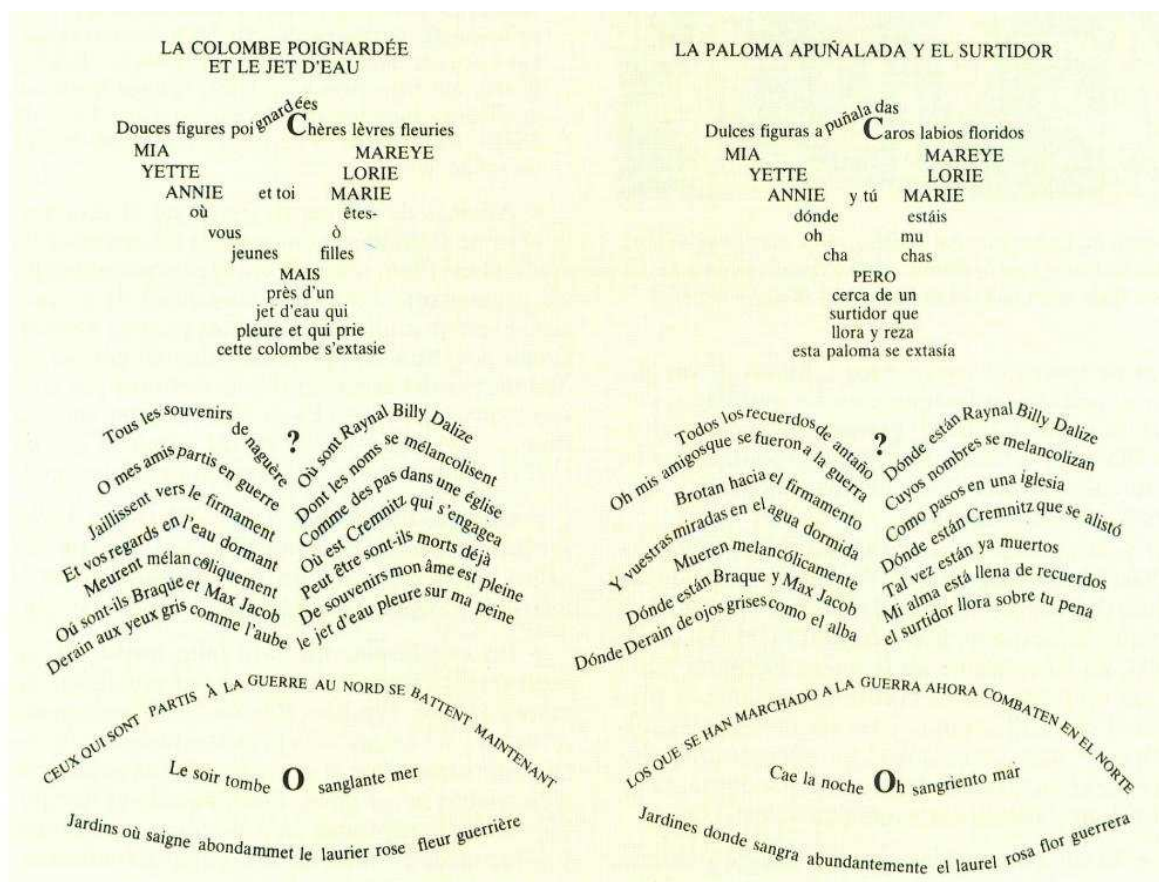
- En conclusión, no hará falta insistir en su fuerza renovadora, pero sí en su condición de maestro (junto con Juan Ramón, aunque de modo distinto) para los poetas y prosistas inmediatamente posteriores. Tras la guerra, hubo un explicable alejamiento de su línea. Pero, pasado el tiempo, hoy vuelve a admirarse plenamente su creatividad y se reconoce en él a una de las figuras fundamentales de la literatura contemporánea.

Vanguardias europeas: futurismo, cubismo, dadaísmo.

Llegan a España diversos movimientos europeos. Reservando un lugar especial al Surrealismo, daremos antes una sucinta información sobre otros «ismos» para ver sus derivaciones españolas.¹

- **El Futurismo** nace en 1909, en que el escritor italiano Marinetti publica su primer manifiesto, vital e iconoclasta. Resueltamente antirromántico («¡Matemos el claro de luna!»), exalta la civilización mecánica y la técnica: «Un automóvil de carreras es más hermoso que la Victoria de Samotracia.» Así, se tratarán temas como la máquina, el avión, la energía eléctrica, el deporte... El estilo busca el dinamismo, la rapidez verbal, rompiendo en ocasiones con la sintaxis para dejar las «palabras en libertad». El Futurismo, por lo demás, no dio frutos notables en Italia, ni en el resto de Europa (salvo en Rusia, con magníficos poetas como Mayakovski o Ilevnikov), pero abrió sus puertas a temas inéditos hasta entonces y a nuevas posibilidades de lenguaje.
- **El Cubismo** nace como escuela pictórica hacia 1907, pero el llamado Cubismo literario arranca en 1913 gracias a **Guillaume Apollinaire** (1880-1918) y a otros poetas franceses. Como en la pintura, el Cubismo literario se propone descomponer la realidad para proceder a composiciones libres de conceptos, imágenes o frases. A ello se añaden (sobre todo tras los famosos *Caligramas* de Apollinaire) especiales disposiciones tipográficas de los versos, formando «imágenes visuales». Éste y otros artificios, como el *collage*, serán aprovechados por posteriores movimientos de vanguardia.

Un «caligrama» de Apollinaire ('La colombe poignardée et le jet d'eau'), traducido por Agustí Bartra:



¹ Recuérdese, además, lo que dijimos del Expresionismo a propósito del arte «esperpéntico» de Valle-Inclán.

- El **Dadaísmo**, encabezado por Tristán Tzara (1896-1963), surge en Suiza durante la guerra europea, en 1916. Su nombre -elegido al azar, abriendo un diccionario con un cuchillo- es el de un balbuceo infantil: *da-da*. El movimiento Dadá o Dadaísmo es la rebeldía pura: contra la lógica, contra las convenciones estéticas o sociales, contra el sentido común. En el fondo, surge de un anarcoide y violento rechazo de una «racionalidad» que condujo al absurdo de la guerra. Propugna liberar «la fantasía de cada individuo», superar todas las inhibiciones y recurrir a un lenguaje incoherente. Véanse unas palabras de su manifiesto de 1918: «Libertad. DADÁ, DADÁ, DADÁ. Aullido de los colores crispados, enlace de los contrarios y de todas las contradicciones, de lo grotesco, de lo incoherente: LA VIDA.» Junto a Tzara, ya en París, hallamos a poetas como Breton, Éluard, Aragón, etc., luego importantes surrealistas. En el fondo, el gran papel de *Dadá* fue preparar el camino para el Surrealismo.

Futurismo, Ultraísmo y Creacionismo en España

- El **Futurismo** se conoció pronto en España: Ramón publicó en 1910 su manifiesto en la revista *Prometeo*. Pero no creó escuela. Sí que se hallarán huellas de su temática, esporádicamente, en poetas del 27, como veremos: Salinas escribe poemas a la bombilla eléctrica o a la máquina de escribir; Alberti compone un madrigal al billete del tranvía y canta a actores de cine o a un portero de fútbol...
- El **Ultraísmo** recogió también elementos futuristas, junto a facetas cubistas, etc. Es un efímero movimiento español, cuyo primer manifiesto aparece en 1919, en la revista «Cervantes». Su nombre (Ultra o Ultraísmo) indica su voluntad de ir «más allá» del Novecentismo imperante. En la línea del antisentimentalismo, de la deshumanización, incluye los temas maquinistas y deportivos, busca imágenes nuevas y recurre a disposiciones tipográficas al modo de los Caligramas.

El principal promotor del Ultraísmo fue Guillermo de Torre (1899-1971) que ilustró sus doctrinas con los poemas «visuales» de su libro *Hélices* (1923). Ya citamos al autor por su libro *Literaturas europeas de vanguardia* (1925) y como cofundador de *La Gaceta Literaria*: es uno de los máximos animadores del Vanguardismo español. Él mismo declaró muerto el Ultraísmo en 1923 (posteriormente, sobre todo en su exilio en la Argentina, Torre ejerció una interesante labor crítica y editorial).

- El **Creacionismo** fue iniciado en París por el poeta chileno Vicente Huidobro y el francés Pierre Reverdy. En 1918, Huidobro lo da a conocer en España. «Los creacionistas -decíamos- queremos hacer un arte que no imite ni traduzca la realidad.» Nos hallamos, pues, en ese camino de alejamiento de la realidad que conducirá a la abstracción. El poema será un objeto autónomo, «creación» absoluta (no «imitación»). «Hacer un poema como la naturaleza hace un árbol» es la divisa de Huidobro. Así, el poeta cultivará el «juego de azar de las palabras». La imagen no se basará en la comparación entre dos realidades: éstas se aproximan de modo gratuito en virtud de una relación arbitraria que el poeta «crea» entre ellas.

Vicente Huidobro (1893-1948) es tenido hoy por una figura clave en la renovación de la poesía hispanoamericana. Entre sus seguidores españoles figura Juan Larrea, luego surrealista (lo veremos enseguida); pero su máximo representante es Gerardo Diego, cuya poesía estudiaremos en cap. 8. (Cf. Documentos, III, 1.)

Guillermo de Torre, 'Girándula' (del libro *Hélices*, 1923):



El Surrealismo (generalidades)

El Surrealismo es, sin duda, la revolución artística más importante en lo que llevamos de siglo (*La Révolution surréaliste* se tituló precisamente la principal revista del grupo). Supone un cambio radical en la concepción del papel del arte y del trabajo del artista, y no se limita sólo a eso.

La palabra *Surréalisme* se debe a Apollinaire, aunque serán Breton y sus compañeros quienes le den su significado definitivo. Su traducción exacta sería *Superrealismo*, o *Suprarrealismo*, o *Sobrerrealismo*, palabras que conviven en la época. Sin embargo, la adaptación *Surrealismo* parece haberse impuesto definitivamente en los estudios españoles sobre la cuestión. Nótese, con todo, que el prefijo francés *sur-* significa «sobre» o «súper» (y no tiene nada que ver con el prefijo *sub-*).

Reunión de amigos de Marx Ernst; en esta obra de 1922 aparecen: (1) Crevel, (2) Soupault, (3) Arp, (4) Ernst, (5) Morise, (6) Dostoyevski, (7) Rafael, (8) Fraenkel, (9) Eluard, (10) Paulhan, (11) Péret, (12) Aragón, (13) Breton, (14) Baargeld, (15) Chirico, (16) Gala Eluard, (17) Desnos



En su origen, es el punto de confluencia de varias tendencias de vanguardia especialmente el Dadaísmo. Pero el giro decisivo lo daría André Breton tras leer a Freud. En 1919, en colaboración con Philippe Soupault, compone la primera obra surrealista: *Champ magnetiques*, y en 1924 publica el primer *Manifiesto surrealista*.

- Ante todo, debe advertirse que el Surrealismo no se presenta sólo como una renovación estética, sino que pretende ser una *revolución integral*. Su gran lema sería la frase de Rimbaud («poeta maldito» francés del xix): *Changer la vie*, «Transformar la vida». Y en ese sentido, se produce el primer «encuentro» entre las doctrinas de Freud y de Marx. Así, propugna una *liberación total del hombre*: liberación de los impulsos reprimidos en el subconsciente (según Freud) por una razón sumisa a las convenciones morales y sociales, o liberación de la represión que (según Marx) ejerce sobre el hombre la sociedad burguesa. Para los surrealistas, lo que llamamos *vida* no es sino la cara más gris de la realidad; hay que conquistar una *verdadera vida* (“vraie vie”), acceder a una realidad más alta, una superrealidad (*sur-réalité*, de ahí su nombre) que se halla como amordazada en lo más hondo de las conciencias.

Todo ello equivale a liberar el poder creador del hombre, tarea en la que incumbe a la *poesía* un papel privilegiado, como instrumento idóneo -según Breton- para iluminar la vida auténtica. Pero se deberá crear «al dictado de un pensamiento libre de toda vigilancia ejercida por la razón», ya que la razón está contaminada. De ahí, diversas *técnicas* para «registrar» de forma incontrolada, libre, los estados de ánimo, los impulsos profundos. Así, se intenta una *escritura automática*, realizada sin reflexión. O se acude a la *ensambladura fortuita de palabras*: por ejemplo, mediante el *collage* de frases recortadas de periódicos o prospectos, siguiendo oscuras sugerencias. De especial importancia es el *compte-rendu des rêves* («reseña de los sueños»): recuérdese que, según Freud, en los sueños aflora el mundo del subconsciente, pero en forma de imágenes ilógicas cuya estructura patente es símbolo de contenidos *latentes*, en virtud de ciertas transformaciones. A veces, mediante ciertas drogas, se provocan alucinaciones y delirios para transcribir experiencias extra-rationales.

- Así se produce una *liberación del lenguaje* con respecto a los límites de la expresión lógica. En un poema surrealista, se entremezclan objetos, conceptos y sentimientos que la razón

mantiene separados; aparecen asociaciones libres e inesperadas de palabras, metáforas insólitas, imágenes oníricas y hasta delirantes. Pero –adviértase bien– no se trata de un lenguaje «gratuito», como en la expresión dadaísta o creacionista; para los surrealistas, su lenguaje acarrea una densa carga humana, e incluso subversiva, en la medida en que libera aquel poso informe de pasiones reprimidas en el subconsciente.

Por supuesto, ese lenguaje no se dirige a nuestra razón, sino que por debajo de ella quiere despertar en nosotros reacciones también inconscientes. Ante un poema de este tipo, el lector no «comprende» (racionalmente), pero puede recibir fuertes impactos que modifican su estado de ánimo y suscitan en él oscuras emociones. En casos eminentes, el lenguaje adquiere una indudable -aunque nueva- coherencia, como podrá verse en ciertos textos. Y en cualquier caso, es indudable que el Surrealismo inauguró también un nuevo modo de leer.

En los 30, ciertos enfrentamientos políticos entre los surrealistas llevaron a la disolución del grupo francés. Breton, Eluard, Aragon, etc. habían ingresado en el partido comunista. Pero Breton, que en 1930 publica el *Segundo manifiesto surrealista*, se opone a toda disciplina de partido, lo que le vale su expulsión en 1933 y el aislamiento. Sin embargo, el Surrealismo no muere: se extiende por todo el mundo. Gracias a él, el lenguaje de la poesía se ha enriquecido insospechadamente. Y no sólo la poesía. Hoy sigue presente no sólo en la literatura, sino en el cine, en ciertos vídeo-clips y en las más variadas manifestaciones culturales.

El surrealismo en España

España es posiblemente el país europeo en que la repercusión del Surrealismo fue mayor. Y sabemos que fue conocido tempranamente: a la traducción del *Manifiesto* en 1925 hay que añadir las visitas de Breton a Barcelona (1922) y la de Aragon a la Residencia de Estudiantes de Madrid (1925), donde vivían Buñuel, Lorca, Dalí, etc. Pero la difusión del Surrealismo en España debe mucho al poeta Juan Larrea.

Larrea nace en Bilbao en 1895. Su obra se inicia en el Ultraísmo y el Creacionismo, pero ya en 1924 conoce a los surrealistas en París, donde residirá desde 1926. Escribe entonces en francés, pero sus versos son traducidos en España por Gerardo Diego. Son versos que responden al Surrealismo más puro y que revelan una notable capacidad creadora. Olvidado durante mucho tiempo (vivió en América desde el 39), Larrea vuelve a suscitar un gran interés al publicarse en 1970 sus poesías completas con el título de *Versión celeste* (Cf. Documentos, III).

- A Larrea debe atribuirse -según Cernuda- la orientación surrealista de varios poetas del «27». Para otros es fundamental la influencia de Dalí o de Buñuel. Lo cierto es que casi todos los componentes del grupo, en cierto momento de su evolución, quedaron fuertemente marcados por el Surrealismo. A su influjo, como es sabido, se deben dos libros tan fundamentales como *Sobre los ángeles* de Alberti o *Poeta en Nueva York* de Lorca, así como buena parte de la obra de Vicente Aleixandre (el mismo Cernuda llegó a decir que «el Surrealismo francés obtiene con Aleixandre en España lo que no obtuvo en su tierra de origen: un gran poeta»).

- Ante tales logros, debe señalarse, sin embargo, que, en general, *el Surrealismo español no es «ortodoxo»*: nuestros poetas no llegaron a los extremos de la pura creación inconsciente, ni practicaron la «escritura automática». En sus poemas puede percibirse siempre por difícil que sea *una intencionada idea creadora* como *hilo conductor* de las mayores audacias. Lo que sí hubo es *una liberación de la imagen*, desatada de bases lógicas; y con ello, un enriquecimiento prodigioso del lenguaje poético. Pero sobre esto y sobre algún otro aspecto

del influjo surrealista (como el uso del *versículo*) volveremos a hablar al ocuparnos del grupo poético del 27.

- Sólo añadiremos, en fin, que la irrupción del Surrealismo significa la *crisis del ideal de «pureza» y «deshumanización»* que había prevalecido durante unos años. Lo humano, e incluso lo social y lo político penetrarán de nuevo en la literatura, precisamente por los cauces de la expresión surrealista: así lo prueban, entre otras, las trayectorias de Lorca, Alberti o Neruda.

Naturaleza muerta en un paisaje (Plaza Rabignan), *Juan Gris*. En la pintura se manifiestan las primeras inquietudes vanguardistas que posteriormente pasarán al resto de las artes.



La prosa de vanguardia

Salvo el caso singular de Ramón Gómez de la Serna, los movimientos que hemos reseñado afectan sustancialmente a la poesía. De las experiencias renovadoras en el teatro, ya hablamos en el cap. 5.

- En cuanto a la prosa, las novedades arrancan de las orientaciones novecentistas, de que eran ejemplo Gabriel Miró y Pérez de Ayala. En el pivote entre Novecentismo y Vanguardia hay que situar la ya tratada figura de Benjamín Jarnés.
- Por lo demás, la prosa de vanguardia no había suscitado hasta hace unos años toda la atención que merece (la mencionada antología de Buckley y Crispin recoge precisamente este panorama). Tampoco aquí podemos detenernos en su estudio; sin embargo, dejaremos constancia de las figuras más interesantes de aquellos que -con toda propiedad- pueden llamarse prosistas de la “generación” del 27. Dejemos para el epígrafe siguiente a los novelistas y comencemos por dos autores de singular condición: Giménez Caballero y Bergamín.
- Figura de gran notoriedad fue Ernesto Giménez Caballero (n. en 1898) que, como director de *La Gaceta literaria*, ejerció un papel decisivo en el desarrollo del Vanguardismo. Es autor de libros de extraña factura en los que juega con lo maquinista y lo deportivo o con elementos

surrealistas: *Yo, inspector de alcantarillas* (1928), *Julepe de menta* (1929), etc. Ideológicamente, simpatizó con el fascismo y se adhirió a Falange.

- **José Bergamín** (1894-1983) fue entrañable amigo de los poetas del 27. Fundó la importante revista *Cruz y Raya* (1934-1936), de orientación católica progresista. Es autor de poemas estimables y de obras teatrales, pero destaca sobre todo como ensayista. Entre sus obras hay que citar, por su novedad, *El cohete y la estrella* (1923), libro de aforismos, de una prosa magistral, graciosa, irónica, refinadamente intelectual.

La novela del «27»: de la vanguardia a lo social

Cronológicamente, pertenecen también a la «Generación del 27» -aparte los poetas en que siempre pensamos- una serie de novelistas nacidos en la misma «zona de fechas» (grosso modo, 1890-1905).

- Entre ellos encontramos, ante todo, a figuras de primer orden, como **Ramón J. Sender, Max Aub, Francisco Ayala o Rosa Chacel**. Todos ellos se dan a conocer en los años 30 (Sender escribe seis novelas antes del 39), pero lo más importante de su narrativa se producirá ya tras la guerra, en el exilio. Por eso, aun que citemos aquí algún título suyo, recogeremos su producción en el capítulo 10a (Anexo).

- Junto a ellos, habría que recordar a otros novelistas que cayeron en el olvido -por razones políticas, en general- y que han sido objeto de interés últimamente. Refirámonos a José Díaz Fernández (salmantino, 189K-1940), Joaquín Arderius (murciano, 1890-1969), Manuel D. Benavides (pontevedrés, 1895-1947), César M. Arconada (palentino, 1898-1964) o Andrés Carranque de Ríos (madrileño, 1902-1936). Salvo el último, muerto prematuramente, todos adoptaron posiciones políticas revolucionarias y acabaron sus días en el exilio.

- En conjunto -y con algunas excepciones-, lo que podríamos llamar novela del «27» (la de los autores citados, al menos hasta la guerra) muestra, en palabras del crítico Víctor Fuentes, el paso «de la literatura de vanguardia a la de avanzada»: esto es, de la experimentación narrativa a una novela puesta al servicio de la lucha social y política.

- Ciertos títulos, en efecto, siguen la línea de una «novela deshumanizada», con las características apuntadas por Ortega. Tal sería el caso de las primeras novelas de Francisco Ayala, *Cazador en el alba* (1930), o de Rosa Chacel, *Estación, ida y vuelta* (1930). Otros autores combinarán técnicas vanguardistas con un contenido social, como **Díaz Fernández** en *La Venus mecánica* (1929). O renovarán el realismo con técnica de montaje cinematográfico, como Carranque de Ríos en la novela que se titula precisamente *Cinematógrafo* (1936).

- Pero, como sabemos, hacia 1930 se hace perceptible el *ocaso del Vanguardismo* y el *rechazo del ideal de un arte «puro»*. Es cada vez más notoria la *politización de los escritores*. Muy significativo es un ensayo del novelista Díaz Fernández que se titula *El nuevo Romanticismo* (1930). Se trata de una condena del esteticismo y de un alegato en favor de «un arte para la vida», atento a los problemas del momento. «Un escritor -dice- no puede permanecer indiferente a los conflictos de la lucha individual y colectiva». Ya antes, había abogado por la unión de «vanguardia artística» y «avanzada política».

- De acuerdo con tales ideas, se desarrolla *una novela social y política en los años 30*. Se trata de nuestra primera escuela de «literatura comprometida». En algunos autores, especialmente ligados al marxismo (Arderius, Arconada), se llega a una típica «literatura de partido» y de combate, que llega hasta lo panfletario. La temática girará en torno a las luchas obreras, la corrupción de las clases dominantes, etc. En cuanto a técnica y estilo, algunos de estos escritores presentan rasgos procedentes del Vanguardismo, pero lo característico será el paso

hacia un realismo que, a veces, confina con el reportaje.

He aquí algunos ejemplos. El mundo rural aparece en la mejor novela de Arderius, *Campesinos* (1931) y en varias de Arconada, como *La turbina* (1930), en que contrastan el atraso rural y las obras de una central eléctrica. Distintas capas de la burguesía son fustigadas por Arderius, en diversas obras, y por Benavides en *El último pirata del Mediterráneo* (1934), «reportaje» -según el subtítulo- sobre un magnate mallorquín. El mismo autor nos ofrece un panorama más amplio de la época en *Un hombre de treinta años* (1933). Por su parte, ese gran novelista que es Sender aborda en *Imán* (1930) la guerra de Marruecos, denuncia la represión policial en O. P. (= Orden Público), presenta los movimientos anarquistas en *Siete domingos rojos* y, finalmente, en su obra maestra de esta etapa, *Mr. Witt en el Cantón* (1935), sobre el levantamiento federalista de Cartagena en 1873, encierra una visión lúcida de la revolución.

Ocaso y balance del vanguardismo español

El Vanguardismo constituye, ante todo, un ciclo de enorme interés en nuestra literatura contemporánea. Su fecundidad queda de manifiesto, sobre todo, al comprobar cómo el grupo poético del 27 se enriquece asimilando originalmente los diversos movimientos de vanguardia especialmente el Surrealismo. Y su ejemplo de inquietud artística será tenido en cuenta por ulteriores corrientes experimentales.

Sin embargo, e insistiendo en lo que acabamos de ver, la disolución del Vanguardismo propiamente dicho es comprobable a partir de 1930. Ese año, *La Gaceta literaria* realiza una encuesta sobre la vigencia de la vanguardia. Abundan las respuestas negativas: «Ya no existe», dice el mismo Giménez Caballero, y añade que otras fuerzas se enfrentan ahora en un terreno que desborda la estética: «bolcheviquismo», «fascismo»...

El giro hacia una literatura «comprometida» (polarmente opuesta al arte «puro») será una nueva forma de la llamada «crisis de la conciencia burguesa» que hemos de estudiar en el capítulo 9.

DOCUMENTOS Y TEXTOS

I. LA VANGUARDIA SEGÚN GIMÉNEZ CABALLERO

- En 1934, Ernesto Giménez Caballero publica en Nueva York un artículo en que juzga la literatura española entre 1918 y 1930. De entre las interesantes opiniones del gran animador de la vanguardia (recogidas hoy por Buckley y Crispín, op. cit.), reproducimos un fragmento esencial.

A la hora de hacer un diagrama de la nueva literatura española cabría hacer las siguientes anotaciones:

Es ANTI-romántica,

- » -retórica,
- » -política,
- » -plebeya.
- » -patética.

Es PRO-cinema,

- » -sport,
- » -circo,
- » -alegría,
- » -juego,
- » -pureza,
- » -matemática,
- » -religiosidad (en muchos casos católica).

Temas de la nueva literatura:

Improbabilidades.
Realismos.
Más o menos inhumana.
Puerilidades poéticas.
Temas escabrosos.

Estilo de la nueva literatura:

Riqueza y precisión idiomática.
Concepto y metáfora, como trampolines esenciales.
Frasas punzantes.
Algodón aséptico.
Nada de cloroformo.
Exceso alcohólico.

En cuanto al valor de la nueva literatura cabe hacer varias consideraciones. En primer lugar es preciso consignar que sólo ha sido aceptada por minorías, mientras que el pueblo en general la desprecia. Y, sin embargo, gracias a ella se ha producido un fenómeno que no ocurría desde el siglo xvii: España ha añadido una nota, y con voz totalmente propia, al concierto literario de las naciones.

II. RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

• He aquí unos párrafos del prólogo al libro *Ismos* (1931). Son un claro testimonio de la permanente inquietud, la infatigable búsqueda de este genial pionero del vanguardismo. En la misma obra podemos leer: «La innovación debe ser incesante. Repetirse -pensaba Ramón- es «acortar la vida».

Por lo que fue interesante y digno de vivirse el primer tiempo de los tiempos es porque fue nuevo. Si hubiera sido antiguo no hubiera podido comenzar la vida, no hubiera tenido la curiosidad de su primer arranque.

Lo nuevo, en su pureza inicial, en su sorpresa de rasgadura del cielo y del tiempo es para mí esencia de la vida.

Lo nuevo nace más veloz. Hay que emplear hoy dos imágenes cada cinco segundos de escritura para emplear mañana tres en los mismos cinco segundos.

Si el nuevo día dijese en qué consiste su novedad, nadie lo comprendería. Lo mejor que tiene es que es nuevo. Esto es lo que revelan las nuevas imágenes.

Lo nuevo son distancias que se recorren. No hay otra forma ni concepto de la distancia en Arte que el innovar. Así como el que camina, si ha de avanzar, ha de recorrer espacios que no estaban detrás de él, sino delante, el artista está parado y da vuelta alrededor de su noria si no se innova.

• *Como parva muestra del fértil ingenio de Ramón, véase esta selección de greguerías (se hallan entre las compuestas de 1913 a 1927). Podrá comprobarse cómo se alternan en ellas el humor, el conceptismo, el juego, la gravedad, el lirismo...*

1. Sentimos en el pecho la inconsistencia de la vida, como una burbuja frágil, fragilísima, que puede estallar, y por tan breve soplo como el que deshace las burbujas. Esta es la angustia que sentimos, la angustia de una burbuja que es el alma de la vida.

2. A veces la cama es un abismo... Otras veces es una superficie blanda, pero superficial. La cama hay noches que es como la cama de un coche-cama, otras veces la cama de un camarote, otras veces la cama de un presidiario; alguna vez, la cama de un perro.

3. Durante la noche, el Gobierno está en crisis total.

4. El rayo es una especie de sacacorchos encolerizado.

5. Los niños, al tocar las armónicas, chupan un caramelo de acordeón.

6. Después de un viaje se nos ponen manos de armenio.

7. El día del perdón y del juicio final las estrellas del mar subirán al cielo.

8. En lo alto palpitan los álamos y los chopos... Para que no palpiten esas hojas como colgadas de un hilo se necesita que el tiempo esté parado, porque son como el segundero visible y natural del tiempo vivo...

9. Lo que más le duele al aire son esos latigazos de los cocheros, que lo hacen restallar como si le hubieran pegado un tiro.

10. Las mariposas nacen de las calcomanías que pegan los niños en los cristales del invierno o en sus libros de estudio.

11. Todos los tíos que se desperezan son como salvajes que disparan su flecha al aire.

12. El otro lado del río siempre estará triste de no estar de este lado... Esa pena es de lo más

insubsanable del mundo y no se arregla ni con un puente.

13. Lo que diferencia azar de azahar, lo que hace que el uno no huela a nada y el otro sí, es la h, que es una hache de perfumería.

14. El hambre del hambriento no tiene hache. ¡Con filigranas al *ambre* verdadera! El *ambre*, si es verdadera *ambre*, se ha comido la hache.

15. La castañera asa los corazones del invierno.

III. JUAN LARREA: DEL ULTRAÍSMO AL SURREALISMO

De este interesantísimo poeta insertamos dos textos muy distintos (ambos escritos directamente en español). El primero -Estanque- es de 1919, en plena eclosión del Ultraísmo y el Creacionismo; típicamente ultraísta (o cubista) es el juego tipográfico, ingeniosa traducción visual del reflejo en el agua; en cambio, las imágenes son ejemplo de la gratuidad creacionista. El poema Espinas cuando nieva (1928) corresponde plenamente al Surrealismo. Las imágenes, no menos insólitas, están ahora cargadas de sugerencias, pero -como corresponde a su «ortodoxia» surrealista- sería impropio darles una traducción lógica. Cada lector habrá de sentir o recrear la intuición del poeta. Téngase en cuenta, sin embargo, que Larrea ha aludido en alguna ocasión al transfondo místico, en cierto modo, de su poesía.

E S T A N Q U E
E 2 1 4 5 6 7 8

Dos alas negras sobre los polluelos
Dos alas negras sobre los polluelos
que rompen a picotazos los cascarones
que rompen a picotazos los cascarones

Qué pescador lanzó los dos anzuelos
Qué pescador lanzó los dos anzuelos
entre los pececillos de oro.)
entre los pececillos de oro.)

En una rama de los surtidores
se escama un pez volador

Todos los disparos
centran los blancos concéntricos
en la retina del tambor

El que fondeaba
desde tanto tiempo
me pregunta

Cuándo se engolfarán sus góndolas
en las sábanas azules

Por toda respuesta
los cisnes
los cisnes

2 a 2
3 a 3

levan áncoras
levan áncoras

*ESPINAS CUANDO NIEVA**En el huerto de Fray Luis²*

Suéñame suéñame aprisa estrella de tierra
cultivada por mis párpados cógeme por mis asas de sombra
alócame de alas de mármol ardiendo estrella estrella entre mis cenizas

Poder poder al fin hallar bajo mi sonrisa la estatua de una tarde de sol
los gestos a flor de agua los ojos a flor de invierno

Tú que en la alcoba del viento estás velando
la inocencia de depender de la hermosura volandera
que se traiciona en el ardor con que las hojas se vuelven hacia el pecho más débil

Tú que asumes luz y abismo al borde de esta carne
que cae hasta mis pies como una viveza herida

Tú que en selvas de error andas perdida

Supón que en mi silencio vive una oscura rosa sin salida y sin lucha

CUESTIONES

- a) La literatura de vanguardia, según Giménez Caballero: sensibilidad, temas, estilo. (Confróntese lo dicho en el texto de este autor con lo expuesto en la lección.)
- b) Hemos dicho que las *greguerías* de Ramón pueden ser, según los casos, un chiste, una reflexión profunda, un chispazo lírico, un puro juego verbal... Ilústrese esta variedad con las greguerías seleccionadas.
- c) La imagen vanguardista debe, en ocasiones, su dificultad a que el vínculo entre el término «real» y el término «irreal» es de naturaleza eminentemente subjetiva. ¿Hay algún ejemplo de ello ya entre las greguerías de Ramón? Coméntense algunas otras imágenes.
- d) La imagen gratuita (creacionista) y la imagen surrealista en los poemas de Juan Larrea. En particular, dígame libremente qué sugiere a cada uno el poema *Espinas cuando nieva*.

² Se publicó este poema en un número de la revista *Carmen*, dedicado a Fray Luis de León.

7b EL GRUPO POÉTICO DEL 27

LIBROS DE CONSULTA

Además de las obras generales ya citadas sobre la literatura del siglo xx, o de panoramas sobre la poesía citados al frente de la lección **4b**, indicamos unos pocos títulos, especialmente accesibles. (Hay obras muy valiosas -de Cano, Debicki, Zardoya, Zuleta, etcétera- que se hallarán citadas en las bibliografías de las *Antologías* que luego se recomiendan.)

1. ROZAS, J. M., y TORRES NEBRERA, G.: *El grupo poético del 27*. 2 vols., Madrid, Ed. Cincel. (Excelente visión de conjunto.)
2. ROZAS, Juan Manuel: *La Generación del 27 desde dentro*. Madrid, Eds. Istmo, 1984. [Libro fundamental: es una selección ordenada de textos y documentos que permiten un contacto vivo y directo con las inquietudes, la estética y las figuras del momento.]
3. ALONSO, Dámaso: *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid, Ed. Gredos, 3ª ed., 1969. [Incluye, además de varios estudios sobre poetas de grupo, el ensayo «Una generación poética», testimonio esencial.]
4. CERNUDA, Luis: *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Madrid, Editorial Guadarrama, 1972 (Col.«Punto Omega», núm. 82). [Con un capítulo sobre la «Generación» y estudios sobre Salinas y Lorca.]
5. VIVANCO, Luis Felipe: *Introducción a la poesía española contemporánea*. Madrid, Ed. Guadarrama, 1971, 2 vols. (Col. «Punto Omega», núms. 126-127). [Uno de los mejores libros de conjunto sobre la cuestión.]

Los prólogos a las tres primeras antologías citadas a continuación son excelentes iniciaciones a la poesía del 27. Antologías: De las muchas existentes, seleccionamos las siguientes:

- *La generación poética de 1927* por J. González Muela y J. M. Rozas. Madrid, Eds. Istmo, 1987.
- *Antología del grupo poético de 1927* por V. Gaos y C. Sahagún. Madrid, Eds. Cátedra, 1977 (Col. «Letras Hispánicas», núm. 30).
- *El grupo poético de 1927* por A. González. Madrid, Ed. Taurus, 1976.
- *Antología de los poetas del 27* por J. L. Cano (nueva Col. Austral, n. 8).
- *Antología poética de la generación del 27* por A. Ramoneda (Castalia Didáctica).
- *Antología poética del 27* por J. L. Bernal (Edelvives).

Finalmente, y sobre todo por su valor histórico, han de citarse las dos *Antologías* publicadas por Gerardo Diego en 1932 y 1934. Ambas se encuentran hoy reunidas en el volumen *Poesía española contemporánea*, Madrid, Ed. Taurus.

¿GENERACIÓN O GRUPO?

Comencemos por un documento excepcional. En 1927, el Ateneo de Sevilla organiza un acto para conmemorar el tercer centenario de la muerte de Góngora. Una fotografía (v. pág. siguiente) recoge, tras la mesa presidencial, a un grupo de poetas. Ahí están, entre otros, Alberti, García Lorca, Guillén, Dámaso Alonso, Gerardo Diego... Demos ahora un salto a 1945: en un ensayo titulado *Nueve o diez poetas*, Pedro Salinas recuerda a quienes, con él, protagonizaron uno de los más altos momentos de la poesía española. Y junto a los citados, habla de Aleixandre, Cernuda, Altolaguirre, Prados. He aquí a los poetas que constituyen lo que se ha dado en llamar «Generación de 1927» (o «de 1925», para otros). (Cf. Documentos, I.)

- Recuérdese lo que dijimos sobre el concepto de «generación» en el anexo al cap. **1b**. Allí

anticipábamos que los poetas «del 27» no son «una generación», sino un **grupo** dentro de una generación [histórica] a la que, por edad, pertenecen también otros poetas, además de dramaturgos y novelistas, como hemos visto.

• Dámaso Alonso, en su célebre ensayo, dice: «¿Se trata de una generación? ¿De un grupo? No intento definir.» Y aunque emplea el término «generación» (que no le es grato), nota que faltan varios de los *requisitos* exigidos por «sabios varones». En efecto:

«Ningún hecho nacional o internacional los trae a la vida (no es cierto que el Centenario de Góngora los uniera: casi todos se hallaban ya muy unidos antes).

«Caudillo no lo hubo» (no lo fue Juan Ramón, como a veces se ha dicho, pese a su influencia).

«No se alza contra nada» (veremos su respeto por la tradición y las grandes figuras precedentes).

«Tampoco hay comunidad de técnica o de inspiración» (si bien les anima la misma ansia de renovar el lenguaje poético y pueden señalarse coincidencias ocasionales entre sus trayectorias, cada poeta destaca con voz personalísima).

Añadamos que, desde luego, sus nacimientos se sitúan en una «zona de fechas» que va de 1891 (Salinas) a 1905 (Altolaguirre), pero ya hemos dicho que en esos años nacen otros autores que nunca han sido incluidos en el **grupo**. En fin, la «formación intelectual semejante» que a veces se les atribuye (universitarios, profesores) sólo es cierta para algunos de ellos como veremos al estudiarlos en particular.

• Y sin embargo, es evidente que nos hallamos ante *un grupo compacto*, cuya nómina ha sido establecida por ellos mismos en ensayos como los citados. Ello revela una conciencia de grupo nacida -sencillamente- de una amistad y una experiencia comunes. Veámoslo.

Fotografía del homenaje a Góngora organizado por el Ateneo de Sevilla en 1927.



La vida del grupo

«Generación de la amistad», se ha dicho. Dámaso Alonso ha recordado los «contactos personales que pronto fraguan en amistad duradera». Repasemos algunos datos.

- La Residencia de Estudiantes, de Madrid, fue un privilegiado lugar de encuentro: allí viven algunos de ellos y allí acuden todos, atraídos por sus tertulias y actividades culturales. Otro lugar de convivencia es el Centro de Estudios Históricos, donde varios trabajan y donde comparten -de la mano de Menéndez Pidal, Américo Castro, etc.- el fervor por los autores medievales y clásicos.

Entre los actos comunes, destacan, por supuesto, los organizados para el centenario de Góngora en 1927 (fecha que les dio el nombre). El citado acto de Sevilla no fue el único. Y hubo importantes publicaciones con tal ocasión.

- Colaboran en las mismas revistas. Ante todo, en las dos más importantes del momento: la *Revista de Occidente*, cuya editorial publica además varios de los libros fundamentales del grupo, y *La Gaceta Literaria*.

A ellas habría que añadir muchas más: ante todo, *Litoral*, de Málaga, fundada en 1926 por Altolaguirre y Prados, quienes editan, aparte, varias obras de sus compañeros. Y citemos *Verso y prosa* de Murcia, *Mediodía* de Sevilla, *Meseta* de Valladolid, *Carmen* en Santander, todas del año 27. Algo posteriores serán *Cruz y Raya* (1933) y *Caballo Verde para la Poesía* (1935), de Madrid, dirigidas respectivamente por Bergamín y Neruda.

- Rotunda fe de vida del grupo fue la *Antología* preparada por Gerardo Diego (1932). Junto a unos pocos «maestros» anteriores -Unamuno, los Machado, Juan Ramón...-, incluye un significativo muestrario de la obra realizada hasta la fecha por los poetas del 27. Las declaraciones sobre «poética» que cada autor pone al frente de sus versos componen como un manifiesto de la nueva poesía.

- En suma, hay una apretada convivencia entre 1920 y 1936. «Sabe Dios -diría Jorge Guillén- cuánto habría durado aquella comunidad de amigos si una catástrofe no le hubiera puesto un brusco fin de drama o tragedia.»

AFINIDADES ESTÉTICAS

Comunidad y variedad... Lo segundo —fundamental— se comprobará al estudiar sus trayectorias personales. Pero, si no un estilo común, cabe observar en ellos gustos y «afirmaciones estéticas comunes». Insistamos ahora en sus afinidades. Y comencemos por observar cómo los poetas del 27 parecen compartir cierta *tendencia al equilibrio*. Queremos decir que tienden a una original *síntesis* entre ciertos polos -en principio opuestos- entre los que había oscilado la poesía anterior. Helos aquí:

a) Entre lo intelectual y lo sentimental. Se les acusó de «intelectualismo» (Machado decía que eran «más ricos de conceptos que de intuiciones»). Es cierto que la emoción tenderá a ser refrenada o estructurada por el intelecto. Jarnés veía en ellos «emociones estranguladas», pero también «un soterrado patetismo». Podría aplicárseles este aforismo de Bergamín: «Inteligencia, sentimiento y sensibilidad contra intelectualismo, sentimentalismo y sensiblería.» He aquí el primer punto de equilibrio.

b) Entre una concepción cuasi-mística de la poesía y una lucidez rigurosa en la elaboración del poema. Cuando se leen las «Poéticas» de la *Antología* de G. Diego, se advierte -de una

parte- que abunda la idea de la poesía como algo «inexplicable», «demiúrgico»... Para Dámaso Alonso, es un «impulso que no está muy lejano de lo religioso»; para Aleixandre, es «clarividente fusión del hombre con lo creado», aspiración a la «plenitud o realidad soberana». Pero -por otra parte- destaca la exigencia de lucidez y rigor técnico. Lorca lo dijo como nadie al confesar que si era poeta «por la gracia de Dios (o del demonio)», no lo era menos «por la gracia de la técnica y del esfuerzo». Equilibrio, pues, entre una concepción *romántica* y una concepción *clásica* de la creación poética.

c) Entre la pureza estética y la autenticidad humana. Luego insistiremos en las vicisitudes del ideal de «poesía pura». Son evidentes las ansias de belleza en todos ellos. Pero Salinas, por ejemplo, decía: «Estimo en poesía, sobre todo, la autenticidad. Luego, la belleza...» Con los años, la preocupación por la autenticidad humana irá en aumento, pero no se abandonará -salvo «urgencias» pasajeras- la exigencia estética. En este punto, el equilibrio es especialmente notable.

d) Entre lo minoritario y la «inmensa compañía». Un anhelo de selección acerca la poesía a un «arte de minorías», pero ninguno llegará al lema de Juan Ramón («A la minoría, siempre»). En sus trayectorias, alternan *hermetismo* y *claridad*. Aspecto particular -y fundamental- de ello es cómo conviven *lo culto* y *lo popular* en Lorca, Alberti, Gerardo Diego... Dice Salinas: «La faena del poeta es hacer comunicable a otros la experiencia de vida que constituye el poema. Ni piensa en docenas ni se imagina millones.» El poema está —añade— «en esa zona fronteriza entre insobornable soledad e inmensa compañía». Aleixandre pasará del hermetismo a afirmar que «el poeta canta por todos». Y en casi todos puede hablarse de una apertura *del «yo» al «nosotros»*.

e) Entre lo universal y lo español. Desde sus comienzos se subrayó la sintonía de aquellos jóvenes con la poesía universal. «Su hora -decía Machado- aspira a ser mundial. Carece de la superstición de lo castizo.» Es cierto que no hay en ellos tal «superstición», pero sus hondas raíces españolas -hasta cuando no lo sean sus temas- no necesitan hoy demostración. Con Dámaso Alonso diremos que la poesía del 27, «aunque abierta a muchos influjos exteriores, está profundamente arraigada en la entraña nacional y literaria española».

Esto último nos lleva al aspecto quizá más notorio que los une: **su original posición ante el binomio tradición / renovación.** Es algo que merece parágrafo aparte.

TRADICIÓN Y RENOVACIÓN

El equilibrio integrador del grupo se confirma, en efecto, cuando se observan sus gustos comunes, que van del escritor más rabiosamente actual hasta el poeta «primitivo».

- Por una parte, sabemos cómo están a tono con los movimientos de Vanguardia (aún insistiremos en ello). Sin embargo, tienden a frenar las estridencias, a cribar las innovaciones. Su labor renovadora es evidente, pero no son «iconoclastas» (como ciertas vanguardias). Guillén dijo: «Una generación tan *innovadora* no necesitó negar a sus antepasados remotos o próximos para afirmarse.» Veamos algunos de sus fervores, yendo hacia atrás en el tiempo.

En cuanto a la generación anterior, ya conocemos el doble magisterio de Juan Ramón Jiménez y de Ramón Gómez de la Serna. Más atrás apunta su admiración por Unamuno o los Machado. Y no menor fue la admiración por Rubén Darío (aunque rechazaron la hojarasca de sus imitadores).

Del xix les llega la influencia de Bécquer, perceptible en el comienzo de casi todos ellos e incluso más adelante: *Sobre los ángeles* de Alberti incluye un hermoso «Homenaje a

Bécquer». Y un verso de las *Rimas* sirve de título a un libro de Cernuda: *Donde habite el olvido*.

- Su amor por los clásicos fue inmenso. El primer nombre que surge es **Góngora**; pero de la incitación que supuso para ellos la poética gongorina hablaremos en el epígrafe siguiente. Otros clásicos contarían con su fervor: la lista sería interminable pues incluiría hasta a poetas «menores». Aparte las huellas que dejan en su obra (temas, versos, estrofas), señalemos que, como profesores y críticos, algunos de los miembros del grupo nos han dejado magistrales estudios de Manrique, Garcilaso, Fray Luis, San Juan de la Cruz, Quevedo... Especial interés suscitó Lope de Vega, sobre todo por sus poemillas de corte popular.

Y esto nos lleva a otro punto: junto a su estética cultísima, hay en ellos una honda veneración por las formas populares: el Romancero, el Cancionero tradicional, las cancioncillas de Gil Vicente, de Juan del Encina, etc., están presentes en Lorca, Alberti, D. Alonso, G. Diego... De ello tendremos ocasión de ver buenas muestras.

- En suma, asombra cómo la asimilación de formas anteriores, su respeto por la tradición, no contradice esa inmensa labor suya en la renovación de la lírica española, que les confiere su alto puesto en nuestra literatura y en la mundial.

Lo dicho hasta aquí será indispensable precisarlo en la trayectoria de cada poeta. Pero en este capítulo examinaremos aún los rasgos más destacados de la trayectoria común.

EVOLUCIÓN CONJUNTA

Desde Dámaso Alonso y Cernuda se han señalado varias fases en la evolución del grupo. Nosotros las reduciremos a tres grandes etapas, pero advirtiendo con fuerza que no todos los poetas las cumplen en la misma medida ni al mismo tiempo.

Primera etapa: hasta 1927, aproximadamente

- Entre los tanteos iniciales, se nota la presencia de *tonos becquerianos*, junto a *resabios posmodernistas*.

Pronto se deja sentir el influjo de las *primeras vanguardias*: Ultraísmo, Creacionismo (véase el caso de Gerardo Diego). A la vez, el magisterio de Juan Ramón los orienta hacia la «*poesía pura*» (cf. documentos, II). Decía Guillén, recordando palabras de Valéry, que «poesía pura es todo lo que permanece en el poema después de haber eliminado de él todo lo que no es poesía». Definición perogrullesca, pero que expresa el anhelo de depurar el poema de «anécdota humana», de toda emoción que no fuera estrictamente artística. El gran instrumento de este arte «puro» es la metáfora, con audacias nuevas que han aprendido de «Ramón» o de otros vanguardistas. No extraña que se les tildara de «herméticos», de «fríos», de «deshumanizados» (recordemos cómo sintonizaron algunos con las ideas de Ortega).

Pero no se debe exagerar tal deshumanización. Lo humano había entrado por múltiples puertas (Bécquer, por ejemplo). Influjo esencial fue el de *la lírica popular*, cuya savia discurre, desde sus comienzos, por la poesía de Lorca, de Alberti... Se trata, si se quiere, de otra forma de «pureza», pero cálidamente humana.

Paralelamente, la sed de perfección formal lleva hacia los clásicos. La huella clasicista caracteriza, según Cernuda, un momento de la evolución del grupo. «Un deseo de formas y de

límites nos gana», diría Lorca. A ello responde el cultivo de estrofas tradicionales que, entre 1925 y 1927, se observa en libros de G. Diego (*Versos humanos*), de Alberti (*Cal y canto*), de Cernuda (*Égloga, elegía y oda*), así como en el rigor con que trabaja Guillén los poemas de su futuro *Cántico*.

Y así se desemboca en el *fervor por Góngora*. Y es que, tres siglos atrás, el autor del *Polifemo* ya se había propuesto hallar un lenguaje especial para la poesía, netamente alejado del lenguaje usual; en cierto modo, un «subcódigo» específicamente artístico. Y seducían especialmente sus deslumbrantes metáforas. Nadie mejor que Dámaso Alonso para señalar el sentido de la seducción ejercida por Góngora:

«La huella gongorina reforzaba la nitidez de frías perfecciones técnicas que señalan el destino de los primeros años de aquella generación. Góngora venía a favorecer el culto por la imagen, la ambición universal de nuestros anhelos de arte y el enorme intervalo que queríamos poner entre poesía y realidad.» (Cf. Documentos, III.)

Segunda etapa: de 1927 a la guerra civil

El culto a Góngora marca la cima y el descenso de los ideales esteticistas. Comienza a notarse cierto cansancio del puro formalismo. Se inicia así el *proceso de rehumanización*, más rápido y neto en unos que en otros; pero en todos hay un deseo de comunicación más cordial.

- Ello coincide, como sabemos, con la *irrupción del Surrealismo*, también radicalmente opuesto a la «poesía pura». No insistiremos en cómo penetró en España, en qué grandes libros llevan su impronta (remitimos a los textos). Anticipemos cómo van a pasar a primer término los más hondos sentimientos humanos: el amor, el ansia de plenitud, las frustraciones, las inquietudes existenciales o sociales... (Cf. Documentos, IV.)

«Ha comenzado -dice Dámaso Alonso- una nueva época de poesía española: época de gritos, de vaticinios, o de alucinación, o de lúgubre ironía. Una época de poesía trascendente, humana y apasionada.» Recordemos un par de fechas significativas: 1930, en que se publica el citado ensayo de Díaz Fernández, *El nuevo Romanticismo*, propugnando «un arte para la vida», como vimos; y 1935, en que Neruda funda la revista *Caballo Verde para la Poesía*, donde aparece el «Manifiesto por una poesía *sin pureza*», inmersa en las circunstancias humanas y sociales más concretas. (Cf. Documentos, V.)

- Los tiempos (caída de la Dictadura y de la Monarquía, vicisitudes de la República) han traído nuevas inquietudes. La mayoría de estos poetas no querrá sustraerse a ellas. Ya a propósito de su gran libro surrealista, Lorca había dicho: «Con *Poeta en Nueva York* un acento social se incorpora a mi obra.» Y, en efecto, los acentos sociales y políticos que vimos en la novela entran también en la poesía. Más aún: Alberti, Cernuda o Prados adoptarán una concreta militancia política; y de forma más o menos activa, todos se mostrarían partidarios de la República al estallar la guerra.

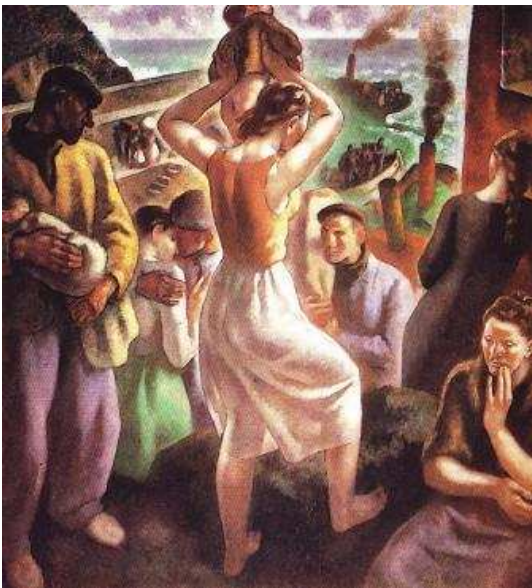
Tercera etapa: después de la guerra

Pasa la guerra civil. Lorca ha muerto en 1936; los demás -salvo Aleixandre, Dámaso Alonso y Gerardo Diego- parten a un largo exilio. El grupo se ha dispersado. Cada cual sigue su rumbo, pero ninguno abandonará ya los caminos de una poesía entrañablemente humana.

En el exilio, el mismo Guillén -tenido por poeta «puro»- iniciará en 1950, con *Clamor*, un nuevo ciclo poético, atento al dolor humano. En él y en otros poetas hay imprecaciones contra los vencedores. Con el tiempo, la nota dominante en ellos será la nostalgia de la patria perdida.

En España, la poesía deriva hacia un humanismo angustiado, de tonos existenciales, cuya muestra más intensa es *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso, de 1944. Poco después, Vicente Aleixandre comienza a escribir *Historia del corazón*, notable giro hacia una concepción del poeta como solidario, como «una conciencia puesta en pie hasta el fin».

Todos ellos han seguido en plenitud creadora hasta edad avanzada (Dámaso Alonso muere en 1990 y Alberti en 1999). La concesión del Premio Nobel 1977 a Aleixandre fue, en cierto modo, la confirmación de la importancia de todo un grupo que, como se ha dicho, ha dado a la lírica española una nueva Edad de Oro.



Éxodo, de Aureliano Arteta

NOTA SOBRE INNOVACIONES MÉTRICAS

Ya ha debido quedar claro que el grupo poético del 27 aportó muchas y profundas novedades a la expresión poética española (búsqueda de un lenguaje «distinto», renovación de la metáfora, etcétera). Una vez más, debemos remitir a los textos que mostrarán, elocuentemente, las aportaciones de cada autor en el terreno de la forma. Juzgamos necesario hacer aquí, a la vez como complemento y anticipo, algunas observaciones sobre la versificación.

- Si comparamos la métrica de estos poetas con la del Modernismo, la primera impresión (así lo señala Navarro Tomás) es que se ha operado una **reducción**: se desechan muchas de las brillantes variedades de versos y estrofas que usaron los modernistas. Pero, junto a formas clásicas -o de tipo tradicional-, los poetas del grupo desarrollaron ampliamente el **verso libre** o el **versículo**. También en estas modalidades contaron con el precedente de Juan Ramón, pero los impulsos decisivos les vinieron del Surrealismo y de la poesía de dos grandes hispanoamericanos: Vallejo y Neruda.

- Como es sabido, la métrica clásica se basaba en el cómputo de sílabas, en la distribución de pausas y acentos, y en las rimas, como medios para crear el *ritmo*. Se trataba, en suma, de la reiteración de elementos fónicos.

El verso libre -o más propiamente, versículo- responde a otra concepción del ritmo. La medida y las pausas son variables; los acentos no aparecen con regularidad, aunque su distribución puede quedar dentro de ciertos límites, a diferencia de la prosa ordinaria. ¿En qué se basa entonces el ritmo? Fundamentalmente, el ritmo del versículo brota de la misma organización o forma del contenido del poema: se basa en la *reiteración*, no ya de elementos fónicos, sino de *ideas*, de *palabras*, de *estructuras sintácticas*, etc. (paralelismos, anáforas...).

Véanse, como ejemplo, los versos iniciales de *Los ángeles muertos* de Alberti:

Buscad, buscadlos:

en el insomnio de las cañerías olvidadas,

en los cauces interrumpidos por el silencio de las basuras.

No lejos de los charcos incapaces de guardar una nube, unos ojos perdidos,

una sortija rota

o una estrella pisoteada.

He aquí las reiteraciones que se observan: *Buscad, buscadlos* (verso 1).

en el..., en los..., no lejos de... (vv. 2-4).

cañerías olvidadas..., cauces interrumpidos..., charcos incapaces de... (vv. 2-4). Nótese la vecindad semántica de los sustantivos (relacionados con «agua») y de los adjetivos (que apuntan a nociones como «destruidos», «inútiles», «degradados»).

El mismo fenómeno se repite en los versos 5-7: esquema *sustantivo + adjetivo*; los sustantivos designan realidades «nobles» (*ojos, sortija, estrella*), mientras que los adjetivos nos descubren su degradación (*perdidos, rota, pisoteada*).

Y así, con esta unión consustancial entre contenido y andadura rítmica, el poeta nos ha introducido en un mundo de cosas degradadas, inútiles, que son símbolo -al modo surrealista- de su propia alma hecha pedazos, abandonada, rota.

- Junto a este tipo de reiteraciones pueden aparecer, sin embargo, recursos métricos tradicionales. En esos mismos versos de Alberti, podrán apreciarse algunos casos de isosilabismo, así como la presencia de esquemas acentuales marcados. Compruébese.

DOCUMENTOS

En los siguientes documentos, que ilustran puntos esenciales de la estética y la evolución del grupo poético del 27, hemos optado por circunscribirnos -salvo en un caso- a declaraciones de dos de sus máximos protagonistas.

I. Nómina del grupo poético del 27

• En el libro *Lenguaje y poesía* de JORGE GUILLÉN, figura el fundamental ensayo «Lenguaje de poema, una generación». En él hace un recuento de sus componentes. Quedan destacados los diez nombres que componen la nómina habitual. Pero «también cumplen con su deber cronológico...»: con esta frase introduce el autor una larga lista de nombres (y aun así, advierte que sólo se trata de poetas). Resulta clara, pues, la diferencia entre «generación» y «grupo».

Raras veces se habrá manifestado una armonía histórica con tanta evidencia como durante el decenio del 20 entre los gustos y propósitos de aquellos jóvenes, cuya vida intelectual se centraba en Madrid. Nadie obedecía, claro, al sistema lógicamente establecido, y por eso fatal, de algunos filósofos que registran sobre un papel la marcha de las generaciones a pasos e intervalos rigurosamente simétricos. Es paradójico que este determinismo *malgré lui* se proclame al amparo de la noción de vida, de existencia. Aquí se trata sólo de un saber experimental, de historia vivida, no estudiada. Hacia 1925 se hallaban más o menos relacionados ciertos poetas españoles. Si una generación agrupa a hombres nacidos durante un periodo de quince años, esta generación tendría su fecha capital en 1898: entonces nacen Federico García Lorca, Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre. Mayores eran Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego: del 91, del 93, del 96. Un año más joven que Lorca es Emilio Prados, del 99. A este siglo pertenecen Luis Cernuda, de 1902, Rafael Alberti, del año 3, y el benjamín Manuel Altolaguirre, del año 5. De Salinas a Altolaguirre se extienden los tres lustros de rigor -de rigor teórico-. Sería superfluo añadir más fechas. También cumplen con su deber cronológico Antonio Espina, Pedro Garfias, Adriano del Valle, Juan Larrea, Juan Chabás, Juan José Domenchina, José María Hinojosa, José María Quiroga, los de la revista *Meseta* de Valladolid, los de *Mediodía* de Sevilla, Miguel Pizarro, Miguel Valdivielso, Antonio Oliver...

Esta enumeración es injustamente incompleta, y sólo se cita ahora a los líricos en verso, y no a quienes lo son en narraciones y ensayos.

II. Sobre el ideal de «poesía pura»

• También en el libro *Lenguaje y poesía*, JORGE GUILLÉN trata la cuestión de la «poesía pura». Un año antes, el padre Henri Brémond había pronunciado en la Academia Francesa su famoso discurso *Sur la poésie pure*, que tuvo un gran eco en España. Nótese las matizaciones que hace nuestro gran poeta en el fragmento que reproducimos.

El mismo Valéry me lo repetía, una vez más, cierta mañana en la rue de Villejust. Poesía pura es todo lo que permanece en el poema, después de haber eliminado todo lo que no es poesía. *Pura* es igual a *simple*, químicamente. Lo cual implica, pues, una definición esencial, y aquí surgen las variaciones. Puede ser este concepto aplicable a la poesía ya hecha, y cabría una historia de la poesía española, determinando la *cantidad* -y, por tanto, la *naturaleza*- de elementos simples poéticos que haya en esas enormes complicaciones heterogéneas del pasado. Es el propósito que guía, por ejemplo, a un Gerardo Diego -y a mí también-. Pero cabe asimismo la fabricación -la creación- de un poema compuesto únicamente de elementos poéticos en todo el rigor del análisis: poesía poética, poesía *pura* -poesía simple prefiero yo, para evitar los equívocos del abate-. Es lo que se propone, por ejemplo, nuestro amigo

Gerardo Diego en sus obras creacionistas. Como a lo *puro* lo llamo *simple*, me decido resueltamente por la poesía compuesta, compleja, por el poema con poesía y otras cosas humanas. En suma, una «poesía bastante pura», *ma non troppo*, si se toma como unidad de comparación el elemento *simple* en todo su inhumano o sobrehumano rigor posible, teórico. Prácticamente, con referencia a la poesía realista, o con fines sentimentales, ideológicos, morales, corriente en el mercado, esta «poesía bastante pura» resulta todavía, ¡ay!, demasiado inhumana, demasiado irrespirable y demasiado aburrida.

III. La seducción de Góngora

• En su trabajo «Góngora entre dos centenarios» (1962), DÁMASO ALONSO, *testigo de excepción, recuerda lo que significó el centenario del poeta barroco para sus compañeros de grupo. Aparte de las noticias que da en los dos primeros párrafos que seleccionamos, hay que destacar el párrafo tercero, en donde se explican las razones profundas de la seducción que Góngora ejerció sobre los jóvenes poetas.*

Todos los poetas del grupo, en nuestras reuniones en cafés o en casa de algún amigo, hablábamos de Góngora, discutíamos pasajes. Queríamos también preparar la defensa contra los feroces enemigos: estábamos indignados porque la Academia no había querido celebrar el centenario del poeta [...]

Queríamos organizar actos para la celebración del centenario. Escribimos cartas -firmadas por todos nosotros- a varios de los maestros literarios de entonces. Las contestaciones a esas cartas fueron casi todas negativas. Quisimos hacer una biblioteca del centenario en la que se publicaran las obras de Góngora y otras en su honor. Yo preparé la edición de las *Soledades*, y mi libro tuvo un éxito mundial (con muchas reseñas en España, Europa y América); Gerardo Diego reunió su preciosa *Antología Poética en honor de Góngora*, que es un excelente índice del influjo del poeta a través de siglos de poesía española; Cossío publicó una pulcra edición de los romances; Salinas, Guillén y Alfonso Reyes se comprometieron a editar los sonetos, las octavas y las letrillas del poeta, pero no lo hicieron [...]

El centenario de Góngora, en 1927, fue una explosión de entusiasmo juvenil. Los jóvenes de entonces nos sentíamos cerca de algunos de los problemas estéticos que habían ocupado a Góngora. Estaba en el ambiente europeo la cuestión de la pureza literaria: se trataba de eliminar del poema toda ganga, todo elemento no poético. Nos preocupaba también la imagen: en la imagen íbamos detrás del movimiento ultraísta -en el que alguno, Gerardo Diego, había participado ya-. Ese movimiento había sido estridentista. Y ahora, en los años inmediatamente anteriores a 1927, nada de estridentismo: se trataba de trabajar perfectamente, en pureza y fervor, de eliminar del poema elementos reales y dejar todos los metafóricos, pero de tal modo que éstos satisficieran a la inteligencia con el sello de lo logrado.

IV. El estímulo del surrealismo

• *Volvemos a JORGE GUILLÉN, que en 1970 (en el Homenaje universitario a Dámaso Alonso) recuerda lo que representó el influjo surrealista para su grupo poético. Sus palabras son muy justas, sin duda, pero se percibe que fue Guillén, precisamente, el poeta tal vez menos sensible a tal influjo.*

Entre diversas incitaciones convergentes, el superrealismo se les resolvió en una invitación al riesgo -al gallardo riesgo- de la libertad imaginativa [...] Los jóvenes de entonces se echaban, en efecto, al campo, y a campo traviesa desbandaban su imaginación. Así también los españoles. (Pero no atendieron al superrealista cuando señalaba en el horizonte la locura,

la «gnosis», los poderes ocultos del mago.) Por una o por otra senda, aquel cultivo de la imagen, profunda hasta sus raíces irracionales, iba más allá del juego arbitrario y podía revelar al hombre, libre en su *vraie vie* -como quería Rimbaud-. Los ojos de hoy, miopes acaso, perciben mal aquellos poemas y los creen ejercicios formales. Si el lector se acerca, descubre lo que son: irrupciones de vitalidad. De ahí la eficacia superrealista, su valor de estímulo [...] En aquellos años, tan jugosos de experiencia literaria, los españoles, sensibles al incentivo superrealista *compusieron* sin vacilación prudente obras donde intervenían, como es natural, subconciencia y conciencia. A la intuición acompaña la razón en la gran poesía. El brote irracional no constituye por sí solo el poema, y muy pocas veces campa por sus respetos. Aquel estilo se redujo, pues, a una transición parcial.

V Sobre una poesía sin pureza

• *Documento capital de la definitiva «rehumanización» de la poesía, tras la irrupción del Surrealismo, es el citado Manifiesto que publicó NERUDA en su revista Caballo Verde para la Poesía (octubre de 1935). He aquí ese hermoso texto.*

Es muy conveniente, en ciertas horas del día o de la noche, observar profundamente los objetos en descanso: las ruedas que han recorrido largas, polvorientas distancias, soportando grandes cargas vegetales o minerales; los sacos de las carbonerías, los barriles, las cestas, los mangos y asas de los instrumentos del carpintero. De ellos se desprende el contacto del hombre y de la tierra como una lección para el torturado poeta lírico. Las superficies usadas, el gesto que las manos han infligido a las cosas, la atmósfera a menudo trágica y siempre patética de estos objetos, infunde una especie de atracción no despreciable hacia la realidad del mundo.

La confusa impureza de los seres humanos se percibe en ellos, la agrupación, uso y desuso de los materiales; las huellas del pie y los dedos, la constancia de una atmósfera humana inundando las cosas desde lo interno y lo externo.

Así sea la poesía que busquemos, gastada como por un ácido por los deberes de la mano, penetrada por el sudor y el humo, oliente a orina y a azucena salpicada por las diversas profesiones que se ejercen dentro y fuera de la ley.

Una poesía impura como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición, y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigilia, profecías, declaraciones de amor y de odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos.

La sagrada ley del madrigal y los decretos del tacto, olfato, gusto, vista, oído, el deseo de justicia, el deseo sexual, el ruido del océano, sin excluir deliberadamente nada, sin aceptar deliberadamente nada, la entrada en la profundidad de las cosas en un acto de arrebatado amor, y el producto poesía manchado de palomas digitales, con huellas de dientes y hielo, roído tal vez levemente por el sudor y el uso. Hasta alcanzar esa dulce superficie del instrumento tocado sin descanso, esa suavidad durísima de la madera manejada, del orgulloso hierro, la flor, el trigo, el agua tienen también esa consistencia especial, ese recurso de un magnífico tacto.

Y no olvidemos nunca la melancolía, el gastado sentimentalismo, perfectos frutos impuros de maravillosa calidad olvidada, dejados atrás por el frenético libresco: la luz de la luna, el cisne en el anochecer, «corazón mío», son sin duda lo poético elemental e imprescindible. Quien huye del mal gusto cae con el hielo.

CUESTIONES

- a) A la vista del texto I de Jorge Guillén, y teniendo en cuenta lo expuesto en la lección, razónese la conveniencia de llamar «generación» o «grupo» a los poetas del 27.
 - b) El ideal de «poesía pura» y el culto a Góngora, en relación con las orientaciones estéticas del grupo del 27 en su primera etapa.
 - c) Confróntese el texto de Guillén sobre el Surrealismo (núm. IV) con lo dicho en las lecciones 7a y 7b, y expóngase qué representó tal movimiento para la poesía española.
 - d) ¿Qué propugna el manifiesto de Neruda que hemos reproducido últimamente? Por otra parte, ¿no sigue siendo muy «nuevo» el lenguaje de dicho texto? ¿En qué aspectos?
-

8 POETAS DEL 27. ESTUDIO Y ANTOLOGÍA



(Fachada de la Residencia de Estudiantes, en Madrid)

ORIENTACIONES PARA EL ESTUDIO

No ofreceremos ahora una «guía de lectura», pero cada texto va precedido por una nota presentativa en la que se hacen observaciones imprescindibles para enfocar su interpretación. Tales notas, además, se enlazan con lo expuesto sobre el autor y recuerdan aspectos examinados al estudiar en conjunto al grupo poético del 27.

Partiendo de estas bases, el trabajo podrá emprenderse siguiendo un método análogo al aplicado para la poesía de Machado:

- a) Comentarios detallados de algunos textos.
- b) Estudio de otros textos para destacar los rasgos fundamentales e ilustrar la poética del autor.
- c) Lecturas complementarias, a criterio del profesor, para completar la visión de cada poeta.
- d) Exposiciones orales o trabajos escritos, bien sea sobre un autor en particular, bien sea sobre aspectos comunes a varios poetas o al grupo en general, a modo de síntesis.

PEDRO SALINAS

Nació en 1891 en Madrid. Doctor en Letras, su vida estuvo enteramente dedicada a la docencia universitaria, que comenzó como lector de español en la Sorbona (1914-1917). En 1918 gana una cátedra en la Universidad de Sevilla (donde tuvo como alumno a Cernuda) y pasa luego a la de Murcia. En 1922-23 enseñó en Cambridge y, al regresar a España, fue nombrado profesor de la Escuela Central de Idiomas y secretario general de la Universidad de verano de Santander. Exiliado a raíz de la guerra, ejerció en diversas universidades americanas. Murió en Boston en 1951.

- La poesía es para él un modo de acceso a las honduras de la realidad, a la esencia de cosas y experiencias vitales. De ahí sus palabras: «La poesía es *una aventura hacia lo absoluto*. Se llega más o menos cerca, se recorre más o menos camino: eso es todo.»
- Los tres elementos básicos de su creación aparecen en otras declaraciones suyas: «Estimo en la poesía, sobre todo *la autenticidad*. Luego, *la belleza*. Después, *el ingenio*.» Si los dos primeros elementos están presentes en toda gran poesía, la referencia al *ingenio* merece ser comentada. En Salinas, en efecto, el sentimiento y la inteligencia (o el ingenio) se hermanan de modo singular. El ingenio (la inteligencia) le permite ahondar en los sentimientos, en lo vivido, para descubrir lo que hay más allá de las anécdotas concretas; es decir, para acercarse a «lo absoluto».

De ahí que, según Spitzer, la principal característica de su arte sea el «conceptismo interior», una especie de «agudeza y arte de ingenio» que se manifiesta en paradojas, observaciones insólitas, sutiles juegos de ideas, condensación de conceptos, etc. Son recursos para hacer que el lenguaje se pliegue a esa empresa suya de ahondamiento en la realidad.

Pero ello concierne, fundamentalmente, a la andadura de su pensamiento, a su modo de visión (de ahí que digamos «conceptismo *interior*»). Su lengua poética es, aunque sólo en apariencia, sencilla: por eso Lorca llamaba «prosías» a los poemas de Salinas. Igualmente sencilla es su métrica: prefiere los versos cortos, la silva, etcétera, pero renuncia casi siempre a la rima. Se trata, sin embargo, de una lengua y unos versos rigurosamente trabajados: las palabras se sitúan en el poema con meditada exactitud, y aparecen cargadas de sentido y de profundas resonancias.

TRAYECTORIA: Sus primeros libros son *Presagios* (1923), *Seguro azar* (1929) y *Fábula y signo* (1931). Los tres pueden inscribirse en una línea de «poesía pura». La huella de Juan Ramón Jiménez es perceptible en muchos poemas (cf. Texto 1); en algunos, aparecen aquellos temas de raíz futurista: la máquina de escribir, el radiador de calefacción, la bombilla eléctrica (Texto 2). Pero ya en esas composiciones, Salinas sabe encontrar un sentido profundo, escondido, en los objetos.

Vienen luego sus dos obras maestras *La voz a ti debida* (1933) y *Razón de amor* (1936). Con ellas adquiere Salinas su talla definitiva y su condición primordial: la de gran poeta del amor. Pocos le igualan, en efecto, en la sutileza con que supo ahondar en el sentimiento amoroso. Una vez más, trasciende las puras anécdotas para encontrar la quintaesencia más gozosa de las relaciones amorosas. Su visión es decididamente antirromántica: la amada no es la «enemiga»; el amor no es desdenes, sufrimiento, frustración. En Salinas, el amor es una prodigiosa fuerza que da plenitud a la vida y confiere sentido al mundo. Es enriquecimiento del propio ser y enriquecimiento de la persona amada. Es un acontecimiento jubiloso: «¡Qué alegría vivir / sintiéndose vivido...!» El amor le hace amar la vida y decir que sí al mundo: «¡Sí, todo con exceso: / la luz, la vida, el mar!» (Textos 3 y 4).

Sólo en el segundo libro, *Razón de amor*, aparece a veces un tono más grave: así, en ciertos poemas que hablan de los límites del amor o de su posible -acaso inevitable- final (texto 5).

Tras la guerra, aparecerán en América dos libros de poemas: *El contemplado* (1946) y *Todo más claro* (1949). Después de su muerte, se publica en España *Confianza* (1955). En todos ellos aparece una lucha entre su fe en la vida y los signos angustiosos que ve a su alrededor. De esta última etapa, debe destacarse el impresionante poema *Cero*, suscitado por el horror de la bomba atómica. (Texto 6). Así incorpora Salinas a su poesía el eco de Las angustias del siglo xx.

OTRAS OBRAS: De su interés como autor teatral, ya nos ocupamos en el cap. 5a. Además, escribió dos espléndidos libros de relatos breves (*Víspera del gozo*, 1926, y *El desnudo impecable*, 1951), así como una novela, *La bomba increíble* (1950), libro bello y original que constituye otra protesta contra el horror del mundo moderno, en nombre de los más profundos valores humanos.

Mención especial requiere, en fin, su obra crítica (faceta por la cual ya hemos citado a Salinas en diversos capítulos de este libro).

Su sólida preparación intelectual, su don de sencillez expositiva, sus ponderados juicios y su finísima sensibilidad se muestran en libros magistrales sobre *Jorge Manrique o Rubén Darío*, así como en los trabajos recogidos en *Ensayos de literatura hispánica* o en *Literatura española: siglo xx* Son inolvidables, entre tantas otras, sus páginas sobre el *Mío Cid*, sobre la picaresca, sobre Modernismo y 98, sobre Valle-Inclán... Y tienen especial interés, por razones obvias, las que se refieren a sus compañeros del grupo poético del 27.

SIGNIFICACIÓN: La poesía de Salinas alcanza singulares cualidades. *ingenio, belleza*, sí. Pero, en definitiva, lo que más le importaba y lo que más nos importa es su *autenticidad*. Por debajo de su perfección, se aprecia siempre una cálida sensibilidad humana. Y, por encima de todo, Salinas queda como gran poeta del amor, dentro de su grupo poético.

1 «ANOCHE SE ME HA PERDIDO...»

En este breve poema del primer libro de Salinas, Presagios (1923), puede apreciarse la influencia de Juan Ramón: poesía «pura», emoción contenida, metros sencillos (octosílabos con un tetrasílabo), sin más rima que algunas asonancias distantes (playa, mañana...).

Anoche se me ha perdido
 en la arena de la playa
 un recuerdo
 dorado, viejo y menudo
 como un granito de arena.
 ¡Paciencia! La noche es corta.
 Iré a buscarlo mañana...
 Pero tengo miedo de esos
 remolinos nocherniegos
 que se llevan en su grupa
 -¡Dios sabe adónde!- la arena menudita de la playa.

2 35 BUJÍAS

He aquí el aludido poema a la bombilla eléctrica (de Seguro Azar, 1929). Véase cómo, a partir de

un objeto tan banal, construye Salinas un espléndido poema sobre el amor a la luz. La bombilla se transforma -ingeniosamente- en una mujer amada, prisionera y vigilada en un castillo, como en viejas historias de amor.

Sí. Cuando quiera yo
la soltaré. Está presa
aquí arriba, invisible.
Yo la veo en su claro
castillo de cristal, y la vigilan
–cien mil lanzas– los rayos
–cien mil rayos– del sol. Pero de noche,
cerradas las ventanas
para que no la vean
–guiñadoras espías– las estrellas, (10)
la soltaré. (Apretar un botón.)
Caerá toda de arriba
a besarme, a envolverme
de bendición, de claro, de amor, pura.
En el cuarto ella y yo no más, amantes (15)
eternos, ella mi iluminadora
musa dócil en contra
de secretos en masa de la noche,
–afuera–
descifraremos formas leves, signos, (20)
perseguidos en mares de blancura
por mí, por ella, artificial princesa,
amada eléctrica.

3 «AYER TE BESÉ EN LOS LABIOS...»

Con este poema de *La voz a ti debida* (1933) entramos en la gran poesía amorosa. Partiendo de una experiencia concreta (un beso), Salinas se lanza «más lejos», hacia la interiorización o el sueño, trascendiendo el puro contacto físico («ya no es una carne o una boca lo que beso»). En lo formal, el lenguaje es conceptualmente denso, sin apenas imágenes; los versos, cortos y libres (aunque también con asonancias ocasionales).

Ayer te besé en los labios.
Te besé en los labios. Densos,
rojos. Fue un beso tan corto
que duró más que un relámpago,
5 que un milagro, más.
El tiempo
después de dártelo
no lo quise para nada
ya, para nada
10 lo había querido antes.
Se empezó, se acabó en él.

Hoy estoy besando un beso;
estoy solo con mis labios.
Los pongo

15 no en tu boca, no, ya no
 -¿adónde se me ha escapado?-.
 Los pongo
 en el beso que te di
 ayer, en las bocas juntas
 20 del beso que se besaron.
 Y dura este beso más
 que el silencio, que la luz.
 Porque ya no es una carne
 ni una boca lo que beso,
 25 que se escapa, que me huye.
 No.
 Te estoy besando más lejos.

4 «¡SI ME LLAMARAS, SÍ..!»

Del mismo libro que el anterior, este poema es una espléndida muestra de la sutileza y la hondura de Salinas. Expresa aquí el anhelo de que sean más profundas unas relaciones que ya existen (en los últimos versos -nótese- comprendemos que esa mujer a la que se dirige es una mujer «cercana» y, sin embargo, aún no es «su amor»). De nuevo, ese querer ir «más allá» de la experiencia inmediata, esa exigencia de plenitud, de absoluto. La forma es semejante a la del poema precedente; señalemos un extraordinario efecto de «enumeración caótica» (versos 5-9), donde se mezclan todos aquellos elementos de la vida cotidiana que pierden sentido ante la llamada del amor excepcional.

¡Si me llamas, sí;
 si me llamas!
 Lo dejaría todo,
 todo lo tiraría:
 5 los precios, los catálogos,
 el azul del océano en los mapas,
 los días y sus noches,
 los telegramas viejos
 y un amor.
 10 Tú, que no eres mi amor,
 ¡si me llamas!
 Y aún espero tu voz:
 telescopios abajo,
 desde la estrella,
 15 por espejos, por túneles,
 por los años bisiestos
 puede venir. No sé por dónde.
 Desde el prodigio, siempre.
 20 Porque si tú me llamas
 —¡si me llamas, sí; si me llamas!—
 será desde un milagro,
 incógnito, sin verlo.
 Nunca desde los labios que te beso,
 25 nunca
 desde la voz que dice: «No te vayas.»

5 ¿SERÁS, AMOR...?»

De su otro gran libro, *Razón de amor* (1936) entresacamos un poema en que se observa un tono más grave (hecho que se enlaza con el predominio de versos largos). El amor es visto ahora como algo condenado de antemano a su desaparición, como un puro «retraso milagroso de su término mismo», como una hermosa y provisional victoria sobre el tiempo y la soledad.

¿Serás, amor
un largo adiós que no se acaba?
Vivir, desde el principio, es separarse.
En el primer encuentro
con la luz, con los labios, (5)
el corazón percibe la congoja
de tener que estar ciego y solo un día.

Amor es el retraso milagroso
de su término mismo;
es prolongar el hecho mágico (10)
de que uno y uno sean dos, en contra
de la primer condena de la vida.
Con los besos,
con la pena y el pecho se conquistan
en afanosas lides, entre gozos (15)
parecidos a juegos,
días, tierras, espacios fabulosos,
a la gran disyunción que está esperando,
hermana de la muerte o muerte misma.
Cada beso perfecto aparta el tiempo, (20)
le echa hacia atrás, ensancha el mundo breve
donde puede besarse todavía.
Ni en el llegar, ni en el hallazgo
tiene el amor su cima:
es en la resistencia a separarse (25)
en donde se le siente,
desnudo, altísimo, temblando.
Y la separación no es el momento
cuando brazos, o voces,
se despiden con señas materiales: (30)
es de antes, de después.
Si se estrechan las manos, si se abraza,
nunca es para apartarse,
es porque el alma ciegamente siente
que la forma posible de estar juntos (35)
es una despedida larga, clara.
Y que lo más seguro es el adiós.

6 CERO

Pertenece esta composición a uno de sus últimos libros, *Todo más claro*. El título procede de unos versos de Antonio Machado («Ya maduró un nuevo cero / que tendrá su devoción»). Salinas se refiere a la bomba atómica, lanzada por primera vez sobre Hiroshima el 6 de agosto de 1945. Y se pregunta. «¿Se puede hacer más daño, allí en la tierra?» Cero es un largo poema en cinco partes;

aquí sólo podemos reproducir algunos breves fragmentos. Frente al gesto frío (?) de quien arrojó la bomba sobre la «geometría» de un mapa, el poeta evoca momentos jubilosos que fueron truncados por la explosión (un beso, una mano que iba a coger una rosa...). Luego, se imagina a sí mismo avanzando entre escombros y pensando que se ha consumado una nueva crucifixión del Hombre. Tema tremendo, elaborado con la inconfundible desnudez y perfección de este gran poeta.

[De I]

Invitación al llanto. Esto es un llanto,
ojos, sin fin, llorando,
escombrera adelante, por las ruinas
de innumerables días.
Ruinas que esparce un cero -autor de nada, (5)
obra del hombre-, un cero, cuando estalla.
Cayó ciega. La soltó,
la soltaron, a seis mil
metros de altura, a las cuatro.
¿Hay ojos que le distinguan (10)
a la tierra sus primores
desde tan alto?
¿Mundo feliz? Tramas, vidas,
que se tejen, se destejen,
mariposas, hombres, tigres, (15)
amándose y desamándose. [...]

[De II]

Primer beso de amantes incipientes.
15 ¡Asombro! ¿Es obra humana tanto gozo?
¿Podrán los labios repetirlo? Vuelan
hacia el segundo beso; más que beso,
claridad quieren, buscan la certeza
alegre de su don de hacer milagros
20 donde las bocas férvidas se encuentran.
¿Por qué si ya los hábitos se juntan
los labios a posarse nunca llegan?
Tan al borde del beso, no se besan. [...]
41 ¿Y esa mano -¿de quién?-, la mano trunca
blanca, en el suelo, sin su brazo, huérfana,
que busca en el rosal la única abierta,
y cuando ya la alcanza por el tallo
45 se desprende, dejándose a la rosa,
sin conocer los ojos de su dueña? [...]

[De V]

Sigo escombros adelante, solo, solo.
Hollandando voy los restos
35 de tantas perfecciones abolidas. [...]

Soy la sombra que busca en la escombrera.
 85 Con sus siete dolores cada una
 mil soledades vienen a mi encuentro.
 Hay un crucificado que agoniza
 en desolado Gólgota de escombros,
 de su cruz separado, cara al cielo.
 90 Como no tiene cruz parece un hombre.
 Pero aúlla un perro, un infinito perro
 —inmenso aullar nocturno ¿desde dónde?—,
 voz clamante entre ruinas por su Dueño.

Poemas escogidos. Ed. de J. Guillén. Espasa-Calpe. (Col. Austral, n.º 1154.)

JORGE GUILLÉN

Nace en Valladolid en 1893. Su vida transcurre paralela a la de su fraternal amigo Salinas, a quien sucedió en el lectorado de la Sorbona (1917-1923). Fue también catedrático de las universidades de Murcia (1925-1929) y Sevilla (1932-1938), con un intermedio en la de Oxford (1929-1931). Exiliado, se establece en los Estados Unidos y prosigue allí su docencia universitaria. Al jubilarse, reside en Italia, donde contrae segundas nupcias. Después se traslada a Málaga. En 1977 se le concede el Premio Miguel de Cervantes, máximo galardón para escritores de lengua española. Muere en 1984.

POÉTICA: Como dijimos, Guillén pasó por ser el máximo representante de la poesía pura. Pero no se olvide que, frente a una poesía «químicamente pura» (simple, deshumanizada), se declaró partidario de una «poesía *compuesta*, compleja», que -junto a lo estrictamente poético- incluyera «otras cosas humanas».

Lo que sí es cierto es que Guillén procede a una personalísima *estilización* de la *realidad*. Como Salinas, aunque en mayor grado, parte de realidades o situaciones concretas, pero para extraer de ellas las ideas o sentimientos más quintaesenciados.

- Su mismo estilo está al servicio de dicha depuración. Es un lenguaje sumamente elaborado, sometido a un riguroso proceso de eliminación y de selección; un lenguaje de una dureza diamantina, desprovisto de halagos, que renuncia a la musicalidad fácil y a otros recursos que podrían tocar directamente la sensibilidad del lector. Por ello, su poesía puede producir, en el lector no iniciado, una primera impresión de frialdad. Por ello también, resulta frecuentemente difícil, dada su extrema condensación. Sin embargo, su calidad artística es asombrosa. Y no se tarda en percibir en sus versos un impulso cordial tan fuerte como pudorosamente refrenado.

OBRA

Confiesa Guillén que, desde un principio «pensaba ya en una obra como unidad orgánica». Fiel a tal concepción, ha dado a toda su producción poética un título global, *Aire nuestro*, que abarca cinco ciclos: *Cántico*, *Clamor*, *Homenaje*, *Y otros poemas* y *Final*. Veremos enseguida cómo fue creciendo esa magna obra y qué se encierra tras cada título.

Citemos, aparte, su libro en prosa *Lenguaje y poesía* (1962), conjunto de calas en diversos tipos de lengua literaria (Berceo, Góngora, San Juan de la Cruz, Bécquer, Gabriel Miró); en él

figura también su ensayo «Lenguaje de un poema, una generación», del que hemos reproducido fragmentos en la lección anterior.

CÁNTICO

- Hasta 1950, Guillén es autor de este único libro, iniciado en 1919 y publicado por primera vez en 1928. En ediciones sucesivas, *Cántico* va creciendo orgánicamente: de los 75 poemas iniciales, se llega a más de 300 en la versión definitiva (1950). Los poemas que han ido añadiéndose se insertan de forma meditada entre los anteriores, respondiendo a la citada «unidad orgánica» del libro. Las cinco partes en que éste se divide presentan un desarrollo paralelo: entre un amanecer y un anochecer, se desarrolla un proceso poético luminoso, centrado en un radiante poema de mediodía.

- La palabra *Cántico*, que le da título, supone acción de gracias o de alabanza. En efecto, la poesía de Guillén, en este libro, es expresión de entusiasmo ante el mundo y ante la vida (el subtítulo, con intencionada ambigüedad, proclama: «Fe de vida»). La vida es hermosa, simplemente, porque es *vida*: «Ser. Nada más. Y basta. Es la absoluta dicha.» Y el poeta se complace en la contemplación de todo lo creado: «El mundo está bien hecho», dice. *Cántico* es, pues, un sí a la vida, lanzado por un hombre ávido de vivir *más*. Es significativa la frecuencia de estos dos monosílabos (sí, más) en la obra, así como la abundancia de exclamaciones jubilosas.

- Como se ve, Guillén es -aún más que Salinas- decididamente antirromántico: se sitúa en el polo opuesto de una poesía nutrida de «dolorido sentir» o transida de angustia. Ciertos temas lo confirman. Por ejemplo, rehúye los momentos crepusculares, propicios a nostalgias y tristezas; prefiere cantar el amanecer y, sobre todo, el mediodía. Por lo mismo, escoge el esplendor primaveral, frente al otoño o al invierno. Sus paisajes más característicos son la cima, la meseta, las extensiones dilatadas y nítidas. El amor es, no sufrimiento, sino suprema cima del vivir. «¡Amor! Ni tú ni yo, / Nosotros, y por él / Todas las maravillas / En que el ser llega a ser.» Y ante la muerte, incluso, adopta una actitud de aceptación serena: es, como suele decirse, «ley de vida». (Véase todo ello en los Textos 1 a 4.)

CLAMOR

- En 1950, Guillén inicia un nuevo ciclo poético, *Clamor*. Se compone de tres libros o partes: *Maremágnum* (1957), *Que van a dar en la mar* (1960) y *A la altura de las circunstancias* (1963). Subtitulado «Tiempo de historia», *Clamor* se opone, en cierto modo, a *Cántico*. El título equivale ahora a gritos de protesta ante los horrores y las miserias del momento histórico. El optimismo del poeta no le impide ver las «discordancias» del mundo. Si antes dijo: «El mundo está bien hecho», ahora afirmará: «Este mundo del hombre está mal hecho.» Así, los poemas de este nuevo ciclo dan testimonio del Mal, del Desorden; el poeta clama contra la confusión, las injusticias, la miseria, las torturas, las persecuciones, la opresión, el colonialismo, las guerras, el terror atómico... Se alza, en fin, contra el dolor en sus más diversas formas («Dolor y su clamor bajo los cielos»). El tema de España -la guerra, el exilio, la dictadura- se halla especialmente presente (Textos 5 y 6).

- Sin embargo, ante todo ello, la poesía de Guillén no será una poesía de angustia o desesperanza, sino de protesta, actitud positiva: «Es inevitable -dice- no transigir con el mal.» La denuncia no empaña su fe en el hombre y en la vida. No cede nunca al desánimo. Persiste el sí al mundo, por debajo de ese no a los aspectos negativos; lo que hace es «negar la negación»: «Sí, vomité, rechacé, / Mundo, lo que nos sobraba. / Pero te guardé mi fe.»

El estilo sigue siendo tan riguroso como antes. Pero nos hallamos lejos de la «poesía pura». («¿Yo puro? Nunca. ¡Por favor! / La pureza para los ángeles...»)

HOMENAJE, Y OTROS POEMAS, FINAL

Si *Cántico* y *Clamor* formaban como un díptico -cara y cruz de la realidad-, en 1967 se añade *Homenaje*, de contenido muy distinto: recoge poemas a diversas figuras de la historia, las artes y las letras, desde Homero a los contemporáneos.

• *Y otros poemas* y *Final* dan fe de la incesante creación de Guillén y contienen páginas hermosas, aunque no añaden nada esencial a su magna obra.

SIGNIFICACIÓN: La obra de Guillén es un caso infrecuente de poesía equilibrada, llena de «salud espiritual». En definitiva, y según sus propias palabras, es «cántico a pesar de clamor». Su prestigio fue inmenso en su generación. Hoy la crítica ve en él a uno de nuestros máximos poetas contemporáneos, y *Cántico* es considerado como uno de los libros más importantes de la lírica europea del siglo xx.

1 CIMA DE LA DELICIA

Este poema -como los tres siguientes- pertenece a *Cántico* y es una muestra perfecta del gozo vital que llena ese gran libro de Guillén. Ante un paisaje hermoso, transparente (que, sin embargo, apenas se describe), el poeta prorrumpe en exclamaciones de entusiasmo. Canta como el pájaro que parece henchir todo el aire. Nótese el léxico: «delicia», «alacridad» (= alegría), «más, todavía más», «plenitud»... Hasta la evocación del tiempo ido («años irreparables») es «dulzura»: el poeta acepta ahora «la historia» (estrofa 4). Los versos utilizados son heptasílabos (con asonancias repartidas de forma original), pero Guillén no cede a su musicalidad graciosa, sino que se sirve de ellos para concentrar la expresión. (Advirtamos que el autor no «sangra» ningún verso, y los empieza todos con mayúscula: responde ello a su intención declarada de que cada verso adquiriera el mismo y máximo relieve.)

¡Cima de la delicia!
 Todo en el aire es pájaro.
 Se cierne lo inmediato
 Resuelto en lejanía.

Hueste de esbeltas fuerzas! (5)
 ¡Qué alacridad de mozo
 En el espacio airoso,
 Henchido de presencia!

El mundo tiene cándida
 Profundidad de espejo. (10)
 Las más claras distancias
 Sueñan lo verdadero.

¡Dulzura de los años
 Irreparables! ¡Bodas
 Tardías con la historia (15)
 Que desamé a diario!

Más, todavía más.
 Hacia el sol, en volandas
 La plenitud se escapa.
 ¡Ya sólo sé cantar! (20)

2 SALVACIÓN DE LA PRIMAVERA

Con este título se incluye en *Cántico* un espléndido poema amoroso. Es muy largo: se compone de nueve partes, de las que reproducimos la III. Bastará para ver con qué exaltación canta Guillén el amor, ese «nosotros» pleno que colma de prodigio la realidad, el universo. Cuartetas de heptasílabos asonantados.

Presa en tu exactitud,
Inmóvil regalándote,
A un poder te sometes,
Férvido, que me invade.

¡Amor! Ni tú ni yo, (5)
Nosotros, y por él
Todas las maravillas
En que el ser llega a ser.

Se colma el apogeo
Máximo de la tierra. (10)
Aquí está: la verdad
Se revela y nos crea.

¡Oh realidad, por fin
Real, en aparición!
¿Qué universo me nace
Sin velar a su dios? (15)

Pesa, pesa en mis brazos,
Alma, fiel a un volumen.
Dobla con abandono,
Alma, tu pesadumbre. (20)

3 ESTATUA ECUESTRE

Jorge Guillén sabe manejar con absoluta sabiduría las estrofas clásicas. Destacan sus décimas. Véase una de ellas, en la que se expresa, con un alarde de difícil sencillez, el equilibrio entre el ímpetu del caballo y la inmovilidad con que ha quedado plasmado en estatua. Ese brío hecho bronce bien pudiera tomarse como símbolo del arte de Guillén.

Permanece el trote aquí,
Entre su arranque y mi mano.
Bien ceñida queda así
Su intención de ser lejano.
Porque voy en un corcel
A la maravilla fiel:
Inmóvil con todo brío.
¡Y a fuerza de cuánta calma
Tengo en bronce toda el alma,
Clara en el cielo del frío!

4 MÁS VERDAD

Decía el profesor Casaldueiro que los monosílabos «sí» y «más» caracterizaban, por su abundancia, la poesía de *Cántico*. Con esas dos palabras comienza precisamente el poema que ahora insertamos. En actitud antirromántica, Guillén rechaza cualquier recurso a la imaginación o al misterio. La realidad es su única pasión. Se siente colmado por el universo visible: cumbre, valle, sol... (en una segunda parte, que omitimos, proclama su «predisposición de enamorado» ante la «esencial realidad», su gozo de estar sobre «el santo suelo»). El poema combina hábilmente los versos de 3, 5, 7 y 11 sílabas.

Sí, más verdad,

Objeto de mi gana.

Jamás, jamás engaños escogidos.

¿Yo escojo? Yo recojo
5 La verdad impaciente,
Esa verdad que espera a mi palabra.

¿Cumbre? Sí, cumbre
Dulcemente continua hasta los valles:
Un rugoso relieve entre relieves.
10 Todo me asombra junto.

Y la verdad
Hacia mí se abalanza, me atropella.

Más sol,
Venga ese mundo soleado,
15 Superior al deseo Del fuerte,
Venga más sol feroz.

¡Más, más verdad!

5 DEL TRANSCURSO

Con este poema, pasamos al segundo ciclo poético de Guillén: *Clamor* (se halla, concretamente, en *Que van a dar en la mar*). Es un soneto perfecto: otra prueba de su maestría en el manejo de formas clásicas. Ahora, el poeta reflexiona sobre aspectos graves de la existencia: la huida del tiempo y la progresiva vecindad de la muerte. Y sin embargo, su meditación -profunda, emocionada- no cede a la angustia: el poeta vive, firme y sereno, su presente.

Miro hacia atrás, hacia los años, lejos,
Y se me ahonda tanta perspectiva
Que del confín apenas sigue viva
La vaga imagen sobre mis espejos.
Aun vuelan, sin embargo, los vencejos
En torno de unas torres, y allá arriba
Persiste mi niñez contemplativa.
Ya son buen vino mis viñedos viejos.

Fortuna adversa o próspera no auguro.
 Por ahora me ahínco en mi presente,
 Y aunque sé lo que sé, mi afán no taso.

Ante los ojos, mientras, el futuro
 Se me adelgaza delicadamente,
 Más difícil, más frágil, más escaso.

6 LA SANGRE AL RÍO

En *A la altura de las circunstancias* (tercer libro, o parte, de *Clamor*) se halla este poema que constituye una personal reflexión sobre nuestra guerra civil (y del que damos un fragmento). Guillén no olvida la sangre, los muertos, el odio, el miedo..., pero, con todo, quiere dar fe de una esperanza histórica. No es necesario subrayar la grandeza de su actitud... ahora bien, ¿es igual la “palidez” de los muertos que la del rostro de los asesinos? ¿Cómo interpretas este poema? Los versos son de 7 y 11 sílabas (con dos trisílabos).

Llegó la sangre al río.
 Todos los ríos eran una sangre,
 Y por las carreteras
 De soleado polvo
 —O de luna olivácea— (5)
 Corría en río sangre ya fangosa,
 Y en las alcantarillas invisibles
 El sangriento caudal era humillado
 Por las heces de todos.
 Entre las sangres todos siempre juntos, (10)
 Juntos formaban una red de miedo.
 También demacra el miedo al que asesina,
 Y el aterrado rostro palidece,
 Frente a la cal de la pared postrera,
 Como el semblante de quien es tan puro (15)
 Que mata.

Encrespándose en viento el crimen sopla.
 Lo sienten las espigas de los trigos,
 Lo barruntan los pájaros,
 No deja respirar al transeúnte (20)
 Ni al todavía oculto,
 No hay pecho que no ahogue:
 Blanco posible de posible bala.

Innúmeros, los muertos,
 Crujen triunfantes odios (25)
 De los aún, aún supervivientes.

A través de las llamas
 Se ven fulgir quimeras,
 Y hacia un mortal vacío
 Clamando van dolores tras dolores. (30)
 Convencidos, solemnes si son jueces
 Según terror con cara de justicia,
 En baraúnda de misión y crimen
 Se arrojan muchos a la gran hoguera
 Que aviva con tal saña el mismo viento, (35)
 Y arde por fin el viento bajo un humo
 Sin sentido quizá para las nubes.
 ¿Sin sentido? Jamás.

No es absurdo jamás horror tan grave.
 Por entre los vaivenes de sucesos (40)
 —Abnegados, sublimes, tenebrosos,
 Feroces—
 La crisis vocifera su palabra
 De mentira o verdad,
 Y su ruta va abriéndose la Historia, (45)
 Allí mayor, hacia el futuro ignoto,
 Que aguardan la esperanza, la conciencia
 De tantas, tantas vidas.

Selección de poemas. Ed. Gredos. (Col. Antología Hispánica,
 n.º 23.)

GERARDO DIEGO

Nació en Santander en 1896. Fue catedrático de Lengua y Literatura en Institutos de Soria, Gijón, Santander y Madrid. En 1925, obtuvo el Premio Nacional de Literatura, «ex aequo» con Alberti. Ya señalamos la importancia de aquella *Antología* suya en que recogió la obra de los poetas del 27. Como profesor, dio cursos y conferencias por todo el mundo. Desde 1947 es miembro de la Real Academia Española. En 1979, se le concede el Premio Cervantes. Muere en Madrid en 1987.

OBRA

La poesía de Gerardo Diego sorprende, ante todo, por su inusitada variedad de temas, de tonos y de estilos. Él mismo ha dicho: «Yo no soy responsable de que me atraigan simultáneamente el campo y la ciudad, la tradición y el futuro; de que me encante el arte nuevo y me extasíe el antiguo; de que me vuelva loco la retórica hecha, y me torne más loco el capricho de volver a hacérmela -nueva- para mi uso particular e intransferible.»

En síntesis, su obra presenta dos direcciones: la poesía de vanguardia y la poesía «clásica» o «tradicional». Ambas modalidades han sido cultivadas paralelamente por el autor, aunque con un progresivo dominio de la segunda

Su primer libro, *El romancero de la novia*, compuesto en 1918, está impregnado aún de un tono muy becqueriano (Texto 1). Pero ese mismo año comienzan sus experiencias vanguardistas: como dijimos, Gerardo Diego destaca como representante español del Creacionismo. Así en *Imagen* y *Manual de espumas*, compuestos entre 1918 y 1922, encontramos esa poesía de libre imaginación, al margen de toda lógica y de referencias precisas a la realidad inmediata. Una poesía que quiere «crear» una realidad autónoma, un mundo propio, aunque recorrido por una indudable fuerza vital, juguetona o dramática. A este tipo de poesía alude la siguiente frase del autor. «Crear lo que no vimos, dicen que es la Fe; crear lo que nunca veremos, esto es la Poesía» (Texto 2). A la misma línea vanguardista corresponde la *Fábula de Equis y Zeda* (1926-1929), difícil y virtuosista, que es -a la vez- un tributo al arte gongorino, y los *Poernas adrede* (1926-1941).

- Sin embargo, por los mismos años, prosigue su obra de corte tradicional. *Versos humanos* (1918-1921) reúne canciones, glosas, sonetos, entre éstos el espléndido al ciprés de Silos. *Soria* (compuesto en 1922 e incrementado luego) es un libro transido de emoción por la tierra de Castilla, e incluye el famosísimo «Romance del Duero» (V. también el Texto 3). De 1924 es *Viacrucis*, hondo ejemplo de una inspiración religiosa que singulariza al autor dentro de su generación. A esta misma inspiración se deben sus *Versos divinos* (iniciados en 1938), entre los que sobresalen sus deliciosas imitaciones de cantarcillos populares, sus letrillas y sus glosas, dignas de un Lope de Vega (Texto 4). En fin, la línea «clásica» alcanza su rumbo con el libro *Alondra de verdad* (1941), magnífico conjunto de sonetos (Texto 5).

- En 1941, Gerardo Diego publicó la *Primera antología de sus versos*. Gracias a ésta y otras antologías conocemos muestras de otros libros que han ido quedando inéditos. De entre los publicados posteriormente a aquella fecha, citemos *Biografía incompleta* (1953) *Paisajes con figuras* (1956) y *La suerte o la muerte* (1963); en este último canta el mundo taurino con tonos ágiles y graciosos, o con noble gravedad.

SIGNIFICACIÓN: Variedad, gracia y perfección son los atributos con que este poeta se sitúa en el grupo del 27, ejemplo como nadie de la síntesis entre tradición y renovación. Una gran maestría técnica, un absoluto conocimiento de los recursos del verso y del lenguaje caracterizan su obra de uno u otro tipo. Con igual dominio aborda los temas ligeros y los asuntos profundos. Sabiduría y sensibilidad confieren su unidad y valor a una obra tan amplia y variada como la de Gerardo Diego.

1 LAS TRES HERMANAS

Si el primer libro de Gerardo Diego (*El romancero de la novia*) figura este delicado romance. Junto a las resonancias becquerianas, es evidente el parentesco con el Juan Ramón de la primera época y el Machado de *Soledades*.

Estabais las tres hermanas,
 las tres de todos los cuentos,
 las tres en el mirador,
 tejiendo encajes y sueños.
 Y yo pasé por la calle (5)
 y miré... Mis pasos secos
 resonaron olvidados
 en el vesperal silencio.
 La mayor miró curiosa,

y la mediana riendo (10)
 me miró y te dijo algo...
 Tú bordabas en silencio,
 como si no te importase,
 como si te diese miedo.
 Y después te levantaste (15)
 y me dijiste un secreto
 en una larga mirada,
 larga, larga... Los reflejos
 en las vidrieras borrosas
 desdibujaban tu esbelto (20)
 perfil. Era tu figura
 la flor de un nimbo de ensueño. ...
 Tres erais, tres, las hermanas
 como en los libros de cuento.

2 COLUMPIO

Es asombroso el contraste entre el romance anterior y este poema «creacionista» (del libro *Imagen*, 1922): ruptura con los ritmos habituales, utilización caprichosa de la rima (junto a su ausencia en la mayoría de los versos), abandono de la puntuación, disposición tipográfica intencionada... Como es propio del Creacionismo, el contenido del poema no tiene nada que ver con la realidad: hay que aceptar sus imágenes tal y como aparecen, sin buscar más sentido que un puro movimiento de vaivén al que alude el título.

A caballo en el quicio del mundo
 un soñador jugaba al sí y al no

Las lluvias de colores
 emigraban al país de los amores

	Bandadas de flores	
Flores de sí		Flores de no
	Cuchillos en el aire	
	que le rasguen las carnes	
	forman un puente	
Sí		No
	Cabalga el soñador	
	Pájaros arlequines	
cantan el sí		cantan el no

3 CALATAÑAZOR

El libro *Soria* (al que pertenece este poemita) se inicia el mismo año que el anterior y es testimonio de cómo el autor cultiva las formas tradicionales a la vez que las vanguardistas. Ante la iglesia del bellissimo pueblo soriano, G. Diego evoca la derrota del famoso caudillo moro. (*Los versos finales recuerdan el dicho popular: «En Calatañazor, perdió Almanzor el atambor.»*).

Azor, Calatañazor,
 juguete.
 Tu puerta, ojiva menor,
 es tan estrecha,
 que no entra un moro, jinete,
 y a pie no cabe una flecha.
 Descabalga, Almanzor.
 Huye presto.
 Por la barranca brava,
 ay, y cómo rodaba,
 juguete,
 el atambor.

4 LETRILLA DE LA VIRGEN MARÍA ESPERANDO LA NAVIDAD

Y seguimos en la línea tradicional. Esta deliciosa letrilla (de Versos humanos) nos trae, junto a! magistral manejo de la forma, un aspecto central de la poesía de G. Diego: la inspiración religiosa, dominada por la ternura y por una entrañable ingenuidad.

*Cuando venga, ay, yo no sé
 con qué le envolveré yo,
 con qué.
 Ay, dímelo tú, la luna,
 cuando en tus brazos de hechizo
 tomas al roble macizo
 y le acunas en tu cuna.
 Dímelo, que no lo sé,
 con qué le tocaré yo,
 con qué.*

*Ay, dímelo tú, la brisa
 que con tus besos tan leves
 la hoja más alta remueves,
 peinas la pluma más lisa.
 Dímelo y no lo diré
 con qué le besaré yo,
 con qué.*

*Y ahora yue me acordaba,
 Ángel del Señor, de ti,
 dímelo, pues recibí
 tu mensaje: «he aquí la esclava».
 Sí, dímelo, por tu fe,
 con qué le abrazaré yo,
 con qué.*

*O dímelo tú, si no,
 si es que lo sabes, José,
 y yo te obedeceré,*

que soy una niña yo,
 con qué manos le tendré
 que no se me rompa, no,
 con qué.

5 REVELACIÓN

Dentro de las raíces más clásicas, Gerardo Diego es un portentoso sonetista. He aquí una muestra, sacada de *Alondra de verdad* (1947). El tema es, de nuevo, soriano: en la desnuda colina de Numancia -con sus solitarias ruinas-, la luz, la transparencia y el inesperado trino de un pájaro introducen una intensa impresión de vida y un estremecimiento que se hace religioso.

Era en Numancia, al tiempo que declina
 la tarde del agosto agosto y lento,
 Numancia del silencio y de la ruina,
 alma de libertad, trono del viento.
 La luz se hacía por momentos mina
 de transparencia y desvanecimiento,
 diafanidad de ausencia vespertina,
 esperanza, esperanza del portento.
 Súbito, ¿dónde?, un pájaro sin lira,
 sin rama, sin atril, canta, delira,
 flota en la cima de su fiebre aguda.
 Vivo latir de Dios nos goteaba,
 risa y charla de Dios, libre y desnuda.
 Y el pájaro, sabiéndolo, cantaba.

Primera antología de sus versos. Espasa-Calpe. (Col. Austral, n.º 219.)

DÁMASO ALONSO

DATOS BIOGRÁFICOS

Nació en Madrid en 1898. Se licenció en Derecho y se doctoró en Letras. Fue discípulo y colaborador de Menéndez Pidal, en el Centro de Estudios Históricos. Enseñó Lengua y Literatura españolas en universidades alemanas, inglesas y norteamericanas, hasta que, en 1933, obtiene una cátedra de la Universidad de Valencia. Tras la guerra, pasa a la de Madrid como catedrático de Filología Románica. En 1945 fue elegido miembro de la Real Academia Española, de la que ha sido director desde 1968 hasta 1982. También pertenece a la Academia de la Historia. En 1978, se le concede el Premio Cervantes. Murió en 1990.

PERSONALIDAD. EL CRÍTICO

En Dámaso Alonso se funden tres vocaciones, alimentadas por capacidades excepcionales: la de profesor, la de investigador y crítico, y la de poeta.

- Como profesor, ha marcado a numerosas promociones de estudiantes españoles y ha extendido su magisterio por universidades de todo el mundo.
- Como investigador y crítico, es figura cimera en el doble campo de la Lingüística y de la Literatura. Como crítico literario, su producción es inmensa y de capital importancia. Por lo pronto, en 1927, él fue quien -con su estudio sobre *La lengua poética de Góngora*- desentrañó definitivamente la obra del admirado cordobés. Desde entonces, su infatigable labor nos ha

dado otros estudios magistrales que abarcan de la Edad Media al siglo xx. Dámaso Alonso es, además, el introductor en España de la Estilística literaria.

- La crítica de Dámaso Alonso se caracteriza por una privilegiada fusión de saber erudito y agudísima sensibilidad.

EL POETA

Dámaso Alonso se ha llamado a sí mismo «poeta a rachas». En efecto, sus momentos de creación intensa se hallan separados por largos lapsos de tiempo. Por ello, ocupa una posición muy particular con respecto al grupo del 27. Fue fraternal compañero de aquellos poetas, pero su producción más importante desborda los cauces poéticos del momento y desemboca en nuevas preocupaciones.

Él mismo, en 1948, comenta así su trayectoria: «Si he acompañado a esta generación como crítico, apenas como poeta... Las doctrinas estéticas de hacia 1927, que para otros fueron estimables, a mí me resultaron heladoras de todo impulso creativo. Para expresarme en libertad, necesité la terrible sacudida de la guerra española.» Y añade: «Nada aborrezco ahora más que el estéril esteticismo en que se ha debatido desde hace más de medio siglo el arte contemporáneo. Hoy es sólo el corazón del hombre lo que me interesa: expresar con mi dolor o con mi esperanza el anhelo o la angustia del eterno corazón del hombre. Llegar a él, según las sazones, por caminos de belleza o a zarpazos.»

PRIMEROS LIBROS

Sin embargo, fue en cierto modo un pionero de la poesía pura. Su primer libro, escrito entre 1918 y 1921, lleva el significativo título de *Poemas puros, poemillas de la ciudad*. Y el mismo carácter tiene su libro siguiente, *El viento y el verso* (1923-1924). No se trata, con todo, de poesía deshumanizada: su «pureza» radica más bien en su sencillez, en su transparencia, a veces voluntariamente ingenua. Algunos poemas son entrañables juegos líricos; otros son muestra de hondura religiosa (cf. Texto 1).

HIJOS DE LA IRA

Veinte años más tarde, en 1944, Dámaso Alonso sorprende con un libro estremecedor: *Hijos de la ira*. Obra fundamental de la posguerra, se sitúa en el centro de lo que su mismo autor ha llamado «poesía desarraigada»; es decir, la que componen aquellos para quienes el mundo es «un caos y una angustia, y la poesía una frenética búsqueda de ordenación y de ancla». Se trata, pues, de una poesía existencial.

- *Hijos de la ira* es, por una parte, un inmenso grito de protesta, una queja lancinante, contra la crueldad, el odio, la injusticia, contra toda la «podredumbre» que el poeta ve en torno. Por otra, una serie de angustiadas preguntas a Dios sobre el sentido de la vida y sobre la mísera condición del hombre.

Formalmente, el libro está escrito en versículos, cuyo ritmo obsesivo, basado en paralelismos de ideas, recuerda el de la poesía bíblica (especialmente, los Salmos penitenciales). El lenguaje, en fin, desgarrado, alucinante, brutal incluso, se halla muy lejos tanto de la poesía pura como del surrealismo, aunque -inevitablemente- algunas imágenes nos recuerden a este último.

Entre sus poemas, deben destacarse *Insomnio*, *Raíces del odio*, *Monstruos*, *De profundis*, *La injusticia* (Texto 2)..., pero, sobre todo, *Mujer con alcuza*, impresionante parábola de la vida humana y uno de los poemas mayores de la lírica moderna (Texto 3).

OTROS LIBROS

Del mismo año (1944) es *Oscura noticia*, igualmente traspasado por una religiosa desazón. Luego, hemos de dejar pasar hasta 1955 para encontrarnos con una nueva «racha» poética, constituida -ante todo- por el libro *Hombre y Dios*, que sigue respondiendo a un diálogo apasionado con el Creador, acerca de los eternos temas del vivir humano.

De la misma época es otro libro titulado *Gozos de la vista*. Y paralelamente a los citados, ha ido componiendo las originales y a veces desenfadadas *Canciones a pito solo*, en gran parte inéditas.

- En 1985 ha publicado *Duda y amor sobre el Ser Supremo*, última y patética expresión de sus inquietudes y zozobras existenciales.

SIGNIFICACIÓN: Dámaso Alonso ha ejercido un doble magisterio. De una parte, por su quehacer como profesor y como crítico. De otra, como poeta: junto con Aleixandre, estuvo presente en la lírica de la posguerra, haciendo voz propia las inquietudes de un mundo marcado por las angustiosas huellas que una guerra civil y una guerra mundial habían dejado en las conciencias. *Hijos de la ira* es por ello un libro clave de la lírica contemporánea.

1 VIDA

Pureza lírica -pero no deshumanización- caracteriza la obra inicial de Dámaso Alonso. Así, este breve poema de *El viento y el verso*, cuya sencillez formal (romance) encierra una angustiada meditación sobre su destino humano, preludio de zozobras religiosas más intensas.

Entre mis manos cogí
 un puñadito de tierra.
 Soplabla el viento terrero.
 La tierra volvió a la tierra.
 Entre tus manos me tienes,
 tierra soy.
 El viento orea
 tus dedos, largos de siglos.
 Y el puñadito de arena
 —grano a grano, grano a grano—
 el gran viento se lo lleva.

2 LA INJUSTICIA

El tono de protesta que llena la obra cumbre del autor, *Hijos de la ira*, tiene una de sus máximas expresiones en este poema. A la visión de un mundo idílico (versos 2-7), se opone un horizonte conturbado por la aparición de la injusticia, que hiere al mismo poeta. Pero éste, en nombre del amor, le impedirá anidar en su corazón. Desde el punto de vista formal, la base rítmica es el versículo (aunque combinado con heptasílabos, endecasílabos, alejandrinos...). Obsérvense los abundantes paralelismos que refuerzan el ritmo. Las imágenes son espléndidas; algunas, vecinas a la técnica surrealista. (Como nota curiosa, señalemos que la censura, en 1944, obligó a suprimir el título de este poema...)

¿De qué sima te yergues, sombra negra?

¿Qué buscas?

Los otros,

como lagartos verdes, se asoman a los valles
5 que se hunden entre nieblas en la infancia del mundo.

Y seestean, abiertos, los rebaños,
mientras la luz palpita, siempre recién creada,
mientras se comba el tiempo, rubio mastín que duerme
a las puertas de Dios.

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

Llegas,

oquedad devorante de siglos y de mundos,
20 como una inmensa tumba,
empujada por furias que ahíncan sus testuces,
duros chivos erectos, sin oídos, sin ojos,
que la terneza ignoran. [...]

...Hoy llegas hasta mí.

25 He sentido la espina de tus podridos cardos,
el vaho de ponzoña de tu lengua
y el girón de tus alas que arremolina el aire. [verso 45]
El alma era un aullido
y mi carne mortal se helaba hasta los tuétanos.

30 Hierde, hierde, sembradora del odio:
no ha de saltar el odio, como llama de azufre, de mi
herida.

Heme aquí

soy hombre, como un dios,
35 soy hombre, dulce niebla, centro cálido,
pasajero bullir de un metal misterioso que irradia la ternura

Podrás herir la carne
y aun retorcer el alma como un lienzo:
no apagarás la brasa del gran amor que fulge

40 dentro del corazón,
bestia maldita.

Podrás herir la carne.

No morderás mi corazón,
madre del odio.

45 Nunca en mi corazón,
reina del mundo.

3 MUJER CON ALCUZA

Esta impresionante parábola de la vida humana constituye, como señalamos, la pieza clave de *Hijos de la ira*. Es una extensa composición (168 versos). Nos ha parecido preferible renunciar a incluir más textos del autor, y dar -al menos- fragmentos fundamentales de este poema. El tono, apoyado en versículos de muy desigual longitud, va creciendo en intensidad hasta hacerse grito vehemente (en los versos 105-125), para caer al final en unas interrogaciones desoladas. Por su simbología (una «noche oscura del alma»), podría recordarnos a la gran poesía mística; pero, por su significación, se relaciona claramente con enfoques existenciales. (Poemas escogidos. Ed. Gredos. (Col. Antología Hispánica, n.º 28.))

¿Adónde va esa mujer,
arrastrándose por la acera,
ahora que ya es casi de noche,
con la alcuza en la mano? [...] [verso 4]

5

Oh sí, la conozco. [verso 30]
Esta mujer yo la conozco: ha venido en un tren,
en un tren muy largo;
ha viajado durante muchos días
y durante muchas noches:
unas veces nevaba y hacía mucho frío,
otras veces lucía el sol y sacudía el viento
arbustos juveniles
en los campos en donde incesantemente estallan extrañas
flores encendidas. [...]

10

15

Pero el horrible tren ha ido parando
en tantas estaciones diferentes, [50]
que ella no sabe con exactitud ni cómo se llamaban,
ni los sitios,
ni las épocas.

20

Ella
recuerda sólo
que en todas hacía frío,
que en todas estaba oscuro,
y que al partir, al arrancar el tren
ha comprendido siempre
cuán bestial es el topetazo de la injusticia absoluta,
ha sentido siempre
una tristeza que era como un ciempiés monstruoso que le
colgara de la mejilla,
como si con el arrancar del tren le arrancaran el alma,
como si con el arrancar del tren le arrancaran
innumerables margaritas, blancas cual su
alegría infantil en la fiesta del pueblo,
como si le arrancaran los días azules, el gozo
de amar a Dios y esa voluntad de minutos
en sucesión que llamamos vivir. [...]

30

35

40

Y esta mujer se ha despertado en la noche, [105]
y estaba sola,

- y ha mirado a su alrededor,
y estaba sola,
45 y ha comenzado a correr por los pasillos del tren,

de un vagón a otro,
y estaba sola,
y ha buscado al revisor, a los mozos del tren,
50 a algún empleado,
a algún mendigo que viajara oculto bajo un asiento,
y estaba sola
y ha gritado en la oscuridad,
y estaba sola,
55 y ha preguntado en la oscuridad,
y estaba sola,
y ha preguntado
quién conducía,
quién movía aquel horrible tren.
60 Y no le ha contestado nadie,
porque estaba sola,
porque estaba sola. [...]
- Ah, por eso esa mujer avanza (en la mano, como el
65 atributo de una semidiosa, su alcuza),
abriendo con amor el aire, abriéndolo con delicadeza
exquisita,
como si caminara surcando un trigal en granazón,
sí, como si fuera surcando un mar de cruces, o un bosque
70 de cruces, o una nebulosa de cruces,
de cercanas cruces,
de cruces lejanas.
- Ella,
75 en este crepúsculo que cada vez se ensombrece más,
se inclina,
va curvada como un signo de interrogación,
con la espina dorsal arqueada
sobre el suelo.
80 ¿Es que se asoma por el marco de su propio cuerpo
de madera,
como si se asomara por la ventanilla
de un tren,
al ver alejarse la estación anónima
85 en que se debía haber quedado?
¿Es que le pesan, es que le cuelgan del cerebro
sus recuerdos de tierra en putrefacción,
y se le tensan tirantes cables invisibles
desde tus tumbas diseminadas?
90 ¿O es que como esos almendros
que en el verano estuvieron cargados de demasiada fruta,
conserva aún en el invierno el tierno vicio,
guarda aún el dulce álabe
de la cargazón y de la compañía,
95 en sus tristes ramas desnudas, donde ya ni se posan
los pájaros.

VICENTE ALEIXANDRE

Nació en Sevilla (1898), pero a los dos años se trasladó su familia a Málaga, la «ciudad del Paraíso» donde transcurrió casi toda su niñez. En 1909, nuevo traslado a Madrid, en donde vivirá en adelante. Estudió Derecho y Comercio, pero, desde 1925, su precaria salud lo mantiene apartado de toda actividad profesional. Se ha dedicado por entero a la poesía. Fue uno de los pocos miembros del grupo del 27 que permanecieron en España al término de la guerra, y su presencia ha supuesto un profundo y decisivo magisterio en la poesía posterior. En 1949 es elegido miembro de la Real Academia Española. Y prosigue su obra: su figura no cesa de crecer en estimación y, además, es proverbial su generoso aliento a los poetas jóvenes. La concesión del Premio Nobel, en 1977, corona una trayectoria ejemplar, que se extingue a finales de 1984.

POÉTICA: Su vocación poética se despertó leyendo un libro de Rubén Darío que le prestó Dámaso Alonso (en 1917). Conoce luego a Machado y Juan Ramón, cuya influencia queda manifiesta en su poesía inicial. El descubrimiento del Surrealismo marcará buena parte de su producción: recuérdese que Cernuda consideraba a Aleixandre como el mayor poeta que dio aquel movimiento.

En 1931, definió la poesía como «clarividente fusión del hombre con lo creado» o como «aspiración a la unidad». Años más tarde, diría: «Poesía es comunicación.» Y abriéndose progresivamente a los demás, definiría: «El poeta es una conciencia puesta en pie hasta el fin.»

Por ser la poesía, precisamente, *comunicación* (antes que belleza), para Aleixandre «no hay palabras feas y bonitas en la poesía; no hay más que palabras vivas y palabras muertas». Su continua preocupación será situar cada palabra -bonita o fea- allí donde aparezca como «necesaria».

Lo más característico de su estilo son las metáforas visionarias, grandiosas: sólo Neruda puede igualarle en la creación de imágenes cósmicas, que tienen a veces el encendido tono de los profetas. Junto a ello, y salvo pocas excepciones, se sirve de un verso libre o versículo amplio, dramático unas veces, reposado otras, solemne casi siempre, denso, penetrante. Señalemos también su dificultad, salvo en su segunda época, como veremos.

Atendiendo a la visión del mundo que subyace en sus poemas, se distinguen en su trayectoria tres etapas que señalamos a continuación.

PRIMERA ETAPA: Su visión inicial del hombre es radicalmente pesimista: el hombre es la criatura más penosa del universo: es sólo imperfección, dolor, angustia; un ser tanto más frágil, más vulnerable cuanto más humano. Aleixandre parece envidiar al vegetal, al mineral. Y su aspiración profunda sería volver a la tierra, fundirse con la Naturaleza para participar, insensible, de su gloriosa unidad. Esta singular concepción da a muchos de sus poemas una indudable fuerza telúrica.

Siete libros corresponden a esta etapa (los citaremos indicando las fechas de composición). El primero es *Ámbito*, escrito de 1924 a 1927, de cierta sencillez formal aún (cf. Texto 1). Le sigue un libro en prosa poética, extraño, oscuro y bellissimo, que entra de lleno en el Surrealismo: *Pasión de la tierra*, cuyo título indica el desolado impulso de fusión con la Naturaleza. Y otros títulos: *Espadas como labios* (1930-1931), *Mundo a solas* (1934-1936) o *Nacimiento último*, que cierra el ciclo. Pero entre todos ellos, destacan dos grandes libros, que merecen párrafos aparte.

En *La destrucción o el amor* (1932-1933), la pasión amorosa se confunde con la pasión por una muerte liberadora: de ahí la construcción identificativa del título. Encierra esta obra algunos de los poemas amorosos más intensos que se han escrito en nuestra lengua y en nuestro tiempo (Texto 2).

El libro *Sombra del Paraíso* (1939-1943) es, sin duda, la obra cumbre de Aleixandre. Desde este destierro, el poeta recuerda o imagina un prodigioso edén, libre de sufrimiento y de muerte. Es la «visión del cosmos en su gloria, antes de la aparición del hombre y, con él, del dolor y de la limitación». El lenguaje es bellísimo (Texto 3). Su publicación en 1944 -el mismo año que *Hijos de la ira*- constituyó uno de los grandes acontecimientos literarios de la posguerra.

SEGUNDA ETAPA: Entre 1945 y 1953, escribe Aleixandre *Historia del corazón*, libro que supone «una nueva mirada y una nueva concepción». La novedad, o cambio profundo, radica en que el hombre es mirado ahora positivamente. Sigue siendo una criatura desvalida, que sufre, pero ahora el poeta admira «su quehacer valiente y doloroso». La palabra clave de esta etapa sería *solidaridad*. En composiciones como *El poeta canta por todos* (significativo título) o *En la plaza* (Texto 4), se sale de sí mismo, de sus obsesiones personales, para fundirse con los anhelos de los demás: «No, el hombre no está solo. Hasta el amor es una conciencia de compañía.» El tema del amor cuenta en este libro con poemas espléndidos, como el titulado *Mano entregada* (Texto 5).

En esta nueva línea, de profunda humanidad, se sitúan dos libros posteriores *En un vasto dominio* (1958-1962) y *Retratos con nombre* (1958-1964).

TERCERA ETAPA: A los setenta años, sorprende Aleixandre con un nuevo giro y una nueva cima de su obra: *Poemas de la consumación* (1968). En él, el anciano poeta ve la juventud como «la única vida» y canta con un tono a la vez sereno y trágico -más que elegíaco- la consumación de su existir. El estilo se ha hecho más escueto, más denso, y vuelve a dar entrada a elementos ilógicos y surrealistas de incalculable hondura. Y no sabemos qué admirar más, si tal plenitud de lenguaje poético o la impresionante entereza humana del autor. (Cf. Texto 6.)

Semejante hondura, mayor densidad aún -y mayor dificultad- alcanzó su último libro, *Diálogos del conocimiento* (1974), conjunto de largos poemas filosóficos. La inquietud creadora y renovadora de Aleixandre asombraron hasta el fin.

SIGNIFICACIÓN: Junto a las señaladas calidades estéticas y humanas, hay que insistir en su condición de puente entre varias generaciones de poetas. En cierta ocasión, manifestó que su aspiración sería merecer este juicio: «En su tiempo, no quedó del todo al margen de la corriente viva de la poesía: había enlazado con un ayer y no había sido materia interruptora para el mañana.» Pues bien, Vicente Aleixandre merece plenamente este juicio (despojado, por supuesto, de las expresiones atenuadoras, producto de un exquisito pudor). Es, sin discusión, una de las primeras figuras del grupo poético del 27, lo que equivale a decir uno de los mayores poetas modernos.

1 ADOLESCENCIA

Comencemos con una breve muestra de los comienzos poéticos de Aleixandre. En la línea de una desnudez juanramoniana, toda sugerencias, se sitúa esta delicada composición de *Ámbito*, primer libro del autor.

Vinieras y te fueras dulcemente,
de otro camino
a otro camino. Verte,
y ya otra vez no verte.
Pasar por un puente a otro puente.
-El pie breve,
la luz vencida alegre-.

Muchacho que sería yo mirando
aguas abajo la corriente,
y en el espejo tu pasaje fluir,
desvanecerse.

2 UNIDAD EN ELLA: Pasamos ahora a *La destrucción o el amor*, uno de los libros preferidos por Aleixandre. En este poema, puede verse esa identificación de amor y muerte que preside todo el libro, así como la idea de la unidad del mundo. En efecto, las audaces imágenes -de clara estirpe surrealista ya- logran una identificación de la persona amada con el universo, de tal modo que amar es como morir disolviéndose en la naturaleza. Versículos y alejandrinos se mezclan en una andadura perfectamente construida, apoyada en constantes paralelismos.

Cuerpo feliz que fluye entre mis manos,
rostro amado donde contemplo el mundo,
donde graciosos pájaros se copian fugitivos,
volando a la región donde nada se olvida.

5

Tu forma externa, diamante o rubí duro,
brillo de un sol que entre mis manos deslumbra,
cráter que me convoca con su música íntima, con esa
indescifrable llamada de tus dientes.

10

Muero porque me arrojó, porque quiero morir,
porque quiero vivir en el fuego, porque este aire de fuera
no es mío, sino el caliente aliento
que si me acerco quema y dora mis labios desde un fondo.

15

Deja, deja que mire, teñido del amor,
enrojecido el rostro por tu purpúrea vida,
deja que mire el hondo clamor de tus entrañas
donde muero y renuncio a vivir para siempre.

20

Quiero amor o la muerte, quiero morir del todo,
quiero ser tú, tu sangre, esa lava rugiente
que regando encerrada bellos miembros extremos
siente así los hermosos límites de la vida.

25

Este beso en tus labios como una lenta espina,
como un mar que voló hecho un espejo,
como el brillo de un ala,
es todavía unas manos, un repasar de tu crujiente pelo,
un crepitar de la luz vengadora,
luz o espada mortal que sobre mi cuello amenaza,
pero que nunca podrá destruir la unidad de este mundo.

30

3 CIUDAD DEL PARAÍSO

En *Sombra del Paraíso*, se encuentra este poema dedicado a Málaga. El poeta, angustiado por su existencia terrena, se refugia en la contemplación de un paraíso anterior. Tal paraíso coincide con el recuerdo de la ciudad de su infancia: todo en ella es hermoso y pleno; parece una «ciudad no en la tierra», pero en sus rasgos se reconoce el inconfundible perfil de la ciudad andaluza. El poderoso talento lírico de Aleixandre llega a su cima en estos versículos prodigiosos, en que se alternan imágenes audaces y expresiones de entrañable claridad.

Siempre te ven mis ojos, ciudad de mis días marinos.
Colgada del imponente monte, apenas detenida
en tu vertical caída a las ondas azules,
pareces reinar bajo el cielo, sobre las aguas,
5 intermedia en los aires, como si una mano dichosa
te hubiera retenido, un momento de gloria, antes de hundirte
para siempre en las olas amantes.

10 Pero tú duras, nunca descendes, y el mar suspira
o brama por ti, ciudad de mis días alegres,
ciudad madre y blanquísima donde viví, y recuerdo,
angélica ciudad que, más alta que el mar, presides sus espumas.

15 Calles apenas, leves, musicales. Jardines
donde flores tropicales elevan sus juveniles palmas gruesas.
Palmas de luz que sobre las cabezas, aladas,
mecen el brillo de la brisa y suspenden
por un instante labios celestiales que cruzan
con destino a las islas remotísimas, mágicas,
20 que allá en el azul índigo, libertadas, navegan.

Allí también viví, allí, ciudad graciosa, ciudad honda.
Allí donde los jóvenes resbalan sobre la piedra amable,
y donde las rutilantes paredes besan siempre
25 a quienes siempre cruzan, hervidores, en brillos.

Allí fui conducido por una mano materna.
Acaso de una reja florida una guitarra triste
cantaba la súbita canción suspendida en el tiempo;
30 quieta la noche, más quieto el amante,
bajo la lucha eterna que instantánea transcurre.
Un soplo de eternidad pudo destruirte,
ciudad prodigiosa, momento que en la mente de un dios
emergiste.

35 Los hombres por un sueño vivieron, no vivieron,
eternamente fúlgidos como un soplo divino.
Jardines, flores. Mar alentado como un brazo que anhela
a la ciudad voladora entre monte y abismo,
blanca en los aires, con calidad de pájaro suspenso
40 que nunca arriba. ¡Oh ciudad no en la tierra!
Por aquella mano materna fui llevado ligero
por tus calles ingravidas. Pie desnudo en el día.
Pie desnudo en la noche. Luna grande. Sol puro.
Allí el cielo eras tú, ciudad que en él morabas.
45 Ciudad que en él volabas con tus alas abiertas.

4 EN LA PLAZA

Estamos ya en la segunda etapa de Aleixandre, iniciada con *Historia del corazón*. En una parte de este libro que se titula significativamente «La mirada extendida», se halla el poema cuyas primeras estrofas insertamos a continuación. El poeta, ahora, se funde y se reconoce en los demás, palpita con «el gran corazón de los hombres». La composición es esencial para comprobar el profundo giro dado por el autor. Formalmente, los versículos fluyen reposados, majestuosos, pero ya sin imágenes surrealistas: la lengua poética, acorde con la temática, se ofrece a una comunicación directa, aunque sin perder rigor y belleza.

Hermoso es, hermosamente humilde y confiante, vivificador y profundo,
sentirse bajo el sol, entre los demás, impelido,
llevado, conducido, mezclado, rumorosamente arrastrado.

No es bueno
quedarse en la orilla
como el malecón o como el molusco que quiere calcáreamente imitar a la roca.
Sino que es puro y sereno arrasarse en la dicha
de fluir y perderse,
encontrándose en el movimiento con que el gran corazón de los hombres palpita extendido.

Como ése que vive ahí, ignoro en qué piso,
y le he visto bajar por unas escaleras
y adentrarse valientemente entre la multitud y perderse.
La gran masa pasaba. Pero era reconocible el diminuto corazón afluido.
Allí, ¿quién lo reconocería? Allí con esperanza, con resolución o con fe, con temeroso
denuedo,
con silenciosa humildad, allí él también transcurría.

Era una gran plaza abierta, y había olor de existencia.
Un olor a gran sol descubierto, a viento rizándolo,
un gran viento que sobre las cabezas pasaba su mano,
su gran mano que rozaba las frentes unidas y las reconfortaba.

Y era el serpear que se movía
como un único ser, no sé si desvalido, no sé si poderoso,
pero existente y perceptible, pero cubridor de la tierra.
Allí cada uno puede mirarse y puede alegrarse y puede reconocerse.

Cuando, en la tarde caldeada, solo en tu gabinete,
con los ojos extraños y la interrogación en la boca,
quisieras algo preguntar a tu imagen,
no te busques en el espejo,
en un extinto diálogo en que no te oyes.
Baja, baja despacio y búscate entre los otros.
Allí están todos, y tú entre ellos.

Oh, desnúdate y fúndete, y reconócete. [...]

5 MANO ENTREGADA

Hermosísimo poema amoroso (del mismo libro que el texto anterior). También en esta temática puede apreciarse «una nueva concepción.», si comparamos estos versos con los del texto n.º 2 (*Unidad en ella*). Domina aquí una cordial humanidad en esa visión del gozo de amar y de sus límites (oposición simbólica carne/hueso). El demorado contacto amoroso se expresa en tres estrofas paralelas («concéntricas», diríamos) y en versículos de marcha lenta, frenada por insistentes reiteraciones (es un ejemplo eminente de lo que Dámaso Alonso y Carlos Bousoño han llamado «estilo no progresivo»).

Pero otro día toco tu mano. Mano tibia.
 Tu delicada mano silente. A veces cierro
 mis ojos y toco leve tu mano, leve toque
 que comprueba su forma, que tienta
 su estructura, sintiendo bajo la piel alada el duro hueso
 insobornable, el triste hueso adonde no llega nunca
 el amor. Oh carne dulce, que sí se empapa del amor hermoso.

Es por la piel secreta, secretamente abierta, invisiblemente
 entreabierta,
 por donde el calor tibio propaga su voz, su afán dulce;
 por donde mi voz penetra hasta tus venas tibias,
 para rodar por ellas en tu escondida sangre,
 como otra sangre que sonara oscura, que dulcemente oscura
 te besara
 por dentro, recorriendo despacio como sonido puro
 ese cuerpo, que ahora resuena mío, mío poblado de mis voces
 profundas,
 oh resonado cuerpo de mi amor, oh poseído cuerpo, oh
 cuerpo sólo sonido de mi voz poseyéndole.
 Por eso, cuando acaricio tu mano, sé que sólo el hueso
 rehúsa
 mi amor -el nunca incandescente hueso del hombre-.
 Y que una zona triste de tu ser se rehúsa,
 mientras tu carne entera llega un instante lúcido
 en que total flamea, por virtud de ese lento contacto de tu
 mano,
 de tu porosa mano suavísima que gime,
 tu delicada mano silente, por donde entro
 despacio, despacísimo, secretamente en tu vida,
 hasta tus venas hondas totales donde bogo,
 donde te pueblo y canto completo entre tu carne.

6 EL OLVIDO

En esa otra cima que es *Poemas de la consumación*, abundan composiciones tan hondas en su brevedad como ésta. Admirable es, en efecto, el temple humano con que el poeta renuncia a los nostálgicos halagos del recuerdo y se enfrenta con la muerte. Y admirable esa palabra poética, ceñida, exacta, densa de sentido, perfectamente desgranada en el verso. Una palabra poética absolutamente dominada.

No es tu final como una copa vana
que hay que apurar. Arroja el casco, y muere.
Por eso lentamente levantas en tu mano
un brillo o su mención, y arden tus dedos,
como una nieve súbita.
Está y no estuvo, pero estuvo y calla.
El frío quema y en tus ojos nace
su memoria. Recordar es obsceno,
peor: es triste. Olvidar es morir.

Con dignidad murió. Su sombra cruza.

Mis poemas mejores. Ed. Gredos. (Col. Antología Hispánica, n.º 6.)

FEDERICO GARCÍA LORCA



Nació en Fuentevaqueros (Granada) en 1898. En Granada inició las carreras de Letras y Derecho (sólo terminaría la segunda). Además, estudió música con pasión y fue amigo entrañable de Manuel de Falla. En 1919 se instala en la Residencia de Estudiantes, de Madrid, y traba entrañables relaciones con escritores consagrados (Juan Ramón), con artistas jóvenes (Dalí, Buñuel...) y con los poetas que constituirán su grupo poético. Su personalidad y su obra lo sitúan pronto a la cabeza del grupo. Durante el curso 1929-1930, marcha a Nueva York como becario, experiencia que -como veremos- lo marcará profundamente. De regreso a España, funda en 1932 *La Barraca*, grupo teatral universitario con el que recorre los pueblos de España representando obras clásicas. En 1933 hace un viaje triunfal a Buenos Aires, donde sus dramas obtienen gran éxito. Y, de nuevo en España, prosigue su trabajo infatigable de

poeta, autor dramático, director escénico, conferenciante... Su labor le ha granjeado la máxima admiración y numerosos homenajes, pero también mezquinas envidias. Y su acercamiento cada vez mayor al pueblo le atrae odios, que condujeron a su asesinato a comienzos de la guerra civil, en agosto de 1936.

La personalidad de Lorca ofrece un doble rostro: de un lado, su vitalidad arrolladora, desbordante de simpatía; de otro -más hondo-, un íntimo malestar, un dolor de vivir, un sentimiento de frustración, como anuncio de su trágico destino.

POÉTICA: Ese malestar, esa frustración, laten en toda su obra, junto a manifestaciones de creación bulliciosa, llena de gracia, hasta juguetona. El tema del destino trágico, la imposibilidad de realización, sería el elemento que da unidad profunda a su producción poética y teatral (Téngase en cuenta lo dicho sobre su teatro, en este sentido, en el capítulo 5).

Su actitud ante la creación poética es rigurosísima. Recordemos aquellas palabras suyas en la antología de Gerardo Diego: «Si es verdad que soy poeta por la gracia de Dios -o del demonio-, también lo es que lo soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo, y de darme cuenta en absoluto de lo que es un poema.» Es decir, inspiración y trabajo consciente. «La inspiración -dijo en otro momento- da la imagen, pero no el vestido, Y para vestirla hay que observar [...] la cualidad y sonoridad de la palabra.» Así surge una de las poesías más asombrosas de nuestra literatura; una poesía en que la pasión y la perfección, lo humanísimo y lo estéticamente puro conviven como pocas veces.

A ello contribuyen, en buena parte, sus profundas raíces en lo popular. Lo popular y lo culto van también hermanados en su obra: vida y canciones del pueblo vivifican su sabia y exigente creación.

Comprobémoslo siguiendo su trayectoria poética.

PRIMEROS LIBROS: Aparte de un primer libro en prosa, *Impresiones y paisajes* (1918), sus primicias poéticas quedan recogidas en el *Libro de poemas*, compuesto entre sus diecinueve y sus veintidós años, y publicado en 1921. Su estilo se está haciendo aún: hay influjos de Bécquer, del Modernismo, de Machado, de Juan Ramón. El contenido es muy variado, pero -junto a tonos gozosos- ya domina aquel hondo malestar: es frecuente que evoque con nostalgia su infancia -«paraíso perdido»- y que, frente a su «alma antigua de niño», hable de su «corazón nuevo», dolorido, «roído de culebras». Una tremenda crisis juvenil parece atravesar el poeta: frente a sus «antiguas inocencias», la angustia de profundas contradicciones vitales (cf. Texto 1).

Entre 1921 y 1924, compone paralelamente tres libros: *Canciones* (publicado en 1927), *Poema del Cante Jondo* (que no aparecerá hasta 1931) y *Suites*. El primero es muy heterogéneo: hay en él «poesía pura», vanguardismo, brillantez y hasta puro juego; pero persiste su nostalgia de la niñez, de la pureza (de ahí, sus canciones para niños, como la deliciosa «El lagarto está llorando...») y se advierte su sensibilidad para los temas trágicos, como en las «Canciones del jinete» (Texto 2), en que aparece uno de esos «hombres malditos», destinados a morir, como serán tantos personajes del *Romancero gitano*.

Poema del Cante Jondo posee, en cambio, una compacta unidad: es el libro de «la Andalucía del llanto», un libro lleno de ayes, de dolor, de muerte (texto 3). Su significación profunda podría ser ésta: Lorca expresa su propio dolor de vivir a través del dolor que rezuman los cantos «hondos» de su tierra. Por otra parte, su lengua poética alcanza aquí su primera plasmación eminente: esa personalísima identificación con lo popular y esa elaborada

estilización culta.

El libro *Suites* ha permanecido inédito en buena parte hasta hace poco y es un hondo testimonio de sus inquietudes humanas y estéticas.

EL *ROMANCERO GITANO*: Escrito entre 1924 y 1927, se publica en 1928 y alcanza un resonante éxito que acabará por abrumar al poeta. De este gran libro, diría Lorca: «Mi gitanismo es un tema literario y un libro. Nada más.» ¿Nada más? Piénsese que la elección de un «tema» responde siempre a motivaciones profundas. El mismo Lorca se confesaba «inclinado a la comprensión simpática de los perseguidos: del gitano, del negro, del judío...». Aquí está la clave. Estamos lejos de un juego poético: el poeta canta fraternalmente a esa raza marginada y perseguida. Más aún: ese «constructor de mitos» que fue Lorca (lo dijimos al hablar de su teatro) eleva el mundo de los gitanos a la altura de un mito moderno, parejo en fuerza a los grandes mitos clásicos.

El significado de ese mito es evidente: ilustra el tema del destino trágico que late en toda su obra. Las figuras que aparecen en el *Romancero gitano* son seres al margen de un mundo convencional y hostil, y -por eso- marcados por la frustración o abocados a la muerte: Antónito el Camborio, el «Emplazado», Juan Antonio el de Montilla, Soledad Montoya... En realidad, según Lorca, en el libro «hay un solo personaje real, que es la pena que se filtra» (y ahí está el «Romance de la *pena negra*», Texto 4. Cf. igualmente el Texto 5).

Por todo el libro estallan unas tremendas ansias de vivir que topan contra la imposibilidad de vivir. Fácil es imaginar hasta qué punto ha proyectado Lorca sobre esos personajes sus propias obsesiones, su «sentimiento trágico de la vida».

Con el *Romancero gitano*, en fin, Lorca alcanza un lenguaje inolvidable, inconfundible. Es el punto más alto de la repetida fusión de lo culto (y hasta de lo vanguardista) con lo popular. El viejo metro castellano renueva su andadura tradicional. Y caben en él las metáforas más audaces, que, sin embargo, no disminuyen su fuerza apasionada y directa, humanísima, elemental.

POETA EN NUEVA YORK³

La estancia en los Estados Unidos (1929-1930), precisamente en el momento dramático del *crack* de la bolsa neoyorkina, es un hito crucial en la vida de Lorca. Su contacto con Nueva York -expresión máxima de la civilización capitalista- es una sacudida violenta. En aquel mundo tentacular, que según Lorca convierte al hombre en una pieza de un gran engranaje, el poeta se ahoga y se rebela. Con dos palabras define el ambiente: «Geometría y angustia.» El poder del dinero, la esclavitud del hombre por la máquina, la injusticia social, la deshumanización, en fin, son los temas del libro. Y una de sus partes está dedicada a los negros -otra raza marginada-, en quienes Lorca ve «lo más espiritual y delicado de aquel mundo».

De lo dicho se sigue que «un acento social se incorpora a su obra» (son palabras suyas). En efecto, los poemas son desgarrados gritos de dolor y de violenta protesta. Ahora, la soledad, la frustración y la angustia no son sólo las del poeta: su «corazón malherido» ha sintonizado con millones de corazones que sufren.

³ Éste es el título con que se recogieron póstumamente los poemas neoyorkinos de Lorca. Hoy sabemos que pertenecían a dos libros distintos: el titulado *Poeta en Nueva York* y otro llamado *Tierra y Luna*.

Formalmente, la conmoción espiritual y la protesta encuentran un cauce adecuado, como dijimos, en la técnica surrealista (aunque no «ortodoxa»). El versículo amplio y la imagen alucinante le sirven para expresar ese mundo ilógico, absurdo, para construir visiones apocalípticas y coléricas. Con *Poeta en Nueva York*, Lorca consigue renovar su lenguaje (sacándolo de la vía de lo popular andaluz, agotada por él mismo) y alcanza una nueva cima.

De entre los treinta y cinco poemas que integran el libro, hay varios que constituyen como su eje central. Ante todo, *La aurora*, acaso el poema más claro y que sintetiza brevemente toda su visión de Nueva York (es, por ello, la composición por la que debe abordarse un estudio de este difícil libro); destaquemos igualmente tres grandiosas odas: *Oda al rey de Harlem*, *Oda a Walt Whitman* y *Grito hacia Roma* (Texto 6).

ULTIMOS POEMAS: Tras *Poeta en Nueva York*, Lorca se dedicará preferentemente al teatro, en el que vierte su nuevo «acento social», como vimos. Sin embargo, escribe -entre otros- los poemas íntimos y doloridos del *Diwán del Tamarit*, libro inspirado en ciertas formas de la poesía arábigo-andaluza.

- Además, en 1935, compone otra de sus piezas maestras: el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Es una grandiosa elegía por aquel torero que fue gran amigo de los poetas del grupo del 27. En sus cuatro partes, de ritmos distintos, vuelven a combinarse lo popular y lo culto: el ritmo de romance o de «soleá» alternan con el verso largo, y la expresión directa con las más audaces imágenes de aire surrealista. El resultado, impresionante por su patetismo, es una de las más hermosas elegías de la literatura española.

Finalmente, entre 1935 y 1936, Lorca emprende un *Libro de sonetos* o *Sonetos del amor oscuro*, que en buena parte han permanecido inéditos hasta hace poco. Los once sonetos de esa serie que hoy conocemos son, sin duda, otra de las cimas de su obra y sitúan al autor entre los grandes sonetistas de nuestra lengua (Garcilaso, Lope, Góngora, Quevedo...). La gloria y el dolor de amar alcanzan en estos poemas expresiones hondísimas (Texto 7).

SIGNIFICACIÓN: Dentro de su grupo poético, Lorca es el ejemplo más hondo de esa trayectoria que va del «yo» al «nosotros» (sin renunciar a nuevos y hondos buceos y en su «yo» dolorido). Y lo prodigioso es que su desbordamiento de humanidad y aquel «abrirse las venas por los demás» no supuso ni el menor descenso de exigencia estética. Su arraigo popular y su hondura trágica no dejan de conmovernos, ni su arte de admirarnos. Su fama, como se sabe, es universal, y -aunque, en parte, se deba a razones extraliterarias- hay en su obra suficientes valores para justificar plenamente el puesto que ocupa.

1 BALADA DE LA PLACETA

Es uno de los primeros poemas de Lorca (está fechado en 1919 e incluido en el *Libro de poemas*). En él, como en otros de la misma época, hay un conmovedor testimonio de su crisis juvenil, expresada con imágenes bellísimas. En un diálogo con los niños, el poeta nos revela primero su angustia, en expresiones que sugieren muerte, dolor, amargura; luego, animado por las voces infantiles (por la transparencia simbólica de su canción), emprende una ascensión en busca de su «alma antigua de niño». Pero los versos finales (inmensa imagen de llanto) son un trágico presagio. La métrica combina hábilmente el romancillo heptasílabo (o endecha) con versos irregulares de canción tradicional, y nos descubre así características raíces del arte de Lorca.

Cantan los niños
en la noche quieta:
¡Arroyo claro,
fuente serena!

LOS NIÑOS
¿Qué tiene tu divino
corazón de fiesta?

YO
Un doblar de campanas,
perdidas en la niebla.

LOS NIÑOS
Ya nos dejas cantando
en la plazuela.
¡Arroyo claro,
fuente serena!

¿Qué tienes en tus manos
de primavera?

YO
Una rosa de sangre
y una azucena.

LOS NIÑOS
Mójalas en el agua
de la canción añeja.
¡Arroyo claro,
fuente serena!

¿Qué sientes en tu boca
roja y sedienta?

YO
El sabor de los huesos
de mi gran calavera.

LOS NIÑOS
Bebe el agua tranquila
de la canción añeja.
¡Arroyo claro,
fuente serena!
¿Por qué te vas tan lejos
de la plazuela?

YO
¡Voy en busca de magos
y de princesas!

LOS NIÑOS

¿Quién te enseñó el camino
de los poetas?

YO

La fuente y el arroyo
de la canción añeja.

LOS NIÑOS

¿Te vas lejos, muy lejos
del mar y de la tierra?

YO

Se ha llenado de luces
mi corazón de seda,
de campanas perdidas,
de lirios y de abejas,
y yo me iré muy lejos,
más allá de esas sierras,
más allá de los mares
cerca de las estrellas,
para pedirle a Cristo
Señor que me devuelva
mi alma antigua de niño,
madura de leyendas,
con el gorro de plumas
y el sable de madera.

LOS NIÑOS

Ya nos dejas cantando
en la plazuela.
¡Arroyo claro,
fuente serena!

*

Las pupilas enormes
de las frondas resacas,
heridas por el viento,
lloran las hojas muertas.

2 CANCIÓN DEL JINETE

En el libro de *Canciones* hay dos poemas con este título; ambos son buena ilustración del tema del destino trágico, encarnado en personajes marginales. Reproducimos uno de ellos. Es un sombrío cuadro de muerte, en medio de una naturaleza que parece hacerse eco de la tragedia. Las imágenes son originalísimas. Y la métrica, por los versos utilizados y la presencia del estribillo, sigue revelando la fuente popular de la poesía lorquiana.

En la luna negra
de los bandoleros,
cantan las espuelas.

Caballito negro.
5 ¿Dónde llevas tu jinete muerto?
... Las duras espuelas
del bandido inmóvil
que perdió las riendas.

Caballito frío.
10 ¡Qué perfume de flor de cuchillo!

En la luna negra,
sangraba el costado
de Sierra Morena.

Caballito negro.
15 ¿Dónde llevas tu jinete muerto?
La noche espolea
sus negros ijares
clavándole estrellas.

Caballito frío.
20 ¡Qué perfume de flor de cuchillo!

En la luna negra,
¡un grito! y el cuerno
largo de la hoguera.

Caballito negro.
25 ¿Dónde llevas tu jinete muerto?

3 TIERRA SECA

Pertenece a *Poema del Cante Jondo*, y es un compendio de esa «Andalucía del llanto»: la sequedad, el olivar, la sierra... Algunas de las realidades evocadas parecen tener profundas resonancias simbólicas: las «noches inmensas», las «hondas cisternas»... Las «flechas» que se mencionan en el verso 15 pueden recordarnos aquella «flecha sin blanco» del poema “La guitarra” (del mismo libro) que era símbolo de frustración; o tal vez sea una imagen del dolor. La «pena» y «la muerte sin ojos» están ahí para orientar la comprensión en un sentido trágico. Lo demás responde a ese puro arte de sugerir que es propio de la lengua poética de Lorca, ya en su madurez.

Tierra seca,
tierra quieta
de noches
inmensas.

5 (Viento en el olivar,
viento en la sierra).

Tierra
vieja
del candil
10 y la pena.
Tierra
de las hondas cisternas.
Tierra
de la muerte sin ojos
15 y las flechas.

(Viento por los caminos.
Brisa en las alamedas.)

4 ROMANCE DE LA PENA NEGRA

Lorca lo consideraba «lo más representativo» del *Romancero gitano*. Es, desde luego, la pieza clave del libro y uno de sus poemas de sentido más claro. Soledad Montoya representa el anhelo vehemente de realización personal (busca -dice- «mi alegría y mi persona»). Con ella dialoga un personaje que representa la voz de la «moderación», de los límites impuestos por la realidad o por las convenciones. Aquí late, pues, la tragedia de unas ansias vitales condenadas a la insatisfacción. Así proyecta Lorca ahora, en sus poemas, sus propias obsesiones. La descripción inicial es espléndida, y en todo el romance se mezclan metáforas audaces con expresiones directas, como es característico en Lorca.

Las piquetas de los gallos
cavan buscando la aurora
cuando por el monte oscuro baja Soledad Montoya.

5 Cobre amarillo, su carne
huele a caballo y a sombra.
Yunques ahumados, sus pechos,
gimen canciones redondas.

-Soledad, ¿por quién preguntas
10 sin compañía y a estas horas?

-Pregunte por quien pregunte,
dime, ¿a ti qué se te importa?
Vengo a buscarlo que busco,
mi alegría y mi persona.

15 -Soledad de mis pesares,
caballo que se desboca
al fin encuentra la mar
y se lo tragan las olas.

-No me recuerdes el mar
20 que la pena negra brota
en las tierras de aceituna
bajo el rumor de las hojas.

-¡Soledad, qué pena tienes!
¡Qué pena tan lastimosa!

25 Lloras zumo de limón
agrio de espera y de boca.

-¡Qué pena tan grande! Corro
mi casa como una loca,
mis dos trenzas por el suelo,
30 de la cocina a la alcoba.

¡Qué pena! Me estoy poniendo
de azabache carne y ropa.

¡Ay, mis camisas de hilo!

¡Ay, mis muslos de amapola!

35 -Soledad, lava tu cuerpo
con agua de las alondras,
y deja tu corazón
en paz, Soledad Montoya.

*

Por abajo canta el río:
40 volante de cielo y hojas.

Con flores de calabaza
la nueva luz se corona.

¡Oh pena de los gitanos!

Pena limpia y siempre sola.

45 ¡Oh pena de cauce oculto
y madrugada remota!

5 ROMANCE DEL EMPLAZADO

Si el romance anterior nos daba la clave del *Romancero gitano*, esta otra composición del libro sirve de ilustración. Presenta a uno de tantos personajes trágicos que pueblan ese mundo (un personaje vecino al jinete de *Canciones*). El Amargo -nombre simbólico- está «emplazado», es decir, condenado a morir; lo demás queda envuelto en el misterio (podríamos adivinar esos trágicos enfrentamientos entre clanes o familias que presentan otros romances del libro). Por lo demás, la fuerza creadora del autor y la originalidad de su técnica podrán ser analizadas a través de las abundantes imágenes -de dificultad variable- que esmaltan este poema.

¡Mi soledad sin descanso!
Ojos chicos de mi cuerpo
y grandes de mi caballo
no se cierran por la noche
5 ni miran al otro lado,
donde se aleja tranquilo
un sueño de trece barcos.
Sino que, limpios y duros
escuderos desvelados,
10 mis ojos miran un norte
de metales y peñascos,
donde mi cuerpo sin venas
consulta naipes helados.

*

Los densos bueyes del agua
15 embisten a los muchachos
que se bañan en las lunas
de sus cuernos ondulados.
Y los martillos cantaban
sobre los yunques sonámbulos
20 el insomnio del jinete
y el insomnio del caballo.

*

El veinticinco de junio
le dijeron al Amargo:
-Ya puedes cortar, si gustas,
25 las adelfas de tu patio.
Pinta una cruz en la puerta
y pon tu nombre debajo,
porque cicutas y ortigas
nacerán en tu costado,
30 y agujas de cal mojada
te morderán los zapatos.
Será de noche, en lo oscuro,
por los montes imantados,
donde los bueyes del agua

35 beben los juncos soñando.
 Pide luces y campanas.
 Aprende a cruzar las manos
 y gusta los aires fríos
 de metales y peñascos.
 40 Porque dentro de dos meses
 yacerás amortajado.

*

Espadón de nebulosa mueve
 en el aire Santiago.
 Grave silencio, de espalda,
 45 manaba el cielo combado.

*

El veinticinco de junio
 abrió sus ojos Amargo,
 y el veinticinco de agosto
 se tendió para cerrarlos.
 50 Hombres bajaban la calle
 para ver al emplazado,
 que fijaba sobre el muro
 su soledad con descanso.
 Y la sábana impecable,
 55 de duro acento romano,
 daba equilibrio a la muerte
 con las rectas de sus paños.

6 GRITO HACIA ROMA

Es una de las grandes odas de *Poeta en Nueva York*, y acaso su poema de tono más intenso (lo reproducimos fragmentariamente, dada su extensión). Como podrá verse, la audacia de las imágenes alucinantes no oculta el sentido del conjunto ni merma la claridad de la intención creadora (ello es rasgo, según dijimos, del Surrealismo español). Por lo demás, hay también versos clarísimos, contundentes. «Desde la torre del Chrysler Building» -como reza el subtítulo-, Lorca lanza ese inmenso «grito» contra la insolidaridad y a favor de la justicia. Tras su airada protesta, vemos la desbordante humanidad del poeta, su amor a los que sufren y hasta claras referencias a sus raíces cristianas. (Sagazmente, Salvador Dalí le decía a Lorca en una carta: «Tú eres una borrasca cristiana.»)

Manzanas levemente heridas
 por los finos espadines de plata,
 nubes rasgadas por una mano de coral
 que lleva en el dorso una almendra de fuego,
 5 peces de arsénico como tiburones, [...]
 10 caerán sobre ti. Caerán sobre la gran cúpula
 que untan de aceite las lenguas militares
 donde un hombre se orina en una deslumbrante paloma
 y escupe carbón machacado

rodeado de miles de campanillas.
15 Porque ya no hay quien reparta el pan ni el vino,
ni quien cultive hierbas en la boca del muerto,
ni quien abra los linos del reposo,
ni quien llore por las heridas de los elefantes.

No hay más que un millón de herreros
20 forjando cadenas para los niños que han de venir.
No hay más que un millón de carpinteros
que hacen ataúdes sin cruz.
No hay más que un gentío de lamentos
que se abren las ropas en espera de la bala.
25 El hombre que desprecia la paloma debía hablar,
debía gritar desnudo entre las columnas,
y ponerse una inyección para adquirir la lepra
y llorar un llanto tan terrible
que disolviera sus anillos y sus teléfonos de diamante.
30 Pero el hombre vestido de blanco
ignora el misterio de la espiga,
ignora el gemido de la parturienta,
ignora que Cristo puede dar agua todavía,
ignora que la moneda quema el beso de prodigio
35 y da la sangre del cordero al pico idiota del faisán. [...]

Mientras tanto, mientras tanto, ¡ay!, mientras tanto,
los negros que sacan las escupideras,
los muchachos que tiemblan bajo el terror pálido de los
directores,
60 las mujeres ahogadas en aceites minerales,
la muchedumbre de martillo, de violín o de nube,
ha de gritar aunque le estrellen los sesos en el muro,
ha de gritar frente a las cúpulas,
ha de gritar loca de fuego,
65 ha de gritar loca de nieve,
ha de gritar con la cabeza llena de excremento,
ha de gritar como todas las noches juntas,
ha de gritar con voz tan desgarrada
hasta que las ciudades tiemblen como niñas
70 y rompan las prisiones del aceite y la música,
porque queremos el pan nuestro de cada día,
flor de aliso y perenne ternura desgranada,
porque queremos que se cumpla la voluntad de la Tierra
que da sus frutos para todos.

7 AY VOZ SECRETA DEL AMOR OSCURO...

Terminaremos esta breve selección con uno de los *Sonetos del amor oscuro* (1935-1936). El «dolorido sentir» y la fuerza del amor se encierran en expresiones de potente originalidad (pero con raíces en una larga tradición: amor cortés, petrarquismo, etc.). Junto a las exclamaciones, lamentos y súplicas, se alza la intensa y orgullosa proclamación del verso final, impresionante remate.

Ay voz secreta del amor oscuro
 ¡ay balido sin lanas! ¡ay herida!
 ¡ay aguja de hiel, camelia hundida!
 ¡ay corriente sin mar, ciudad sin muro!

¡Ay noche inmensa de perfil seguro,
 montaña celestial de angustia erguida!
 ¡ay perro en corazón, voz perseguida!
 ¡silencio sin confín, lirio maduro!

Huye de mí, caliente voz de hielo,
 no me quieras perder en la maleza
 donde sin fruto gimen carne y cielo.

Deja el duro marfil de mi cabeza,
 apiádate de mí, ¡rompe mi duelo!
 ¡que soy amor, que soy naturaleza!

Obras completas. Ed. de A. del Hoyo, 3 vols., Ed. Aguilar.

RAFAEL ALBERTI⁴

Nace en Puerto de Santa María (Cádiz) en 1902, donde estudió en el colegio de los jesuitas. En 1917 se traslada con su familia a Madrid; abandona el Bachillerato y se dedica a la pintura (realizaría una exposición en el Ateneo en 1922). Durante un período de reposo por enfermedad en la Sierra del Guadarrama, comienza a escribir versos. Aunque ha seguido pintando, la poesía será desde entonces su quehacer primordial. «No tengo -declara en 1931- ninguna profesión; es decir, sólo soy poeta.» En 1925 había compartido con Gerardo Diego el Premio Nacional de Literatura (por su primer libro, *Marinero en tierra*). En 1927, una honda crisis le hace perder la fe. Cuatro años más tarde se afilia al partido comunista. Tuvo una activa participación política en la guerra y, al acabar ésta, se exilia: tras unos meses en París, se traslada a la Argentina, donde reside hasta 1962. Vive luego en Roma y, por fin, en 1977, puede regresar a España, donde recibirá el Premio Cervantes en 1983.

POÉTICA: La poesía de Alberti asombra por la gran variedad de temas, tonos y estilos.

⁴ Resulta especialmente difícil hacer una breve selección de poemas de Alberti. La variedad de su obra requeriría mayor espacio. No pocos aspectos de su producción quedarán, pues, sin representar aquí; con todo, hemos procurado reflejar los momentos más sobresalientes de su trayectoria.

«Poeta de veras y de burlas» le llamó Gerardo Diego. En efecto, en su producción alternan la poesía pura, lo tradicional, lo barroco o lo vanguardista; el humor, el juego, la angustia o la pasión política, etc. Él mismo confesaba en 1931 lo siguiente: «He intentado muchos caminos, aprovechándome a veces de aquellas tendencias estéticas con las que simpatizaba. Los poetas que me han ayudado, y a los que sigo guardando una profunda admiración, han sido Gil Vicente, los anónimos del Cancionero y Romancero españoles, Garcilaso, Góngora, Lope, Bécquer, Baudelaire, Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado.»

Pero poco después, declararía que su obra anterior a 1931 era «poesía burguesa», y optaría por poner su creación al servicio de fines políticos revolucionarios. Sin embargo, su obra posterior a la guerra no es menos variada que su producción inicial. Veamos su trayectoria.

PRIMERA ETAPA: Los tres primeros libros de Alberti aparecen bajo el signo de la lírica popular y de las viejas cancioncillas tradicionales.

- *Marinero en tierra* (1924) es ya un libro inesperadamente magistral. Su inspiración básica es la nostalgia de su tierra gaditana, de su mar, de sus salinas, recordados desde Madrid con vehemente deseo de evasión. Pero esa añoranza, visible en notas de estilizada tristeza, se vierte —como dijo Juan Ramón— en una lírica ágil, graciosa, parpadeante: andalucísima». Los versos rezuman luz, blancura, vivo colorido. En su mayor parte, se inspiran en aquellas formas ligeras de lírica tradicional, elaboradas con singular finura (Cf. Texto 1). Pero hay también sonetos perfectos.

Un tono popular aún más acendrado encontramos en *La amante* (1925). Es, en cierto sentido, un asombroso caso de poesía pura: pese a lo que pudiera hacer pensar su lectura, no se basa en ninguna aventura amorosa (es pura invención); fue escrito durante un viaje que hizo por Castilla con su hermano, representante de vinos y licores. Pura creación, pues, y altísima (Texto 2).

Los ritmos populares y graciosos -pero ya con rasgos estilísticos barrocos- continúan en *El alba del alhelí* (1925-1926), en el que destacan algunas composiciones de tema taurino, como las juguetonas «chufillitas» al Niño de la Palma, o ese delicioso poema titulado «El tonto de Rafael» (Texto 3).

BARROQUISMO Y VANGUARDISMO

- Entre 1926 y 1927, escribe *Cal y canto*, libro que supone un notable giro hacia el barroquismo culto y la vanguardia. Por una parte, rinde tributo a la moda gongorina con sonetos, composiciones en tercetos, romances cultos y hasta una Soledad tercera, en homenaje a Góngora. Por otra parte, incluye poemas libérrimos, audazmente vanguardistas, como los titulados *A Miss X*, *Madrigal al billete del tranvía*, *Venus en ascensor*, *Platko* (famoso portero húngaro del Barcelona), etc. Por algunos de los títulos, podrá apreciarse el ya comentado influjo de una temática de raíces futuristas. Tanto en las estrofas clásicas como en las formas novísimas, Alberti muestra la misma riqueza de inspiración y el mismo virtuosismo que antes brillaban en su asimilación de lo popular. Su dominio técnico raya en lo inconcebible.

- Vecinos, por tono y forma, a los últimos poemas citados son los que componen el libro posterior *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* (1929), dedicado a grandes figuras del cine mudo: Charlot, Buster Keaton, Laurel y Hardy, etc. Pero antes -y es

asombroso el salto de uno a otro- había escrito *Sobre los ángeles*.

SOBRE LOS ÁNGELES

Se había producido, en 1927, la crisis que hemos mencionado. Las ideas, las creencias y los sentires del poeta se tambalean. En esas circunstancias, compone su obra maestra y uno de los libros claves de su generación: *Sobre los ángeles* (1927-1928). Lo primero que en él se aprecia es la singularidad del lenguaje poético: seguimos en la órbita al vanguardismo, pero la técnica usada ahora es de estirpe surrealista. Como en el caso de Lorca, a quien Alberti se anticipa, la imagen surrealista se presta admirablemente para expresar una honda zozobra interior.

Unas palabras de Bécquer presiden el libro: «Huésped de las nieblas». Así se ve el poeta: «sin luz para siempre.» Expulsado de un «Paraíso perdido», va errando por un mundo caótico y sin sentido, con el alma vacía y el «cuerpo deshabitado», con la esperanza muerta, «desahuciado» (Texto 4). A su alrededor, otros extraños seres -esos «ángeles»- simbolizan, entre otras cosas, la crueldad, la tristeza, la desesperanza, la muerte... Así se advierte en algunos títulos *El ángel de la ira*, *Los ángeles bélicos*, *Los ángeles crueles...* O bien: *El ángel desengañado*, *El ángel sin suerte*, *Los ángeles mohosos*, *Los ángeles muertos*, *Los ángeles de las ruinas* (Texto 5)... En cuanto a la métrica, la primera mitad del libro (o casi) está escrita en versos cortos. Más adelante, los poemas se componen de versículos amplios o de longitud muy desigual, pero siempre de un ritmo prodigioso. Insistamos: la poesía contemporánea ha dado pocos libros tan impresionantes y magistrales como *Sobre los ángeles*.

- La misma línea estilística se prolongará en el libro *Sermones y moradas* (1929-1930), oscuro y desolado, con versículos muy largos y en la «elegía cívica» que lleva por título *Con los zapatos puestos tengo que morir* (1930), de una violencia revulsiva que preludia la etapa siguiente.

POESÍA «CIVIL»: Como hemos dicho, en 1931 inicia Alberti una línea de poesía social y política («civil» la llama él). «Antes -dijo- mi poesía estaba al servicio de unos pocos. Hoy no. Lo que me impulsa a ella es la misma razón que mueve a los obreros y a los campesinos, o sea, una razón revolucionaria.» Uno de sus nuevos libros lleva el significativo título de *El poeta en la calle* (1931-1936). Le siguen *De un momento a otro* (1932-1938), *Entre el clavel y la espada* (1939-1940), etc. Se trata, en general, de una «poesía de urgencia», menos atenta a lo estético, a veces panfletaria, pero con aciertos destacables como el poema *Siervos* o la serie *Toro en el mar*.

DE LA GUERRA A HOY: La obra compuesta durante su largo exilio es copiosa (se ha publicado en España una amplia selección titulada *Poemas del destierro y de la espera*). Vuelve en ella a su variada inspiración. Sigue la «poesía civil» (*Coplas de Juan Panadero*, *La primavera de los pueblos*, etc.), pero reaparecen las formas tradicionales y clásicas, sin olvidar facetas innovadoras. Destaquemos algunas obras. Sus antiguas aficiones artísticas explican su libro *A la pintura* (1945-1952), en donde los metros y el estilo se adaptan prodigiosamente a la índole de los pintores cantados (compárese la serenidad del poema a Boticelli, con el aire desgarrado y relampagueante de los dedicados a El Bosco o a Goya). Por otra parte, su añoranza de España le dicta hondos libros de versos: así, *Retornos de lo vivo lejano* (1948-1956) o *Baladas y canciones del Paraná* (1953-1954); aquél, en graves metros de arte mayor; éste, nuevamente con ritmos de cantarcillo popular (cf. Textos 6 y 7).

La fuerza creadora de Alberti no decrece: en los últimos años nos ha dado libros como *Abierto a todas horas*, *Roma*, *peligro para caminantes*, *Los ocho nombres de Picasso...*

OTRAS OBRAS: Alberti es autor de dos importantes libros en prosa: *Imagen primera de...* (1945), compuesto de ágiles semblanzas de artistas y escritores que conoció. Y *La arboleda perdida* (1949 y 1987), inestimable libro de memorias, tanto por los datos sobre su época y evolución personal, como por su magistral prosa. (De su teatro, en fin, nos ocupamos en el capítulo 5a.)

SIGNIFICACIÓN: Más de treinta libros suma la obra poética de Alberti. No es preciso insistir en la maestría y la riqueza de una obra tan variada. En su fragancia popular o en su producción cultista, en el dramatismo de sus formas surrealistas o en sus poemas de corte clásico, en su poesía pura o en su cálida humanidad, Alberti se nos presenta como uno de los poetas más completos de la lírica contemporánea. (Nota: es muy difícil hacer una breve selección de poemas de Alberti. Hemos procurado reflejar los momentos más sobresalientes de su obra.)

1 DE «MARINERO EN TIERRA»: Comencemos por dos cantarcillos de su libro inicial. El primero se nutre de su nostalgia del mar; arranca como una «soleá» y, luego, los versos van trezándose hasta el delicioso final. El segundo revela una profunda asimilación del Cancionero tradicional.

[I]

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

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

¡Oh mi voz condecorada
con la insignia marinera:
sobre el corazón un ancla
y sobre el ancla una estrella
y sobre la estrella el viento
y sobre el viento la vela!

[II]

*Mi corza,
En Ávila, mis ojos... (siglo XV)*⁵

Mi corza, buen amigo,
mi corza blanca.

Los lobos la mataron
al pie del agua.

Los lobos, buen amigo,
que huyeron por el río.

Los lobos la mataron dentro del agua.

⁵ Es el primer verso de la brevísima cancioncilla anónima en que Alberti se inspira. Hela aquí, y júzuese la fina imitación de su ritmo: *En Ávila, mis ojos. / Dentro en Ávila. / En Ávila del río / mataron a mi amigo. / Dentro en Ávila.*

2 DE «LA AMANTE»: Las mismas características de los poemillas anteriores pueden apreciarse en estas dos muestras de su segundo libro. Ambas son delicadísimas imitaciones de nuestra antigua lírica popular.

San Rafael

(Sierra de Guadarrama)

Zarza florida
 Rosal sin vida.
 Salí de mi casa, amante,
 por ir al campo a buscarte.
 Y en una zarza florida
 hallé la cinta prendida,
 de tu delantal, mi vida.
 Hallé tu cinta prendida,
 y más allá, mi querida,
 te encontré muy mal herida
 bajo del rosal, mi vida.
 Zarza florida.
 Rosal sin vida.
 Bajo del rosal sin vida.

Salas de los Infantes

(Pregón del amanecer)

¡Arriba, trabajadores
 madrugadores!
 En una mulita parda,
 baja la aurora a la plaza
 el aura de los clamores,
 trabajadores.
 Toquen el cuerno los cazadores,
 hinquen el hacha los leñadores.
 ¡A los pinares el ganadico,
 pastores!

3 EL TONTO DE RAFAEL: Pertenece a *El alba del alhelí* y lleva el subtítulo de «Autorretrato burlesco». Es una letrilla, prodigio de gracia y de agilidad rítmica. En algunos rasgos se percibe ya el eco de Góngora (pero del Góngora festivo). Otros anuncian la libertad vanguardista. Con poemas como éste, Alberti deja ya probado su virtuosismo formal.

Por las calles, ¿quién aquél?
¡El tonto de Rafaell
Tonto llovido del cielo,
del limbo, sin un ochavo.
5 Mal pollito colipavo,
sin plumas, digo, sin pelo.
¡Pío-píc!, pica, y al vuelo
todos le pican a él.
¿Quién aquél?
10 ¡El tonto de Rafael!
Tan campante, sin carrera,
no imperial, sí tomatero,
grillo tomatero, pero
sin tomate en la grillera.
15 Canario de la fresquera,
no de alcoba o mirabel.
¿Quién aquél?
¡El tonto de Rafaell
Tontaina tonto del higo,
20 rodando por las esquinas
bolas, bolindres, pamplinas
y pimientos que no digo.
Mas nunca falta un amigo
que le mendigue un clavel.
25 ¿Quién aquél?
¡El tonto de Rafael!
Patos con gafas, en fila,
lo raptarán tontamente
en la berlina inconsciente
30 de San Jinojito el lila.
¿Qué runrún, qué retahíla
sube el cretino eco fiel?
¡Oh, oh, pero si es aquél
el tonto de Rafael!

4 DESAHUCIO: Pasamos -con este poema y el siguiente- a *Sobre los ángeles*. «Desahucio» es la segunda composición del libro. La versificación conserva todavía un aire tradicional; el lenguaje es claro; las imágenes, transparentes. Pero ni en este ni en otros poemas nos dice Alberti quién ha sido expulsado de su alma. ¿Un amor? ¿Dios? Sabemos que la crisis fue total. Su alma queda «deshabitada», vacía, y a merced de unos «ángeles malos, crueles».

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

Sola,
sin muebles y sin alcobas,
deshabitada.

De rondón, el viento hiere
las paredes,
las más finas, vítreas láminas.

Humedad. Cadenas. Gritos.
Ráfagas.

Te pregunto:
¿cuándo abandonas la casa,
dime,
qué ángeles malos, crueles,
quieren de nuevo alquilarla?

Dímelo.

5 LOS ÁNGELES DE LAS RUINAS: He aquí, ahora, uno de los últimos poemas de ese libro capital. El lenguaje ha roto ya totalmente con las formas tradicionales. Los versículos alucinantes son un alud de imágenes oníricas. Ya sabemos que no se deben «traducir» estos versos a una expresión lógica (o, al menos, no siempre). Sin embargo, como en Lorca, la coherencia de esas imágenes es indudable: nótese cómo, eutre todas, van componiendo -de modo insistente, obsesivo, lancinante- un horizonte de aridez, tinieblas, degradación de realidades hermosas, crueldad, catástrofe, muerte y, en suma, desesperanza. Así, con inusitada pero dramática eficacia, Alberti consigue que penetremos -de modo seminconsciente- en la desolación que inunda su alma.

Pero por fin llegó el día, la hora de las palas y los cubos.
No esperaba la luz que se vinieran abajo los minutos
porque distraía en el mar la nostalgia terrestre de los ahogados.
Nadie esperaba que los cielos amanecieran de esparto
ni que los ángeles ahuyentaran sobre los hombres astros de cardenillo.

Los trajes no esperaban tan pronto la emigración de los cuerpos.
Por un alba navegable huía la aridez de los lechos.

Se habla de la bencina,

de las catástrofes que causan los olvidos inexplicables.
 Se murmura en el cielo de la traición de la rosa.
 Yo comento con mi alma el contrabando de la pólvora,
 a la izquierda del cadáver de un ruiseñor amigo mío.
 No os acerquéis.

Nunca pensasteis que vuestra sombra volvería a la sombra
 cuando una bala de revólver hiriera mi silencio.
 Pero al fin llegó ese segundo,
 disfrazado de noche que espera un epitafio.
 La cal viva es el fondo que mueve la proyección de los muertos.

Os he dicho que no os acerquéis.
 Os he pedido un poco de distancia:
 la mínima para comprender un sueño
 y un hastío sin rumbo haga estallar las flores y las calderas.

La luna era muy tierna antes de los atropellos
 y solía descender a los hornos por las chimeneas de las fábricas
 Ahora fallece impura en un mapa imprevisto de petróleo,
 asistida por un ángel que le acelera la agonía.
 Hombres de cine, alquitrán y plomo la olvidan.

Se olvidan hombres de brea y fango que sus buques y sus trenes,
 a vista de pájaro,
 son ya en medio del mundo una mancha de aceite,
 limitada de cruces por todas partes.
 Se han olvidado

Como yo, como todos.
 Y nadie espera ya la llegada del expreso,
 la visita oficial de la luz a los mares necesitados,
 la resurrección de las voces en los ecos que se calcinan.

6 RETORNOS DE UNA SOMBRA MALDITA: Dando un nuevo salto, entramos en la etapa del destierro. En *Retornos* de lo vivo lejano, se halla este hermoso poema, amorosa invocación a su lejana madre España. Recuerda el «hachazo» de la guerra, los odios fratricidas... Pero, por encima de todo, y junto a su anhelo de «volver», su voz clama por la reconciliación. El lenguaje es ahora de una sencillez grave.

¿Será difícil, madre, volver a ti? Feroces
 somos tus hijos. Sabes
 que no te merecemos quizás,
 que hoy una sombra maldita nos desune,
 nos separa
 5 de tu agobiado corazón, cayendo
 atroz, dura, mortal, sobre tus telas,
 como un oscuro hachazo.
 No, no tenemos manos, ¿verdad?, no las tenemos,
 que no lo son, ay, ay, porque son garras,

10 zarpas siempre dispuestas
a romper esas fuentes que coagulan
para ti sola en llanto.
No son dientes tampoco, que son puntas,
fieras crestas limadas incapaces
15 de comprender tus labios y mejillas.

Júntanos, madre. Acerca
esa preciosa rama
tuya, tan escondida, que anhelamos
asir, estrechar todos, encendiéndonos
35 en ella como un único
fruto de sabor dulce, igual. Que en ese día,
desnudos de esa amarga corteza, liberados
de ese hueso de hiel que nos consume,
alegres, rebosemos
40 tu ya tranquilo corazón sin sombra.

7 CANCIÓN 5: Otras veces, es la pura nostalgia. Así, en esta entrañable composición de *Baladas y canciones del Paraná*. Los versos vuelven a traernos la fragancia de la lírica popular.

Hoy las nubes me trajeron,
volando, el mapa de España.
¡Qué pequeño sobre el río,
y qué grande sobre el pasto
5 la sombra que proyectaba!

Se le llenó de caballos
la sombra que proyectaba.
Yo, a caballo, por su sombra
busqué mi pueblo y mi casa.

10 Entré en el patio que un día
fuera una fuente con agua.
Aunque no estaba la fuente,
la fuente siempre sonaba.
Y el agua que no corría
15 volvió para darme agua.

Obras completas. Ed. de L. García Montero. Vols. I y II. Ed. Aguilar.

LUIS CERNUDA

Nació en 1902 en Sevilla, y en su universidad fue alumno de Pedro Salinas. Vivió luego en Madrid y, durante un año, fue lector en la Universidad de Toulouse (1928-1929). Durante la guerra apoyó activamente la causa republicana y en 1938 se exilió. Fue profesor en diversas universidades inglesas y norteamericanas. A partir de 1953, vive en Méjico, donde murió en 1963.

Se caracteriza Cernuda por una personalidad solitaria y dolorida, por una sensibilidad exacerbada y vulnerable. Ni en su vida ni en su poesía ocultó su condición homosexual, y su conciencia de ser una criatura marginada por ello explica, en gran parte, su desacuerdo con el mundo y su rebeldía. «Una constante de mi vida -dijo- ha sido actuar por reacción contra el medio donde me hallaba.» Y admite ser un «inadaptado», con «cierta vena protestante y rebelde». Su singularidad y su aislamiento explican también el lugar especial que ocupa dentro del grupo del 27.

TEMAS Y ESTILO: Le singulariza, ante todo, el sustrato *romántico* de su mundo poético. Su centro temático es un doloroso divorcio entre su anhelo de realización personal (*el deseo*) y los límites impuestos por el mundo que le rodea (*la realidad*). Es un «choque» análogo, en efecto, al de los poetas románticos, aunque nazca de la conflictiva personalidad de Cernuda. Sus temas dominantes serán, por ello, la soledad, la añoranza de un mundo habitable, el ansia de belleza perfecta y, sobre todo, el amor (Cernuda es uno de nuestros grandes poetas del amor, ya exaltado, ya insatisfecho).

Pero es, sobre todo, su estilo lo que le confiere el especial puesto que ocupa. Él mismo decía que su inconformismo le ayudó «a escapar de las modas». Ello no es del todo aplicable a sus primeras etapas, semejantes a las de otros miembros de su grupo (poesía pura, imitación de formas clásicas, surrealismo...). Pero es cierto que, hacia 1932, se despegará de aquellas «modas» y emprenderá un camino inconfundible y solitario.

Su nueva lengua poética surge de *un triple rechazo*. Desecha los ritmos demasiado marcados («Si en el verso hay música, mi preferencia se orientó hacia la *música callada*»); en especial, cultiva el versículo aunque volverá a veces a metros tradicionales. Rechaza también la rima. Y, sobre todo, huye del lenguaje brillante y rico en imágenes, para ceñirse al «lenguaje hablado y el tono coloquial». Esto último es, sin duda, lo que más lo distingue (y se debe, en parte, a la influencia de ciertos poetas ingleses, como Eliot). Pero no debemos engañarnos: bajo ese tono «coloquial» se esconde una lúcida elaboración y una de las lenguas poéticas más densas en sugerencias de nuestra lírica. También influyeron en él poetas franceses (Baudelaire, Mallarmé) y alemanes (Goethe, Hölderlin), junto a la poesía bíblica y clásica. Además, se percibe sutilmente la lectura constante de sus dos poetas españoles preferidos: Garcilaso y Bécquer.

OBRA: Desde 1936, Cernuda reunió sus diversos libros bajo un título común: *La realidad y el deseo* (las dos palabras que expresan certeramente el conflicto medular de su vida y de su poesía). El volumen así llamado fue engrosándose con obras nuevas en ediciones sucesivas, hasta alcanzar su versión definitiva en la de Méjico, 1964. Veamos los ciclos que integran esa magna obra.

Su primera producción fue *Perfil del aire* (1924-1927), dentro de la línea de poesía pura, con

versos cortos y tono adolescente. Le sigue *Égloga, elegía y oda* (1927-1928), perfectas asimilaciones de nuestros metros clásicos; pero no es Góngora quien preside estos ejercicios, sino su querido Garcilaso.

En su estancia en Francia, lee poesía surrealista, corriente «ante la cual -dice- yo no pude, ni quise, permanecer indiferente». Surge así su libro *Un río, un amor* (1929), con poemas en alejandrinos sin rima, en versículos, etc., en los que «el malestar y la osadía» que le atraían del surrealismo se mezclan con sus problemas íntimos. En la misma línea está *Los placeres prohibidos* (1931), que contiene algunos de los poemas más bellos de Cernuda (cf. Texto 1). Sin embargo, ya en este libro abandona a veces el lenguaje surrealista para encontrar su tono más personal, que se consolida en el libro siguiente: *Donde habite el olvido* (1932-1933), título inspirado por un desolado verso de Bécquer. Desolado y terrible es, en efecto, todo este libro, que luego produciría a su mismo autor «rubor y humillación», por su sinceridad desgarrada (Texto 2).

- *Invocaciones* (1934-1935) cierra su poesía anterior a la guerra. Destacan en él varios largos poemas, como *El joven marino* o el espléndido *Soliloquio del farero*, uno de los poemas más hermosos que se hayan escrito sobre el tema de la soledad (Texto 3).

- Durante la guerra y los primeros tiempos de su destierro, compone *Las nubes* (1937-1940). Hay en este libro algunos poemas inspirados por la realidad del momento: así, un poema a la muerte de García Lorca y dos «Elegías españolas». Junto a ello, aparecen ciertos acentos religiosos que no estarán ausentes de libros posteriores (Texto 4).

- Siguen, ya en el exilio, *Como quien espera el alba* (1941-1944), *Vivir sin estar viviendo* (1944-1949), *Con las horas contadas* (1950-1956) y *Desolación de la quimera* (1956-1962). Algunos de estos títulos hablan por sí solos de su incurable amargura, a veces rota por momentos pasajeros de exaltación o serenidad (sobre todo en sus últimos años). A veces, aparece el tema de la patria perdida, recordada con añoranza o rechazada con desesperación de desarraigado. Otras veces, evoca la Grecia clásica y pagana, mundo edénico que le hubiera sido habitable (temática recogida de los clásicos o de Hölderlin). En estos libros, prosigue la depuración estilística iniciada antes de la guerra y alcanza la plena madurez de una lengua poética fundada, no ya en la riqueza de imágenes, sino en la hondura de sugerencias.

En prosa poética, había publicado un libro bellísimo, *Ocnos* (1942), nostálgica evocación de su lejana Andalucía. Completan su obra en prosa *Variaciones sobre un tema mexicano* (1952) y diversos libros de ensayos, como *Poesía y literatura*, en el que destacan las declaraciones sobre su propia poesía («Historial de un libro»), y *Estudios sobre poesía española contemporánea*, en los que alternan enfoques valiosos con juicios atrabiliarios.

SIGNIFICACIÓN: No temamos insistir en la solitaria peculiaridad de Cernuda, difícilmente encasillable. Su huraña y altanera independencia le llevaron a transitar por caminos temáticos y estilísticos no hollados. Y es de notar cómo hacia su poesía se han vuelto preferentemente los ojos de poetas y críticos de los últimos lustros. Su lenguaje depurado, perfecto y denso suscita cada día mayor estimación.

1 «SI EL HOMBRE PUDIERA DECIR...»: En *Los placeres prohibidos*, hay poemas como éste, en que apunta la personalísima voz de Cernuda; apenas se aprecia el influjo surrealista visible en otras composiciones del mismo libro. El amor y sus límites encuentran -en estos versículos perfectamente modulados- un acento de contenido patetismo. Algunos versos (14-15 o los tres últimos) recuerdan la hondura de los sonetos de Shakespeare, tan admirados por Cernuda.

Si el hombre pudiera decir lo que ama,
 si el hombre pudiera levantar su amor por el cielo
 como una nube en la luz;
 si como muros que se derrumban,

5 para saludar la verdad erguida en medio,
 pudiera derrumbar su cuerpo,
 dejando sólo la verdad de su amor,
 la verdad de sí mismo,
 que no se llama gloria, fortuna o ambición,
 sino amor o deseo,

10 yo sería aquel que imaginaba;
 aquel que con su lengua, sus ojos y sus manos
 proclama ante los hombres la verdad ignorada,
 la verdad de su amor verdadero.

Libertad no conozco sino la libertad de estar preso en alguien

15 cuyo nombre no puedo oír sin escalofrío;
 alguien por quien me olvido de esta existencia mezquina,
 por quien el día y la noche son para mí lo que quiera,
 y mi cuerpo y espíritu flotan en su cuerpo y espíritu
 como leños perdidos que el mar anega o levanta

20 libremente, con la libertad del amor,

la única libertad que me exalta,

la única libertad por que muero.

Tú justificas mi existencia:

Si no te conozco, no he vivido;

25 si muero sin conocerte, no muero, porque no he vivido.

2 «BAJO EL ANOCHECER INMENSO...»

He aquí un poema de *Donde habite el olvido*, uno de sus libros capitales. De cuando empezaba a escribirlo, son estas amargas palabras: «No sé nada, no quiero nada, no espero nada. Y aun si pudiera esperar algo, sólo sería morir allí donde no hubiese penetrado aún esta grotesca civilización que envanece a los hombres.» Crisis de desolación, que puede recordarnos la de Alberti, pero que en Cernuda se debe, como sabemos, a ese desfase entre sus anhelos y la realidad.

Bajo el anochecer inmenso,
 bajo la lluvia desatada, iba
 como un ángel que arrojan
 de aquel edén nativo.

5 Absorto el cuerpo aún desnudo,
 todo frío ante la brusca tristeza,
 lo que en la luz fue impulso, las alas,

antes candor erguido,
a la espalda pesaban sordamente.

10 Se buscaba a sí mismo,
Pretendía olvidarse a sí mismo;
niño en brazos del aire,
en lo más poderoso descansando,
mano en la mano, frente en la frente.

15 Entre precipitadas formas vagas,
vasta estela de luto sin retorno,
arrastraba dos lentas soledades,
su soledad de nuevo, la del amor caído.

Ellas fueron sus alas en tiempos de alegría,
20 esas que por el fango derribadas
burla y respuesta dan al afán que interroga,
al deseo de unos labios.

Quisiste siempre, al fin sabes
cómo ha muerto la luz, tu luz un día,
25 mientras vas, errabundo mendigo, recordando, deseando;
recordando, deseando.

Pesa, pesa el deseo recordado;
fuerza joven quisieras para alzar nuevamente,
con fango, lágrimas, odio, injusticia,
30 la imagen del amor hasta el cielo,
la imagen del amor en la luz pura.

3 SOLILOQUIO DEL FARERO

De *Invocaciones* es este magno poema que constituye, no sólo un hermoso canto a la soledad -como hemos dicho-, sino también un balance de su vida hasta el momento (1934-1935). Por otra parte, en las tres últimas estrofas proclama su amor a la humanidad. Es un texto largo, pero lo reproducimos íntegro (aunque ello nos obligue a limitar el número de composiciones seleccionadas del autor).

Cómo llenarte, soledad,
sino contigo misma.

De niño, entre las pobres guaridas de la tierra,
quieto en ángulo oscuro,
buscaba en ti, encendida guirnalda,
mis auroras futuras y furtivos nocturnos,
y en ti los vislumbraba,
naturales y exactos, también libres y fieles,
a semejanza mía,
a semejanza tuya, eterna soledad.

Me perdí luego por la tierra injusta
como quien busca amigos o ignorados amantes;
diverso con el mundo,
fui luz serena y anhelo desbocado,
y en la lluvia sombría o en el sol evidente
quería una verdad que a ti te traicionase,
olvidando en mi afán
cómo las alas fugitivas su propia nube crean.

Y al velarse a mis ojos
con nubes sobre nubes de otoño desbordado
la luz de aquellos días en ti misma entrevistados,
te negué por bien poco;
por menudos amores ni ciertos ni fingidos,
por quietas amistades de sillón y de gesto,
por un nombre de reducida cola en un mundo fantasma,
por los viejos placeres prohibidos,
como los permitidos nauseabundos,
útiles solamente para el elegante salón susurrado,
en bocas de mentira y palabras de hielo.
Por ti me encuentro ahora el eco de la antigua persona
que yo fui,
que yo mismo manché con aquellas juveniles traiciones;
por ti me encuentro ahora, constelados hallazgos,
limpios de otro deseo,
el sol, mi dios, la noche rumorosa,
la lluvia, intimidad de siempre,
el bosque y su alentar pagano,
el mar, el mar como su nombre hermoso;
y sobre todos ellos,
cuerpo oscuro y esbelto,
te encuentro a ti, tú, soledad tan mía,
y tú me das fuerza y debilidad
como al ave cansada los brazos de la piedra.

Acodado al balcón miro insaciable el oleaje,
oigo sus oscuras imprecaciones,
contemplo sus blancas caricias;
y erguido desde cuna vigilante
soy en la noche un diamante que gira advirtiéndolo
a los hombres,
por quienes vivo, aun cuando no los vea;
y así, lejos de ellos,
ya olvidados sus nombres, los amo en muchedumbres,
roncas y violentas como el mar, mi morada,
puras ante la espera de una revolución ardiente
o rendidas y dóciles, como el mar sabe serlo
cuando toca la hora de reposo que su fuerza conquista.

Tú, verdad solitaria,

transparente pasión, mi soledad de siempre,
eres inmenso abrazo;
el sol, el mar,
la oscuridad, la estepa,
el hombre y su deseo,
la airada muchedumbre,
¿qué son sino tú misma?

Por ti, mi soledad, los busqué un día;
en ti, mi soledad, los amo ahora.

4 LA VISITA DE DIOS: Pertenece a *Las nubes*, su primer libro publicado tras la guerra. No son frecuentes los acentos religiosos en la poesía de Cernuda; pero, cuando aparecen, alcanzan la hondura que se verá en este poema (del que entresacamos unas estrofas). Nótese igualmente la punzante nostalgia del tiempo perdido (primeros versos), el testimonio de su sensibilidad social (versos 18-26) y una referencia a la guerra civil y al exilio («e! naufragio de un país»: versos 59-61). Con todo, son las dos últimas estrofas, con su invocación a Dios, las que encierran un tono conmovedor inigualable. Formalmente, alternan alejandrinos con versos libres, sin que ello suponga la menor ruptura en un ritmo magistral. Júzguese, en fin, la solidez y la aparente sencillez de la lengua poética.

Pasada se halla ahora la mitad de mi vida.
El cuerpo sigue en pie y las voces aún giran
y resuenan con encanto marchito en mis oídos,
mas los días esbeltos ya se marcharon lejos;
5 sólo recuerdos pálidos de su amor me han dejado.
Como el labrador al ver su trabajo perdido
vuelve al cielo los ojos esperando la lluvia,
también quiero esperar en esta hora confusa
unas lágrimas divinas que aviven mi cosecha. [...]

Estoy en la ciudad alzada para su orgullo por el rico,
adonde la miseria oculta canta por las esquinas
20 o expone dibujos que me arrasan de lágrimas los ojos.
Y mordiendo mis puños con tristeza impotente
aún cuento mentalmente mis monedas escasas,
porque un trozo de pan aquí y unos vestidos
suponen un esfuerzo mayor para lograrlos
25 que el de los viejos héroes cuando vencían
monstruos, rompiendo encantos con su lanza.

Pero a ti, Dios, ¿con qué te aplacaremos?
Mi sed eras tú, tú fuiste mi amor perdido,
mi casa rota, mi vida trabajada, y la casa y la vida
60 de tantos hombres como yo a la deriva
en el naufragio de un país. Levantados de naipes,
uno tras otro iban cayendo mis pobres paraísos.
¿Movi6 tu mano el aire que fuera derrib6ndolos
y tras ellos, en el profundo abatimiento, en el hondo vac6o,
65 se alza al fin ante m6 la nube que oculta tu presencia?

No golpees airado mi cuerpo con tu rayo;
 si el amor no eres tú, ¿quién lo será en tu mundo?
 Compadécete al fin, escucha este murmullo
 que ascendiendo llega como una ola
 70 al pie de tu divina indiferencia.
 Mira las tristes piedras que llevamos
 ya sobre nuestros hombros para enterrar tus dones:
 la hermosura, la verdad, la justicia, cuyo afán imposible
 tú sólo eras capaz de infundir en nosotros.
 75 Si ellas murieran hoy, de la memoria tú te borrarías
 como un sueño remoto de los hombres que fueron.

La realidad y el deseo. Fondo de Cultura Económica.

EMILIO PRADOS

Nació en Málaga en 1899. Allí fue a la misma escuela primaria que Aleixandre. Estudió luego en la Institución Libre de Enseñanza y vivió en la Residencia de Estudiantes. Prosiguió estudios en Alemania. En 1924, su padre le regala la imprenta «Sur» de Málaga, en la que, con Manuel Altolaguirre, publicará la revista *Litoral* (1926-1929) y libros fundamentales del grupo del 27. Durante la República se suma a las tareas de intelectuales revolucionarios, aunque sin estar adscrito a ningún partido. Luego, participa en la defensa de Madrid. Desde 1939 vivió en Méjico, donde murió en 1962.

Dotado de una naturaleza enfermiza, Prados se define -salvo en su etapa de acción política- por una fuerte tendencia a recluírse en su interior y a ahondar en los problemas de la vida y de la muerte. De ahí, las notas dominantes de su obra.

POESÍA: Sus comienzos poéticos están marcados por un doble signo: las formas populares y la influencia de Juan Ramón Jiménez. Así es en los poemas que compone hasta 1928, recogidos en libros que van de *Tiempo* a *Cuerpo perseguido*. Pero los leves ritmos de canción andaluza llevan anejo un acendramiento expresivo en el riguroso tratamiento de temas como la soledad, el sueño, la «eterna pasión del tiempo» y el ansia de eternidad, entretejidos con la presencia de un cielo y un mar de resonancias simbólicas (cf. Textos 1 y 2).

También en Prados hay una etapa surrealista que coincide (como en otros poetas del grupo) con un momento de crisis. Dos libros, escritos entre 1932 y 1935, dan testimonio de ello: *La voz cautiva* y *Andando, andando por el mundo*. En ellos ya se encuentran muestras de sus preocupaciones sociales (Texto 3).

Sigue una breve etapa de poesía política. Así, el libro *Llanto en la sangre* (1933-1937) incluye romances sobre la revolución minera de Asturias en 1934 («Llanto de octubre») o sobre la guerra civil (se hizo famoso el que comienza «Tengo un hermano en el frente»). Igualmente, entre 1936 y 1937 compone el *Cancionero menor para los combatientes*, de nuevo en ágiles metros de cancioncilla, con momentos delicados, hondísimos (Texto 4).

En el exilio, compone -entre otros- un libro espléndido: *Jardín cerrado* (1940-1946). Como sugiere el título, vuelve Prados a encerrarse en su intimidad y a ahondar en los problemas

existenciales, y hasta metafísicos, que veíamos en sus comienzos. Junto a ello, como en otros poetas del destierro, se hace punzante su nostalgia de la tierra española. Y su lengua poética alcanza una cima de condensación y de profundidad (Textos 5 y 6).

SIGNIFICACION: Como Altolaguirre, Prados ha sido colocado injustamente en una segunda fila dentro del grupo del 27. Es cierto que no resulta fácil penetrar en su poesía, y no por retorcimientos barrocos, sino por su señalada densidad, por su radical ensimismamiento, por el rigor con que persigue -sin concesiones- las moradas de su castillo interior (alguna vez se ha comparado su dificultad con la de los místicos). Es, sin embargo, una poesía bellísima, sin duda de ardua elaboración, incluso cuando presenta la apariencia de cantarillos tradicionales. El mismo hablaba de su preocupación por trabajar las palabras hasta dejarlas «terminadas de cuido y de belleza». Hoy la crítica concede a la obra de Prados un lugar eminente.

1 INSCRIPCIÓN EN LA ARENA: Si las influencias de Juan Ramón y de la canción popular se hermanan en los inicios poéticos de Emilio Prados, este brevísimo poema (de los *Poemas sueltos*, 1923-1925) es buena muestra de ello. Las estrofas son dos «soleares», forma que se corresponde estrechamente con el contenido de los versos. Adviértase, a la vez, la nitidez y la condensación del pensamiento poético.

Duerme el cielo, duerme el mar
y, en medio, mi corazón:
barco de mi soledad...

Soledad que voy siguiendo
a través de mi esperanza,
no de mi conocimiento.

2 «CERRÉ MI PUERTA AL MUNDO...»: Estos versos del libro *Cuerpo perseguido* (1927-1928) expresan de modo certero el ensimismamiento que domina en la poesía de Prados. Aún es evidente el influjo de Juan Ramón. Versos de 11, 7 y 5 sílabas.

Cerré mi puerta al mundo;
se me perdió la carne por el sueño...
Me quedé interno, mágico, invisible,
desnudo como un ciego.

Lleno hasta el mismo borde de mis ojos (5)
me iluminé por dentro.

Trémulo, transparente,
me quedé sobre el viento,
igual que un vaso limpio
de agua pura, (10)
como un ángel de vidrio
en un espejo.

3 HAY VOCES LIBRES

Como en otros poetas del 27, el surrealismo y el acento social se emparejan en una etapa de la poesía de Prados. Así en este poema de *Andando, andando por el mundo* (1932-1935). Son versículos con espléndidas imágenes, engastadas en un insistente juego de contrastes (libertad / cadenas).

Hay voces libres
 y hay voces con cadenas
 y hay piedra y leño y despejada llama que consume,
 hombres que sangran contra el sueño
 5 y témpanos que se derrumban sobre las calles sin gemido.
 Hay límites en lo que no se mueve entre las manos
 y en lo que corre corre y huye como una herida,
 en la arena intangible cuando el sol adormece
 y en esa inconfundible precisión de los astros [...]

15 Hay límites
 y hay cuerpos.
 Hay voces libres
 y hay voces con cadenas.
 Hay barcos que cruzan lentos sobre los lentos mares

20 y barcos que se hundan medio podridos en el cieno profundo.
 Hay manteles tendidos a la luz de la luna
 y cuerpos que tiritan sin sombra bajo la oscuridad de la
 miseria. [...]

36 Hay voces libres
 y hay voces con cadenas
 y hay palabras que se funden al chocar contra el aire
 y corazones que golpean en la pared como una llama.

40 Hay límites
 y hay cuerpos
 y hay sangre que agoniza separada bajo las duras cruces de
 unos hierros
 y sangre que pasea dulcemente bajo la sombra de los árboles.
 Hay hombres que descansan sin dolor contra el sueño
 45 y témpanos que se derrumban sobre las piedras sin gemido.

4 ¿CUÁNDO VOLVERÁN?

El *Cancionero menor para los combatientes* (1936-1937) es lo que suele llamarse «poesía de circunstancias». Ello no supone, en el caso de Prados, ni el más mínimo abandono de su rigor artístico. Júzguese por esta finísima cancioncilla, transida de anhelos de paz. El ritmo cantarino de los hexasílabos es sabiamente interrumpido por los octosílabos de la estrofa tercera, marcando así la diferencia entre interrogaciones y exhortaciones, dos manifestaciones de un mismo anhelo.

El pájaro al viento,
la estrella a la mar
y el barco a su puerto:
¿Cuándo volverán?

El hombre a su arado,
el fuego a su hogar
y la flor al árbol:
¿Cuándo volverán?

Baje del viento la bala
y mire el hombre su mano.
Calme con ella el dolor
en la frente de su hermano.

El pájaro al viento
y el fuego al hogar:
¿Cuándo volverán?

5 NOSTALGIAS DEL CAMPO ABIERTO: Si la añoranza de la tierra lejana es nota común a los poetas exiliados, Prados -desde Méjico- condensa su nostalgia en este cantar (de *Jardín cerrado*), en que evoca las fragancias de su campo malagueño. Nótese su invariable dominio de las formas tradicionales.

Quien vio el romero
y hoy no lo ve:
¡cómo piensa en él!

Monte de jara y espino:
¡cómo piensa en él!

Suelo de aulaga y mastranzo:
¡cómo piensa en él!

Tierra de espliego y tomillo:
¡cómo piensa en él!

Ay, jaramago florido:
¡cómo piensa en él!,
¡cómo piensa en él!...

A orégano huele el campo
a orégano.
A orégano está soñando...

¡Cómo pienso en él!

6 CANCIÓN SIN CUERPO. Pero Emilio Prados sigue ahondando en su alma. Del mismo libro que el anterior es este poemilla que -apoyado de nuevo en ritmo de «soleá»-, constituye una escueta meditación sobre el sueño y la muerte.

Una vez soñé en dormir;	Ahora pienso que soñar
otra soñé con la muerte,	es dormir vivo en la muerte
otra soñé con vivir.	para poderla olvidar.

Yo no puedo descansar:
no tengo quien me despierte.

Antología poética. Ed. de J. Sanchis Banús. Ed. AE (L.B., n.º 690.)

MANUEL ALTOLAGUIRRE

Malagueño como Prados, y entrañable amigo suyo, Altolaguirre es el benjamín del grupo poético del 27 (nació en 1905). Aunque estudió Derecho, su trabajo fundamental fue el de tipógrafo y editor: aparte la tan citada *Litoral*, publicó otras revistas importantes y, con su mujer -la poetisa Concha Méndez-, editó, en la colección «Héroe», libros fundamentales de poesía. Desde la guerra, vivió en Cuba y en Méjico, donde fue guionista, productor y director de cine. Regresa a España en 1959, pero encuentra la muerte en un fatal accidente de automóvil. Cuantos lo conocieron (así, Aleixandre, en una hermosa semblanza) destacan en la personalidad de Altolaguirre su simpatía, su sonrisa contagiosa, casi infantil. Tenía «ángel», añade Aleixandre, y una personalísima «ciencia de la mirada y del oído».

POESÍA: En 1931, Altolaguirre decía que «el poeta, como todo enamorado, tiene que mirar con buenos ojos a la vida, que es la mejor musa, y con la que, al fin y al cabo, realizará su obra». Poco antes de morir, declara: « La poesía [...] es mi principal fuente de conocimiento. Me enseña el mundo, y en ella aprendo a conocerme a mí mismo [...] Ella nos hace unánimes, comunicativos.» Estas palabras, tan coherentes con su personalidad, nos dan la clave de su obra poética, que es, ante todo, cálida, cordial, transparente. Junto a su gracia andaluza, canta el amor, o la soledad, o la muerte, con tonos que han sido calificados de románticos. Lo cierto es que no se hallarán, en su obra, huellas de la deshumanización o de las audacias vanguardistas. Según el propio Altolaguirre, su poesía «se siente hermana menor de la de Salinas», y reconoce, además, las influencias de Juan Ramón, de Aleixandre, de Cernuda y de Prados (nosotros añadiríamos de Lorca y de Alberti).

Rasgo sobresaliente de su producción es la musicalidad. Cernuda destacó en él el «don poético de la melodía de su verso». Ello es patente en todas las formas que cultivó, con predominio de los versos cortos y las estrofas leves de raíz tradicional.

Destaca, entre sus libros, *Las islas invitadas*, publicado en 1926 e incrementaão con nuevos poemas en los años sucesivos (1936, 1944, 1946). En este conjunto se halla, sin duda, el

mejor Altolaguirre, con las diversas cualidades señaladas (cf. Textos 1 y 3). Otros títulos de su primera época son *Ejemplo* (1927), *Poesía* (1930-1931), *Soledades juntas* (1931), etc. (De *Poesía* es el Texto 2.). En el exilio, publicó, entre otros, *Fin de un amor* (1949) y *Poemas de América* (1955). En ellos, prosigue su contacto cordial con el mundo y aquella empresa de «conocerse a sí mismo» (Texto 4).

SIGNIFICACIÓN: ¿Poeta menor? Sólo la inmensa talla de otros miembros del grupo puede explicar que se le haya tenido como tal. El mismo, como hemos visto, se colocaba a la sombra de poetas mayores. Sin embargo, y al margen de comparaciones, la poesía de Altolaguirre merece considerable estimación. Además de sus calidades formales, destaca —con expresiones de Cernuda— como «poeta de íntima espiritualidad», «humanísimo».

1 PLAYA

Es un poema de la primera versión de *Las islas invitadas* (1926). Está dedicado a Federico García Lorca y, por su estructura, nos recuerda, en efecto, algunos de los poemas juveniles del gran poeta granadino o, aún más, del Alberti de *Marinero en tierra*. La métrica y las pinceladas de paisaje son «andalucísimas».

Las barcas de dos en dos,
como sandalias del viento
puestas a secar al sol.

Yo y mi sombra, ángulo recto.
Yo y mi sombra, libro abierto.

Sobre la arena tendido
como despojo del mar
se encuentra un niño dormido.

Yo y mi sombra, ángulo recto.
Yo y mi sombra, libro abierto.

Y más, allá, pescadores
tirando de las maromas
amarillas y salobres.

Yo y mi sombra, ángulo recto.
Yo y mi sombra, libro abierto.

2 «ERA MI DOLOR TAN ALTO...»

Posterior en unos años (*Poesía*, 1930-1931) es esta composición en que la gracia del ritmo se empaña de tristeza. Las imágenes atrevidas nos siguen recordando a Lorca (ahora el Lorca del Romancero gitano).

Era mi dolor tan alto,
que la puerta de la casa
de donde salí llorando
me llegaba a la cintura.

¡Qué pequeños resultaban
los hombres que iban conmigo!
Crecí como una alta llama
de tela blanca y cabellos.

Si derribaran mi frente
los toros bravos saldrían,
luto en desorden, dementes,
contra los cuerpos humanos.

Era mi dolor tan alto,
que miraba al otro mundo
por encima del ocaso.

3 «SÓLO SÉ QUE ESTOY EN MÍ...»

Pertenece a la segunda edición de *Las islas invitadas* (1936). Constituye un ejemplo de poesía como instrumento para interrogarse sobre la propia condición y su destino. Son redondillas de insuperable musicalidad y de un innegable sabor clásico.

Sólo sé que estoy en mí
y nunca sabré quién soy,
tampoco sé adónde voy
ni hasta cuándo estaré aquí.

Vestido con vida o muerte
o desnudo sin morir,
en los muros de este fuerte
castillo de mi vivir,

o libre por los confines
sepulcrales de los cielos,
desgarrando grises velos,
ignorante de mis fines,

no sé qué cárcel espera
ni la libertad que ansío,
ni a qué sueño dará el río
de mi vida cuando muera.

4 MIS PRISIONES

La sencillez y la humanidad de Altolaguirre se hacen bien patentes en el ritmo grave de estos endecasílabos (pertenecientes a *Fin de un amor*, 1949). Se advertirá, en los versos 5-6, una entrañable referencia a la «avecica» del “Romance del prisionero”. Los dos versos finales serían dignos de rematar un soneto del Siglo de Oro.

Sentirse solo en medio de la vida
casi es reinar, pero sentirse solo
en medio del olvido, en el oscuro
campo de un corazón, es estar preso,
sin que siquiera una avecilla trine
para darme noticias de la aurora.

Y el estar preso en varios corazones,
sin alcanzar conciencia de cuál sea
la verdadera cárcel de mi alma,
ser el centro de opuestas voluntades,
si no es morir, es envidiar la muerte.

Poesías completas. Ed. de M. Smerdou Altolaguirre y M. Arizmendi. Ed. Cátedra. (Col. Letras Hispánicas, n.º 159.)