



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

La evolución del romanticismo progresivo en la poesía española

Luis Manuel Martínez Mínguez



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0. Spain License.**

Vto. B^o

La evolución del romanticismo progresivo
en la poesía española.

Luis M. Martínez Mínguez.

Universidad de Barcelona

Departamento de Filología Española.

Director de la tesis: Dr. Joaquín Marco

Joaquín Marco

tro Machado y no aparece pero hay que recordarlo el "avasallador ennui", tan inseparable de los simbolistas y el espíritu decadente. En fin, el historicismo de Dilthey, Collingwood, etc y el temporalismo bergsoniano son ya inseparables del espíritu moderno y con Bergson y Machado se constituye el tiempo como determinante del pensamiento poético en España. "Sin el tiempo, sin esa invención de Satanás, sin ése que llamó mi maestro "engendro de Luzbel en su caída", el mundo perdería la angustia de la espera y el consuelo de la esperanza. Y el diablo ya no tendría nada que hacer. Ni los poetas tampoco"²⁸, dice Mairena. Cernuda, que no pondrá al diablo como culpable, sino como víctima, cuenta en esa historia de cierto teólogo musulmán cómo Satán ha sido condenado a enamorarse de las cosas que pasan, y por eso llora. Como hemos visto, el demonio es su hermano y, por tanto, toda su poesía se convierte ya en elegíaca. Sería, pues, toda ella la que habría que repasar al tratar el tiempo, pero ya lo ha hecho J.O. Jiménez en un ensayo espléndido: "Emoción y trascendencia en la poesía de Luis Cernuda"²⁹, por tanto, resumiremos sus conclusiones. Después de explicar que el tiempo es el tema central de la poesía contemporánea (escurridiza palabra) porque todo cuanto el hombre alcanza a ver no es más que tiempo, hace tres estamentos en la reflexión temporal, de dos de ellos participa Cernuda, son: el Tiempo vivido y percibido en las dimensiones personales de la propia existencia y el Tiempo contemplado en su pura fluencia y en su acción sobre la realidad, como materia para una meditación de más amplia y abarcadora proyección. La tercera escala de Jiménez tiene que ver con la poesía social de la posguerra y la veremos después. Como es imposible hablar de un Cernuda fuera del tiempo, se sigue, para su estudio, el recorrido de sus libros. Así, en la primera etapa (según la clasificación de Talens), Primeras poesías y Egloga, Elegía, Oda, aparece

como algo externo, mecánico. En la segunda, De Un río, un amor a Invocaciones, aparece lo que J. Olivio llama "emoción de intensísimo grado". Junto a la tendencia hedonista -exaltación de los sentidos, aparece la sensación de fugacidad, de caducidad:

Los cuerpos palidecen como olas,
La luz es un pretexto de la sombra,
La risa va muriendo lentamente,
Y mi vida también se va con ella.

(Poe.C., 101)

No hay aún Tiempo, sino su tiempo, actual y tangible en el que vive, aunque, evidentemente, ya el tiempo como emoción así considerada no desaparecerá a lo largo de toda su obra.

En la tercera etapa, de Las Nubes a Como quien espera el alba, se convierte la pura emoción temporal en objeto de reflexión. Siguiendo a Bergson para el que existe lo que llama "durée pure" y la "durée homogène", el tiempo real y el tiempo racionalizado, o el tiempo y la temporalidad, el paso de uno a otro se hace a través del espacio. La ruptura de éste, equivaldría a la ruptura del tiempo:

Libres vosotros del espacio humano
Del tiempo quebrantasteis las prisiones.

Por eso la eternidad es también ruptura:

Amor divino

Sombras de espacio y tiempo pone en fuga³⁰.

Desde esa ruptura, ya todo se le acumula: lo que ha sido y lo que es:

Quien eres, tu vida era;
Uno sin otro no sois,
Tú lo sabes

(Poe.C., 417)

Y, aunque sabe que todo es cuestión de tiempo, también sabe que el tiempo de los dioses ("durée pure") no es alcanzable para el hombre:

Todo es cuestión de tiempo es esta vida,
 Un tiempo cuyo ritmo no se acuerda,
 Por largo y vasto, al otro pobre ritmo
 De nuestro tiempo humano corto y débil.
 Si el tiempo de los hombres y el tiempo de los dioses
 Fuera uno , esta nota que en mí inaugura el ritmo,
 Unida con la tuya se acordaría en cadencia,
 No callando sin eco entre el mudo auditorio.

(Poe.C., 301-302)

No obstante, esta reflexión sobre su propio vivir: "el existir medita su corriente", podríamos decir heraclitianamente, le lleva a hacer , por primera vez en verso castellano, lo que se ha dado en llamar "poesía de la meditación", que es uno de las grandes aportaciones de Luis Cernuda a la poesía española. Ya Paz ha dicho que en Cernuda no existe el cristianismo, pero sí la tan cristiana introspección: la de Los Ejercicios Espirituales de Ignacio de Loyola. Y precisamente, desde ahí hace arrancar J.A. Valente la poesía de la meditación. En su libro de ensayo, La piedra y el centro (Madrid, 1983), Valente, después de poner de manifiesto que el número de traducciones del español publicadas en Inglaterra durante los siglos XVI y XVII fueron muy numerosas, así como el número de libros en castellano que por allí circulaban en esas fechas, pone en relación no sólo a Fray Luis de Granada con Richard Hopkins, su traductor en 1582, sino a Santa Teresa con Richard Crasshaw -uno de los componentes del grupo de "Little Gidding" que luego aparece en el último de los Cuatro Cuartetos de Eliot- y al franciscano Diego de Estella con Robert Southwell, uno de los eslabones poéticos de la escuela renacentista con los metafísicos. En realidad, Valente desarrolla la tesis del profesor Louis L.Martz, que en su libro The poetry of meditation (Yale, University Press, 1955) demuestra que las cualidades desarrolladas por el arte de la medi-

tación extendida y popularizada por la Contrarreforma son esencialmente las mismas que la crítica del siglo XX ha admirado en Herbert o en Marvell. La tesis del profesor de Yale -dice Valente- se entenderá mejor "si se tiene presente que el eje de la práctica meditativa es la combinación del análisis mental con la volición afectiva, o sea, la mezcla de pasión y pensamiento, característica de los metafísicos"³¹. Recordemos que Eliot dice que para Donne "un pensamiento era una experiencia: modificaba su sensibilidad" y que esto está muy cerca del unamuniano: "piensa el sentimiento, siente el pensamiento", no en vano fue él el primero que llamó "meditativa" a este tipo de poesía. Pues bien, para el mismo Valente, esa particular presencia del pensamiento-pasión en poemas cuya estructura responde por entero a la técnica de la poesía meditativa, es la característica central de la obra de madurez de Cernuda, y ya veremos que fue esa obra la que marcó definitivamente a gran parte de los poetas de la G-50. Cernuda recibe la influencia, no de un poeta determinado u otro, sino de todo un clima destilado en toda una tradición en la que se confunden arte poético y arte de la meditación y que abarca generaciones: Blake, Wordsworth, Hopkins, E. Dickinson, Yeats, Eliot, Rilke... Pero, conviene, aclarar varias cosas. En primer lugar, Cernuda suele recordar la frase de Pascal: "No me habrías buscado si no me hubieras ya encontrado" para hablar de la trayectoria que le lleva a la poesía inglesa. Así como su encuentro con los románticos ingleses y alemanes parece algo ineludible, así también su vinculación con los metafísicos estaba prefigurada. Paz ha hablado de un "ateísmo religioso" referido a Cernuda, hemos visto los deseos de Albano por buscar la eternidad en "Escrito en el agua", la pretensión cernudiana de dar con "la idea divina del mundo que yace al fondo de la apariencia, según Fichte" y, por

si fuera poco, recordemos la admiración de Cernuda por las "Coplas" de Manrique, la "Epístola a Arias Montano" de Aldana y la "Epístola Moral a Fabio" manifiesta en su estudio "Tres poetas metafísicos" de 1946. Aquí, dice Cernuda que "la poesía pretende infundir relativa permanencia a lo efímero" y, más adelante que "dicho lirismo, al que en rigor puede llamarse metafísico, no requiere expresión abstracta, ni supone necesariamente en el poeta algún sistema filosófico previo, sino que basta con que deje presentir, dentro de una obra poética, esa correlación entre las dos realidades, visible e invisible, del mundo"³². Al referirse a la Epístola Moral a Fabio" repesca estos tres versos:

Iguala con la vida el pensamiento,
Y no lo pasarás de hoy a mañana,
Ni aún quizá de un momento a otro momento

y eso fue lo que quiso hacer Donne de la poesía: una palabra que detuviera el curso de la vida. Vivir es pensar la vida, y por la abstracción, conferirle este carácter de vuelo místico que tienen sus "Sonetos sacros". No otra cosa pretendió Cernuda a través de su palabra poética, de su idea sagrada de la misión del poeta, cuando en su obra:

un momento se unifican,
Tal uno son amante, amor y amado,
Los tres complementarios luego y antes dispersos:
El deseo, la rosa y la mirada.

(Poe.C., 373)

Hay, en este periodo; poemas que se ajustan perfectamente al esquema meditativo como los titulados "El ruiseñor sobre la piedra", "Río vespertino" o "Elegía anticipada", e incluso, algunos de ellos incluyen las palabras de San Juan de la Cruz: "Si sólo un pensamiento vale el mundo":

Pobres al fin. ¿De qué le vale al hombre
Ganar su vida mientras pierde el alma,
Si sólo un pensamiento vale el mundo?

(Poe.C., 336)

Rescatando el pasado
Para soñarlo a solas cuando libre,
Para pensarlo tal presente eterno,
Como si un pensamiento valiese más que el mundo.

(Poe.C., 367)

Son fragmentos de "Río vespertino" y "El retraído", respectivamente e indican lo cerca que estaba ahora Cernuda de San Juan, de John Donne y de los metafísicos en general. De esta poesía es de la que dijo Juan Ramón Jiménez que parecía poesía inglesa traducida y que "Cernuda quería decir en castellano lo que nunca se ha dicho", acertaba aunque su intención no fuese laudatoria. Era muy raro, en la tradición española, alguien que reflexionase sobre la vida, "los españoles -dice Paz- pocas veces han sentido desconfianza ante la palabra, pocas veces han sentido ese vértigo que consiste en ver al lenguaje como signo de nulidad (Valente llevará, como veremos, a cabo este extremo). Para Cernuda la meditación -en el sentido casi médico: cuidar- consiste en inclinarse sobre otro misterio: el de nuestro propio trascurrir"³³. Ya en el exilio, sin ánimo ninguno de volver a la España franquista, sin amores importantes que le retengan tampoco en este periodo de su vida, Cernuda abraza hondamente la tradición inglesa que había ido buscando y llena de contenido vital la imagen mediadora que del poeta tuvo siempre. Cernuda vivió estos años haciendo del lenguaje un puente entre el vivir y el pensar. Por la palabra detuvo la vida sin detenerse, se contempló y se cambió en "un otro yo mismo" que constituyó su redención en poeta. En ese puente-abrazo pactan realidad y deseo y "ese abrazo es de tal modo intenso que no sólo evoca la imagen del amor

sino la de la muerte: en el pecho del poeta, "idéntico a un laúd, la muerte, únicamente la muerte, puede hacer resonar la melodía prometida" (cita de Paz que cita a Cernuda). No otra cosa añora cuando dice:

Si morir fuera esto,
 Un recordar tranquilo de la vida,
 Un contemplar sereno de las cosas,
 Cuán dichosa la muerte,
 Rescatando el pasado
 Para soñarlo a solas cuando libre
 (Poe.C., 367)

Así pues, concluyendo, Cernuda estaba muy predispuesto a través de la lectura de los místicos y metafísicos españoles, así como de la pista que Unamuno seguía ("Guardo, a la vez, reflexiones acerca de la poesía meditativa, sugeridas por mis frecuentes lecturas de Leopardi, de Wordsworth, de Coleridge, y notas acerca de la forma poética poco amplia y de cadencias muy tamborilesca en castellano" dice en carta a Ruiz Contreras, hacia 1899³⁴) pero, además de las lecturas de los románticos, Cernuda aprendió mucho de la poesía y la crítica de Eliot, que, a su vez, había estudiado magistralmente a los metafísicos ingleses y asimilado a Hopkins, Laforgue, etc. La cuarta etapa temporal en la obra de Cernuda abarca de Vivir sin estar viviendo (1944-1949) a Desolación de la Quimera. Se podría decir que se conceptualiza aquí algo que ya aparece reflejado en Donde habite el olvido: como vemos, el título de la colección hace referencia a un olvido, pero, lógicamente, no se puede rescatar lo que vive en el olvido sin recordarlo. Así pues, las palabras introductoras del libro: "Las siguientes páginas son el recuerdo de un olvido" son el mejor prólogo para esta serie de olvidos, recuerdos y nuevos olvidos que se producen en esta última etapa. Esta cadena desemboca en la búsqueda de un tiempo eterno. No basta

con intuir la posibilidad de concertar todo en un instante único, presente, pasado y futuro, hay que encontrar la superación del tiempo, que es lo que significa eterno para Cernuda. Recordemos aquel verso: "Eterno es ya lo que los dioses miran" de "El águila" porque a través del pensamiento -facultad heredada de los dioses- y a través del amor y la poesía es la única vía de entrever esa unidad rota y perdida. El tiempo queda superado cuando la misma realidad fugaz y perecedera se funde con la eternamente fija del poema. Los avatares del tiempo le han deshecho todo, casi todo:

Sin querer has deshecho
 Cuanto mi vida era,
 Menos el centro inmóvil
 Del existir: la hondura
 Fatal e insobornable
 (Poe.C., 455)

que dice en "Fin de la apariencia", y es esa "hondura" que salva en el poema lo que le hace comprender a los hombres y nos facilita el conocimiento y la comunicación posible:

No conozco a los hombres...
 Muertos en la leyenda les comprendo
 Mejor...
 (Poe.C., 303)

Esta concepción del tiempo es, pues, mitológica, participa del tiempo de los que han vivido y están inscritos en la leyenda: Mozart, Dostoievsky, Ticiano, Luis de Baviera, etc, todos ellos personajes de su último libro.

Como alusiones al tiempo cernudiano aparecerán en los capítulos siguientes puesto que, en realidad, este tema no es más que la conciencia de caída, de ahí la relación con Luzbel, ya las iremos viendo en próximos puntos. Es evidente que al ser Cernuda el último poeta claramente entroncado con los orígenes románticos, no a-

parece el tiempo, desnuda y rotundamente, como símbolo de muerte. Hay siempre una lucha por superarlo, una ilusión de huida, que, por un camino u otro, logra su cometido. No será así en los poetas posteriores, aunque ya Cernuda, en algún que otro "chispazo" de poema, también había rechazado cualquier tipo de supervivencia, aunque creemos que esto, más bien, forma parte del odio que siempre tuvo a los "colocados" en este mundo. Es lo que ocurre en el poema "Limbo":

Su vida ya puede excusarse,
 Porque ha muerto del todo;
 Su trabajo ahora cuenta,
 Domesticado para el mundo de ellos,
 Como otro objeto vano,
 Otro ornamento inútil;
 Y tú cobarde, mudo
 Te despediste ahí, como el que asiente,
 Más allá de la muerte, a la injusticia.
 Mejor la destrucción, el fuego.

(Poe.C., 433)

4.5.- La Naturaleza.-

Va unida al tema de la Unidad, de lo contrario no lo entenderíamos. Por eso creemos que P.Silver acierta al hacer arrancar su tesis doctoral del verso "Et in Arcadia Ego" porque de estar el hombre formando un todo con la Naturaleza, sencillamente, no habría necesidad del arte. La verdadera ambigüedad poética proviene de una división en el Ser mismo, y la poesía no hace más que decir, repetir e intentar eliminar esa división radical. Hay unos versos famosos de Andrew Marvell, pertenecientes a "El jardín":

La mente, ese océano donde toda especie
 Encuentra en el acto su propia semblanza,
 Crea, sin embargo, trascendiendo éstas,
 Muy otros mundos, y otros mares,
 Y reduce toda cosa creada, ...

... A un verde pensamiento en un bosque verde.

que le sirven a Paul de Man para explicar que la imaginación, al poseer, destruye. Reconoce sus creaciones como falsas y pálidos reflejos del mundo natural. Porque la imaginación poética, que es la negación, no puede encarnarse si no es viéndose prestado un cuerpo a la naturaleza. Ahora se entiende aquello que decíamos de Cernuda con respecto a la naturaleza: la "envidia ontológica", según expresión de P. Silver. No sólo hace resaltar Cernuda la eternidad de lo natural para poder lamentar la brevedad de la vida, o que el poeta, en determinados momentos, se siente uno con ella, también reconoce que la naturaleza es autosuficiente, que no le necesita, que es la perfección misma, y por lo tanto siente nostalgia de ella. Con esto se confirma la creencia cernudiana en que la única manera de poseer es perder, como ocurre en el amor -en su forma de amor, recordemos, así, dice:

Junto al agua, en la hierba, ya no busques,
Que no hallarás figura, sino allá en la mente
(Poe.C., 355)

en "El Fuego" de "Poemas a una sombra". Cernuda ve en la naturaleza, no a Dios sino a la divinidad misma, a la madre de dioses y mitos. Sus cambios no tienen finalidad alguna: ignora la moral, el progreso y la historia: como a Dios, le basta con ser. De ahí arranca aquello de Paz, referido a la relación de Cernuda con ella: "ateísmo religioso", dice el crítico mexicano, porque es un mundo natural sin creador, recorrido por un soplo poético que tiene mucho del pesimismo de Leopardi:

Y si vuelve mayo
y ramos y cantares los amantes
van llevando a los jóvenes yo digo:
"Nerina mía, para ti no vuelve
la primavera, ya no vuelve amor".

.Cada sereno día, cada florido prado,
 cada goce que siente me nace decir:
 Nerina ya no goza, ya no mira
 ni el aire ni los campos.³⁵

Es, por tanto, muy correcto partir de ese "the thirst for eternity", que dice Silver, en el libro citado, y también derivar de él la soledad consustancial, entre otras cosas. Estaríamos, en este tema de la soledad, más de acuerdo con J.Talens que con Vossler y Ciplijauskaité. Estos dos, más bien el primero porque el segundo recoge su teoría, en un libro llamado La poesía de la soledad en España, Losada, 1946, defiende que no hay otra soledad que la referida a la sociedad: inclinación o repudio hacia ella, según las características históricas del momento. Partiendo de ahí, Ciplijauskaité, divide la soledad en externa: Espronceda, Hugo, Byron, e interna: Keats, Heine, Bécquer. De la interna parte, según el autor, la soledad española del momento. Sin embargo, estando Cernuda vinculado al segundo grupo, no es posible explicar correctamente su soledad desvinculada de su relación con el tema de la unidad del universo. Cernuda está en la misma línea que los místicos españoles -que Vossler llama caso extremo- y no existe en él ninguna intención de atenuar su carga de soledad cósmica o metafísica, si queremos. Difiere también en esto Cernuda de los poetas de su promoción -no de E.Prados- que encuentran siempre salvable la soledad, ya sea por el panteísmo, la incorporación a la historia, la vivencia amorosa o la misma negación de esa soledad como en el caso del J.Guillén de su primera época o su acomodo a la condición humana después. Y es desde su primer libro, en el que aunque no puede hablarse de soledad o aislamiento, sí se da en cambio la certeza de que es imposible: "Ser uno con todo, el cielo del hombre", que escribiera Hölderlin. El dice:

¿Dónde huir? Tibio vacío,
 Ingrávida somnolencia
 Retiene aquí mi presencia,
 Toda moroso albedrío,
 En este salón tan frío,
 Reino del tiempo tirano.

(Poe.C., 44)

La naturaleza, no obstante sí que está presente -véanse si no los poemas XV, IX, etc. del primer libro. Lo que ocurre, al contrario de lo que dice Silver, es que a partir de Ocnos el paraíso infantil roto se ve como irrecuperable y añorado, con lo cual surge la nostalgia de reconstrucción, y con ella la elevación de la naturaleza al primer plano como tema. Después de la vivencia del amor, con Invocaciones se inicia una etapa en la que Cernuda vuelve sus ojos a la naturaleza con un fervor religioso, panteísta. Ya L.F. Vivanco anotaba esto cuando escribía que "que intentaba transmutar lo erótico elemental en impulsos de vinculación con las fuerzas de la naturaleza"³⁶. Hasta ahora el hombre "era" naturaleza, al producirse la sensación de des-unión van apareciendo muchos "jardines" y "parques", es decir, la naturaleza "artificialmente" elaborada y perfecta. No obstante, en Variaciones, ya la reconstrucción mítica se ve como imposible y ya en Con las horas contadas apenas si aparece porque ya el vehículo de salvación personal no es la imposible recuperación edénica sino la transmutación en arte.

Hay que decir, no obstante, que ese panteísmo fervoroso al que hemos aludido antes no es del tipo aleixandrino. En Cernuda abundan mucho más las flores y los árboles que los animales. Quiere esto decir que los árboles están a medio camino pero, obviamente, se diferencian mucho menos de una roca que un tigre o una pantera y, por lo tanto, al contrario de lo que ocurre en la poe-

sía de Aleixandre en la que los seres elementales aparecen como integrantes de su mundo poético, aquí estos marcan la des-unión del hombre con la naturaleza. Aparecen pocos animales: águila, gaviota, pantera, frente a la enorme cantidad de flores: asfodelos, tulipanes, rosas, jazmines, lotos, violetas, etc. que casi dan pie a hablar de Cernuda como un erudito en ellas. Ahora bien, se puede colegir que el poeta simboliza en las flores la misma caducidad humana, mientras que los árboles, también muy numerosos: magnolio, chopo, álamo, arce, abedul, etc. quedan como representaciones fieles e inmutables de un mundo perfecto. Aparecen igualmente, los cuatro elementos: fuego, aire, tierra y agua pero con preferencia por el agua, para simbolizar el devenir humano +río manriqueño- y también el espejo de Narciso.

Vemos, pues, que casi a lo largo de toda su obra fue la naturaleza fundamental en su vida y es fecha clave en ello 1935, cuando Cernuda aprendió alemán para traducir a Hölderlin y escribió esto en la nota marginal que acompañó a sus poesías: "Siempre extrañará a alguno la hermosa diversidad de la naturaleza y la horrible vulgaridad del hombre. Y siempre la naturaleza, a pesar de todo, parece reclamar la presencia de un ser hermoso y distinto entre sus perennes gracias inconscientes. De ahí la recóndita eternidad de los mitos paganos, que de manera tan perfecta respondieron a ese tácito deseo de la tierra con sus símbolos, divinos y humanizados a un mismo tiempo"³⁷. Precisamente, ese redescubrimiento de la naturaleza unida a los mitos paganos es lo que hace que, en algunas composiciones de esta obra de madurez, se "empalague" demasiado en la idealización de jardines con dioses, lo que hace a Paz hablar de un "clasicismo de yeso, es decir, un neoclasicismo". Pensemos, no obstante, que esta obra -a partir de Las Nubes- es la que

más gusta a los poetas del 50, aunque Jaime Gil haya coincidido con el poeta mexicano en que "el ocasional helenismo cernudiano, tan a lo Winckelmann, no me sirve de mayor consuelo. Sus dioses son figuras que imagino muy bien en un jardín o en un museo de reproducciones artísticas"³⁸. Poco antes, reconoce Jaime Gil, que es alérgico a esa importante tradición moderna porque ha leído -dice- poco y en castellano a Hölderlin y Goethe, pero, sea cual fuere nuestro gusto, lo que prestamente reconoce Jaime Gil es que antes de Las Nubes, más que mediado Invocaciones, en los poemas "Himno a la tristeza" y "A las estatuas de los dioses", nos encontramos con un tono y un modo de hacer muy distintos a los de la endémica y enrarecida tradición heredada, y con tardanza, de la vecina Francia, y que será definitivo para su evolución posterior. Naturalmente, el giro comienza con el descubrimiento que su amigo Gebser hace a Cernuda de Hölderlin, pero no busquemos en los ambientes naturales de Cernuda los abismos, los contrastes y escarpadas cimas que hay en los primeros románticos, en los cuadros de John Martin o Turner, es cierto que tanto jardín y estatuas mutiladas recuerdan más a Francia y el siglo XVIII y es curioso -dice Paz- que Cernuda, tan dado a la autocrítica, no se haya dado cuenta de ello.

4.6.- EL Pasado.-

Ya en las palabras que preceden a la selección de sus poemas en la Antología de Gerardo Diego (1930), señala que la única vida que le parece digna de vivirse es la de los seres del mito o de la poesía, como el Hiperión de Hölderlin. Ya hemos visto cómo la realidad para Cernuda adolecía de irrealidad, por la ficción comunicativa de la vida cotidiana y cómo, por tanto, era mucho más real el lenguaje de la imaginación. También dijimos que, a la "pertinaz pe-

sadilla" que le parece la España real en "Díptico español", opone la "tradición generosa de Cervantes" y el mundo de las novelas de Galdós a través del espíritu de Salvador Monsalud, el revolucionario y enamorado quimérico, que nunca se rinde a la sinrazón que llamamos realidad, que pelea contra los "ultras" y desea encontrarse, al fin, con Soledad. Era lógico tratándose de Cernuda. Pero ya antes, precisamente a partir del clima creado en los dos últimos poemas de Invocaciones, va reclamando a sus personajes, sus "demonios hermanos" en los que él se ve reflejado: Larra en Las Nubes, Góngora en Como quien espera el alba, Tiberio, Mozart, Dostoievsky, etc. Son rebeldes en algún sentido, seres al margen, desterrados por la estupidez de sus contemporáneos o por la fatalidad de sus pasiones: máscaras, "personae". Y no es que quiera ocultarse tras ellas, al contrario, por ellas ahonda en sí mismo, se re-conoce:

La melodía le ayuda a conocerse,
A enamorarse de lo que él mismo es. Y para siempre
en la música vive

(Poe.C., 492)

dice en "Luis de Baviera escucha Lohengrin". Habla de sí mismo, nos invita a contemplar su mito y repetir su gesto hasta el final. Es decir, esos seres "reales" para el mundo cernudiano, basados en la historia o en su imaginación -Albanio- son el auténtico soporte de su mito personal, que no por casualidad -Hölderlin, guerra civil, destierro- empieza a construir a partir de Las Nubes y que, sobre todo, se basa en los dos libros en los que Albanio es protagonista, las prosas poéticas de Ocnos y Variaciones sobre tema mexicano. Ahora bien, lo mismo que veíamos en el capítulo 2º que el pasado debía servir, o se quería tomar como ejemplo para cambiar el presente, Cernuda vuelve los ojos al mundo de la niñez pero no como una forma de evadirse de la realidad de su momento ni como un alto en el camino,

sino como intento de justificar su presente y lo que espera que será su futuro. Sin resignarse a aceptar el posible fracaso de su vida como fracaso de tipo individual crea un personaje, el Poeta, que en adelante le sustituirá como protagonista de sus poemas. Este nuevo personaje no es prolongación o evolución del protagonista joven de Donde habite el olvido, por ejemplo, sino que es la idealización del niño que nunca fue, o, al menos, de la niñez que nunca aparece fuera de esta idealización en La Realidad y el Deseo. Porque, como explica muy bien Jenaro Talens, Ocnos "existe en tanto prehistoria sustentadora del hombre de Como quien espera el alba y, a la vez que justificante de la existencia de éste, está condicionado por él"³⁹. Talens copia, a continuación, el poema en prosa "Escrito en el agua", excluido de Ocnos en versión posterior a la de "The dolphin", como máximo ejemplo donde se apoya su "personal myth", que también aparece en "El ruiseñor sobre la piedra" y en tantos otros; en ese "Escrito" dice, entre otras cosas: "tras la diversidad aparente siempre traslucía la unidad íntima. Pero terminó la niñez y caí en el mundo... Todo desaparecía, poniendo en mi soledad el sentimiento amargo de lo efímero. Yo sólo parecía duradero entre la fuga de las cosas, y entonces, fija y cruel, surgió en mí la idea de mi propia destrucción, de cómo también yo me partiría un día de mí. ¡Dios!, exclamé entonces: dame la eternidad... Fue un sueño más, porque Dios no existe... ¿Y si Dios no existe, ¿cómo puedo existir yo?"⁴⁰. El personaje que inventa, Talens lo llama el Poeta y razón tiene porque "cualquier aspiración que haya en ti hacia la poesía, aquellos mitos helénicos fueron quienes la provocaron y la orientaron", dice Cernuda en "El poeta y los mitos". Y es más, Talens propone que las traducciones de Hölderlin que Cernuda llevó a cabo por aquellas fechas de 1935 y siguientes se lean como fragmentos cernu-

dianos: "Porque no es en tanto traducción como funcionan, sino en tanto parte integrante de La Realidad y el Deseo. Parte clave, por demás. Aquella que, con Ocnos, funda sobre el gozne (espacio-ausencia) unificador de Invocaciones y Las Nubes las bases del mito del edén perdido. Hölderlin más Albanio igual a "Et in Arcadia ego"⁴¹. En Como quien espera el alba, título que alude al final de la 2ª Guerra Mundial, posterior a Ocnos, el poeta se debate por subsistir sobre un mundo en ruinas con la mirada puesta en la serenidad de los dioses que iluminen el mito del Poeta que ha nacido en Ocnos. No habría más que leerse el poema inicial de la colección, que comienza: "La luz eterna baja enamorada/ Hasta su obra..." y más adelante: "Amor divino/ Sombras de espacio y tiempo pone en fuga/ Mira la altura y deja que te envuelva/ La mirada luciente de los dioses...". Y, aunque el poeta duda en más de una composición: "Las ruinas", "Río vespertino" con una especie de negatividad contradictoria:

Esto es el hombre. Aprende pues, y cesa
De perseguir eternos dioses sordos
Que tu plegaria nutre y tu olvido aniquila.
Tu vida, lo mismo que la flor, ¿es menos bella acaso
Porque crezca y se abra en brazos de la muerte?

(Poe.C., 284)

en la estrofa del otro poema citado se ve más nítidamente que lo que rechaza es este mundo, con todo lo que conlleva:

Es la patria madrastra avariciosa,
Exigiendo el sudor, la sangre, el semen
A cambio del olvido y del destierro...
... El alma, adoctrinada en hecatombes,
Del gobierno de Dios ya descreída,
Político eficaz cree al demonio.
Verdad es vehemencia de la masa,
Gloria es complicidad en algo impuro

pero sólo para empecinarse más en su tarea y renovar las fuerzas apoyado, precisamente, en esa negación:

Pero desesperada la esperanza
 Insiste al revivir la savia nueva,
 Con frágil insistencia, como en marzo
 La campanilla blanca rompe el suelo
 Desolado por el cierzo y la escarcha.
 ¿Es del suelo la flor, o acaso al aire
 Debe forma, color, gracia y aroma?

(Poe.C., 338)

En otras composiciones, en cambio, el poeta acepta todas las contrariedades como válidas para esa tarea inaccesible a los simplemente humanos, que es la del Poeta.

Y claro, el mismo grado de dependencia que guardan estos dos libros tienen Variaciones sobre tema mexicano y Con las horas contadas. Al conocer México en el verano de 1949, durante unas vacaciones escolares, le hace el efecto de haber encontrado de nuevo su país, es decir Sansueña, más que España, porque Variaciones está tan idealizado todo como en Ocnos. Nada más comenzar, dice:

Tras de cruzada la frontera, al oír tu lengua, que tantos años no oías hablada en torno, ¿qué sentiste?
 -Sentí cómo sin interrupción continuaba mi vida en ella por el mundo externo, ya que por el interno no había dejado de sonar en mí todos aquellos años⁴².

Lo que ocurre aquí es que no le es tan fácil como en Ocnos convenirse de que Sansueña existe. En aquél, la ausencia de espacio y tiempo cimentaba las bases para la irrealidad necesaria, aquí, al tener el edén al alcance, intenta conseguirlo y el fracaso es evidente. Lo que en Ocnos era evocación, creada en parte por la abundancia del pretérito imperfecto, aquí se convierte en comparaciones

puntuales sobre lo observado y en reflexiones que, en muchos momentos, aproximan los textos a notas de un paseante. Quizás el amor re-encontrado en México le dió alas para reemprender el mito, que fue decayendo en Vivir sin estar viviendo, pero, lo cierto es que en Con las horas contadas su presentido decaimiento pesa sobre la mayoría de los poemas. No es la negatividad contradictoria que, como hemos visto, le ayuda a remontarse, es la reflexión sobre lo inmediato de su vida y, además, en la "desengañada" estrofa manriqueña:

La lámpara y la cortina
Al pueblo en su sombra excluyen.
Sueña ahora,
Si puedes, si te contentas
Con sueños, cuando te faltan
Realidades.

Estás aquí, de regreso
Del mundo, ayer vivo, hoy
Cuerpo en pena,
Esperando locamente,
Alrededor tuyo, amigos
Y sus voces...

... Estás solo
Frente al tiempo, con tu vida
Sin vivir.

Rémordimiento.

Fuiste joven,
Pero nunca lo supiste
Hasta hoy, que el ave ha huido
De tu mano.

(Poe.C., 414-416)

Por eso, aunque el mito del Poeta se sigue manteniendo y aunque el pasado sigue siendo materia de idealización para construir la obra (recordemos que las creaciones ajenas le dan conciencia de su tarea: Larra, Galdós, Mozart, etc) y participar así en la historia, ya no

es la duda, es la amarga decepción:

Así, pensabas, el poeta
 Vive para esto, para esto
 Noches y días amargos, sin ayuda
 De nadie, en la contienda
 Adonde, como el fénix, muere y nace,
 Para que años después, siglos
 Después, obtenga al fin el displicente
 Favor de un grande en este mundo...

... Mejor la destrucción, el fuego.

(Poe.C., 433)

Y, aunque acepta lo que es porque, al fin y al cabo, es su vida,
 lo hace casi por inercia y con resonancias de broche final:

Quien eres, tu vida era;
 Uno sin otro no sois,
 Tú lo sabes.
 Y es fuerza seguir, entonces,
 Aun el miraje perdido,
 Hasta el día
 Que la historia se termine,
 Para ti al menos.

Y piensas

Que así vuelves
 Donde estabas al comienzo
 Del soliloquio: contigo
 Y sin nadie.

Mata la luz, y a la cama.

(Poe.C., 418)

Vemos, de este modo, que el pasado no es nunca para Cernuda un refugio sino, eso sí, un material que sirve al poeta, fuera de la sucesión lineal de la historia, para ofrecer una visión más depurada y certera que puede ayudar "a las bocas mudas de los suyos" para liberarse y edificar un mundo diferente. Baudelaire dijo que avanzar supondría ir eliminando las consecuencias del pecado original. En

esa línea, de eliminación de culpabilidad y remordimientos, creamos que estuvo Cernuda pero, la autocrítica constante y la altivez con que sostuvo su rebeldía hasta el final le hicieron ir dudando, de la realidad de su obra y de la irrealidad de su vida. El resultado fue, ya sabemos, una espléndida obra y "the disconsolate chimeras".

Cernuda pasó por el surrealismo y éste le dejó una huella de subversión moral y le ayudó, sin duda, a liberarse de las trabas que le impedían ser él mismo pero, como sabemos, nada más ajeno a Cernuda que seguir las pautas dictadas desde cualquier escuela. La escritura automática, el sueño como forma de introspección y espeleología mental, no fueron atractivos para Cernuda. Claro que en esto, aunque de un modo más particular y exhaustivo, los surrealistas seguían, como vimos en el capítulo 2º, también a los románticos. Pero, no siguió Cernuda la idea de L.H. von Jakob en el sentido de que el sueño es poesía involuntaria -porque, además no lo es- ni, tampoco, la creencia de De Quincey en el sentido de que cada uno reconstruye para sí (en el sueño) la traición de la caída original. Entre otras cosas, como también hemos dicho, porque Cernuda huyó del sentimiento de pecado original y de toda culpabilidad adherente a la tradición cristiana.

4.7- El Sueño.-

"No sería difícil -dice Paz- señalar en su poesía y aun en su prosa las huellas de ciertos surrealistas, como Eluard, Rigaud y, aunque se trate de un escritor que es su antípoda, el deslumbrante Louis Aragon (primera manera). Pero a diferencia de Huidobro, Neruda, Lorca o Villaurrutia, para Cernuda el surrealismo

fue algo más que una lección de estilo, más que una poética o una escuela de asociación e imágenes verbales: fue una tentativa de encarnación de la poesía en la vida, una subversión que abarcaba tanto al lenguaje como a las instituciones. Una moral y una pasión. Cernuda fue el primero y casi el único que comprendió e hizo suya la verdadera significación del surrealismo como movimiento de liberación -no del verso sino de la conciencia-: el último gran sacudimiento espiritual de Occidente"⁴³. Por supuesto, que antes cita la seducción que P. Reverdy ejerció en Cernuda pero, también, la reticencia propia del poeta francés, palabra ésta de las más queridas, y claves, para explicar la poética de Cernuda. Esta consustancial reticencia fue, sin duda, uno de los motivos que le ayudó a no dejar las palabras sueltas, "a ver qué pasa, como palomas en el aire", que dice Juan Ferraté. Nada más lejos de él que los "experimentos" y, por eso, si su poesía busca la ruptura de la lógica es por la sencilla razón de que unas emociones caóticas no pueden encontrar cauce propicio en un lenguaje que no sea, a su vez, el propio caos que intenta expresar, pero sin pasar de ahí. En estos términos se explica Derek K. Harris, estudioso del surrealismo en la obra de Cernuda⁴⁴. Así pues, más apropiado que hacer un estudio retórico del surrealismo en su poesía, que, por otra parte se saldría de tema, hay que insistir en lo que el surrealismo supuso de rebeldía poética frontal durante unos años y de influjo en su trayectoria, ya para siempre, aunque tengamos en cuenta aquella frase pascaliana que tanto gustaba a Cernuda: "no me habrías buscado si antes no me hubieras encontrado ya". La rebeldía frontal a que nos referimos está patente en numerosos poemas desde "Remordimiento en traje de noche", pero elijamos uno: "¿Son todos felices?" del mismo libro: Un río, un amor (1929). En él se dicen versos como estos:

No valen un hierro devorando
 Poco a poco algún cuerpo triste a causa de ellos
 Abajo pues la virtud, el orden, la miseria; (mismos.)
Abajo todo, todo, excepto la derrota,
Derrota hasta los dientes, hasta el espacio helado
 De una cabeza abierta en dos a través de soledades...
 ... Aguarda que las torres maduren hasta frutos podridos.
 Gritemos sólo,
 Gritemos a un ala enteramente,
 Para hundir tantos cielos,
 Tocando entonces soledades con mano disecada.

(Poe. C., 112)

Donde lo subrayado (nuestro) creemos que evita cualquier comentario sobre la violencia de las imágenes, la invitación a un grito colectivo de protesta y el afán por hundir todo lo que suponga orden. La época surrealista de Cernuda es, debido a la interpretación del movimiento que hace Paz, aquella en la que comenzó a despertar a la interpretación política de su país. Esto nos da pie para añadir algo más a lo dicho al tratar sobre el neorromanticismo, sobre el alcance del "compromiso" del poeta con la destrucción de ese "orden" al que se refieren los versos arriba citados. Quizá, junto con el poema "Vientres sentados", el texto más agresivo y directamente comprometido (dicho en el mismo sentido que "engagement") que escribió Cernuda fuera el que publicó en 1933 en la revista Octubre, que estaba destinado a conmemorar el decimosexto aniversario de la Revolución de Octubre, y al que ya hemos aludido.

Ahora bien, si repasamos las notas que escribió para las dos primeras ediciones de la Antología de Gerardo Diego veremos que no hay en ellas asomo de compromiso. Como mucho, en la segunda, una alusión a la tristeza que le produce la reflexión sobre los tiempos, envuel-

ta en un ambiente de discreta vaguedad. Por eso, como resumen global de la actitud de Cernuda con esa literatura "engagement", quizá lo mejor sea recurrir a lo que dice Juan Gil-Albert, que, por entonces, le trató mucho y de cerca. Dice el autor de Crónica General:

"En momento de su colaboración en Octubre llegó a declararse comunista y no sé bien si ingresó en el Partido. Pronto se decepcionó; en realidad en nosotros había mucho idealismo... El caso de Cernuda es difícil de precisar, como el de todo artista; nadie puede dudar de su antifascismo y el nuestro repudiando la España oficial. Fuera de esto, tratar de catalogarlo no es, repito, fácil. Nuestros comunistas -me refiero a los que ocupaban el Ministerio de Instrucción Pública- no lo miraban con buenos ojos y se mostraron con él torpes"⁴⁵. Por ello el mismo Lechner da la razón a Philip Silver -como lo hacemos también aquí- al decir que hay que "interpretar la colaboración de Cernuda en Octubre como la manifestación del deseo del advenimiento de un mundo ideal y no como resultado de una actitud militante"⁴⁶. Una vez pasado el vendaval surrealista por su obra se alude al sueño de otra manera:

Encanto de estar vivo, el hombre
Sólo siente en raros momentos
Y aún necesita compartirlos
Para aprender la sombra, el sueño.

(Poe. C., 510)

Si no es en esos raros momentos mejor es que el "Tiempo de vivir (sea), tiempo de dormir", como dice el título del poema al que pertenecen estos versos. En este poema el sueño está muy cerca del deseo, éste tiene un ingrediente más de búsqueda, pero fuera de los "ra-

ros momentos" en que el deseo, en la vida de Cernuda, se hizo acto, fue tiempo de vivir para él, se deshizo la sombra y vivió bajo el sueño de "rescatar la idea divina del mundo que yace al fondo de la apariencia", y ya estamos en pleno romanticismo, que es lo que el poeta deseó siempre. Por ese carácter intercambiable entre sueño y deseo es por lo que su amigo M. Altolaguirre le llama "el soñador más luminoso, el poeta mejor iluminado de toda la poesía española de hoy" en el artículo que, precisamente, se llama "Despertar de Luis Cernuda" y que Altolaguirre escribiera allá por 1946⁴⁷. En el mismo sentido deben leerse tantos versos en los que aparece "el sueño": "El hombre es una nube de la que el sueño es viento", el poeta está cansado "porque antaño soñó mucho día y noche", vivió "tragando sueños", "si mis ojos se cierran es para hallarte en sueños", etc. pero ¡atención!, Cernuda nunca cerró los ojos a la realidad. Bien explícitamente nos confiesa que ésa es la otra mitad de su obra. En "Palabras antes de una lectura" nos dice cómo "el instinto poético se despertó en mí gracias a la percepción más aguda de la realidad, experimentando con un eco más hondo, la hermosura y atracción del mundo circundante"⁴⁸, por eso hay que distinguir entre ser poeta de la mera "apariencia real" y ser poeta de la "realidad" con la existencia y afirmación del misterio. De ahí que Cernuda definiera la poesía, en esas mismas "Palabras...", como "expresión de esa fuerza daimónica que rige el mundo". Sólo en la unión de esos dos extremos: sueño y realidad, idea y apariencia, es posible, en "raros momentos" el desvelamiento comprensivo del mundo y, para eso, el amor es pieza maestra. No en vano Jaime Gil -buen conocedor del tema- piensa que en el trasfondo de la conciencia de Cernuda deseo erótico y vocación poética se equivalen y se sustituyen, acaso -dice- porque su condición de homosexual y su condición

de poeta fueron los dos factores más determinantes del sentimiento de su identidad en tanto que hijo de Dios" ⁴⁹. Eso fue el sueño en Cernuda, la mitad de su poesía sin la cual no hubiera podido existir la otra mitad, la persecución de su "daimon", que tomó fuerza a partir del surrealismo y que fue constante ya en su obra, precisamente por no haber seguido la corriente general de la escuela; lo mismo ocurrió -recordemos- con otros poetas españoles.

4.8.- La Música.-

No se trata, al adentrarnos en el tema de la MUSICA, de extraer a través de las numerosas referencias musicales de sus poemas: "Amor en música", "Mozart", "Música cautiva", "Luis de Baviera escucha Lohengrin", etc., la estrecha vinculación cernudiana al romanticismo, ahora a través de la música. Sería demasiado fácil e innecesario. Si tenemos en cuenta que "la poesía es una composición de palabras ordenadas musicalmente" (Dante) y que ésta no puede estar muy alejada de los componentes musicales: ritmo, cadencia, medida, etc, o, por lo menos de la música imaginaria, porque de lo contrario se aja y se marchita, fácil será pensar que el poeta Cernuda vivió siempre con esa idea dentro. Pero no es eso sólo, Cernuda buscó, en todo momento, como máxima aspiración, para el soporte de los poemas esa "música callada" -como él llamó a la catedral de Canterbury-, la sugerencia imperceptible "de la musique avant toute chose", que decíamos en los principios del romanticismo anglo-germano. No de otra forma se explica el prematuro raptó que la poesía de la "cadencia que el aire dilata en las sombras" provocó en el joven Cernuda. Cuando escuchó, a los ocho o nueve años, los versos de Bécquer: ideas sin palabras/ palabras sin sentido;/ cadencias que no tienen/

ni ritmo ni compás, algo "debió quedar, depositado en la subconsciencia, para algún día, más tarde, salir a flote de ella", como cuenta en "Historial" Sería, como decimos, baladí porque, quizás sea la preocupación musical la clave más decisiva para explicar la renovación que su poesía supone en la Literatura Española. Y decimos "la más decisiva" porque el punto siguiente, la ética personal, debe ser relacionado con éste y ambos parecen indisolubles. La palabra "reticencia", hemos dicho, es una de las favoritas de Cernuda y es ésa misma la que le inscribe inequívocamente al bando de los que expresan la soledad de forma "interna" -según la clasificación de Vossler- junto con Keats, Heine y Bécquer; enfrente de la otra tradición "externa" que representan Espronceda, Hugo, Byron. Los dos grupos arrancan del romanticismo, ambos están, con respecto a lo musical, dentro de la definición de poesía de Dante, pero Cernuda buscó, ansiosamente, lo alado, lo etéreo, "expresar con palabras cosas que son inexpresables" -"Palabras antes de una lectura"- y atacó de la forma tan subjetiva que sabemos, partiendo de sus gustos "indeclinables", a la "música de bosquimanos, tamborilesca, machacona, en la que el compás mata el ritmo" de Zorrilla, Núñez de Arce, Espronceda, etc. Es decir, buscó otra tradición, la "nórdica" dijo él, que le enseñara una música rumorosa y oculta, en la que hubo bebido Bécquer, para huir de ésta que de forma tan insultante define Unamuno. Contra esa musicalidad grandilocuente Cernuda escudriñó -y encontró a su modo- dos conceptos que ya los llevaba dentro desde la audiencia de los versos becquerianos, en el traslado de los restos del poeta a Sevilla: el poema en prosa y un lenguaje conversacional para su poesía. Como es fácil vislumbrar, ambos conceptos pueden estar juntos y ambos pueden diverger ampliamente y quedar, un poema en prosa, muy distante del habla coloquial de un tiem-

po determinado; los plantearemos conjuntamente.

Comienza Cernuda, en "Bécquer y el poema en prosa española" (1959), con una idea básica: "Puesto que no parece posible hablar de poesía en prosa hasta que su autor no nos dé indicio suficiente de que intentaba escribirla, es necesario prescindir, en cuanto antecedentes del poema en prosa, de no pocos trozos de nuestra prosa clásica, que sin embargo presentan afinidad evidente con la expresión poética"⁵⁰. Así pues, en la primera mitad del XIX, y en lo que a nuestras letras se refiere, Cernuda encuentra dos: el comienzo de El risco de la Pesqueruela de José Somoza, y algunos pasajes de El señor de Bembibre, la novela histórica de Enrique Gil y Carrasco. Analiza luego "La creación" (poema indio), "El caudillo de las manos rojas" (leyenda india) y "Creed en Dios" (cantiga provenzal), leyendas que califica de poesía en prosa, asimilándolas a las tentativas de adaptación, o de simulación, de cantos folklóricos exóticos que fueron en Francia elemento germinal para el desarrollo del poema en prosa como género literario. En cuanto a éste, Cernuda ve en "La ajorca de oro", "El gnomo", "La corza blanca" y "Las hojas secas" ensayos parciales de poema en prosa. Finalmente considera que las Leyendas "están tocadas acá o allá por esa iluminación única que sólo la poesía da a lo que de su naturaleza participa" pero no cree que se deba a la voluntad deliberada de su autor. Realmente, si concede intención a Somoza y Gil-Carrasco no entendemos por qué no se la concede igualmente a Bécquer. Como dice Jaime Gil: "Desde luego no son poemas en prosa, pero en la evolución de nuestra expresión poética en prosa responden a un momento afín, bien que considerablemente retrasado, al que Gaspard de la Nuit (1842) representa en Francia"⁵¹. Como Jaime Gil explica, los dos evocan mundos pretéritos y remotos, en uno predominantemente urbanos, en

otro, Bécquer, con mayor frecuencia feudales y agrestes. Como Cernuda dice, el paso consciente lo dió Baudelaire, quién expresamente se propuso crear los Petits poèmes en prose (1861), a imitación de Bertrand y utilizando como material poético la vida urbana moderna, la atmósfera, los caracteres y las incidencias cotidianas del París de la época. Aunque Baudelaire no llega con la primera oleada romántica, sí que fue el primero -como explica magistralmente W. Benjamin en Iluminaciones/2- para quien la experiencia de la vida urbana moderna constituyó un factor determinante y deliberado. La tercera fase, en la evolución del género la marcan Les Illuminations (1886) de Rimbaud, pero vayamos hacia atrás para retomar la cuestión. Como no podía ser menos, la búsqueda de un lenguaje coloquial para la poesía nace con la libertad romántica en lucha contra las normas de Perceptiva y Retórica. La frase de Wordsworth: "the language really used by men" es, desde entonces, punto de mira para las aspiraciones de muchos poetas. Pero, como es frecuente entre estos, unas son las aspiraciones y otros los logros. Aunque Wordsworth dice que se propone "imitar y en lo posible adoptar el verdadero lenguaje de los hombres", no hace sino repetir con otras palabras lo que Dryden ya había dicho y, aunque el autor de las Lyrical Ballads, pretende poner pasión y una escrupulosa observación, la verdad es que hoy sus hallazgos han quedado: "hinchados, artificiosos y elegantes, como un entusiasta del siglo XVIII los pudiera desear. ¿A qué entonces tanto ruido?"⁵², se pregunta T.S.Eliot al pasar revista a su obra. Como Coleridge señaló antes que nadie, en sus Biographia, Wordsworth no se atormentaba demasiado por observar sus propios principios. La verdadera razón por la que éste decía que "la lengua de las clases medias y bajas de la sociedad era la única justa" -el

poeta debe hablar mejor que cualquier clase, aunque si encuentra la palabra justa está autorizado a apropiársela allí donde esté-, se debía a que tenía intereses sociales, como buen romántico, o sea, lo que Eliot llama "fe revolucionaria vital y profunda". Eliot defiende, en ese mismo artículo de 1932, que el que utilizó un lenguaje coloquial fue J. Donne, pero ni Wordsworth ni Coleridge le prestaron atención suficiente.

Lo cierto es que Cernuda se encontró, en lo que a España se refiere, con varios antecedentes, además de la labor de desbrozamiento hecha -y reconocida claramente- por él- por Campoamor y Moreno Villa. No otra cosa que poemas en prosa son: un fragmento de las reacciones de don Fermín de Pas en el capítulo XXI de La Regenta de Clarín, el "Elogio sentimental del viejo acordeón" y "Elogio de los viejos caballos del tiovivo", que Baroja incluye en Paradox rey, por supuesto Platero y yo (1914) y gran cantidad de ellos incluidos en libros como Castilla, Una hora de España o Pueblo, del "prosista" Azorín, porque, como Jaime Gil dice en su "Cernuda y la expresión poética en prosa": "La prosa española se infecta de intención poética, y el sobreabundante número de obras admirables que aquellos años nos han legado no sé si del todo compensa los daños de infección"⁵³. Era todo un clima que tiene que ver con la fiebre de los ismos, que antes vimos, con el neo-romanticismo y que infectó igual a filósofos: Ortega y Gasset, pensadores: Unamuno, cronistas: Eugenio Montes y políticos: J. A. Primo Rivera⁵⁴. En este ambiente se encontró Cernuda, pero los maestros que tuvo, mientras iba alejándose del surrealismo y escribía las ocho breves piezas de 1931, intentando llevar a poesía el "language really used by men" venían de mucho más lejos: el principal canalizador fue T. S. Eliot.

Con Invocaciones: "Soliloquio del farero", "La gloria del poeta", empieza el interés de Cernuda por el poema largo y conversacional. Al salir del influjo surrealista, los poetas que más le atraen son: Wordsworth, Browning, Yeats, Pound, y, sobre todo, como digo, Eliot. Ya no busca tanto nuevas fórmulas expresivas, sino expresarse. Es, justamente, al comenzar el libro indicado, hacia 1934, cuando nos habla de su cansancio para escribir poemas breves, "a la manera de Machado y Jiménez", y de su atrevimiento para decirlo todo en el poema, en parte por necesidad de ampliar los límites de la experiencia poética y, en parte, también como reacción contra los "puros". Lo cierto es que Cernuda descubre, no sólo la forma de composición musical, a base de divisiones y subdivisiones del espacio, de los "Four Quartets" -el libro que más le gustaba de Eliot- sino, también, su prosa crítica que fue lo que más le sirvió para moderar el romanticismo innato en él siempre. Sería inútil, no obstante, buscar en esos poemas largos de Cernuda, los principios de armonía, contrapunto y polifonía que inspiran a Eliot y a Saint-John Perse; y nada más lejos del simultaneísmo de Pound o Apollinaire, Cernuda construye según una línea de desarrollo melódica, como corresponde a los monólogos y diálogos de sus poemas. En realidad, a este verso libre, se había llegado a través de los simbolistas pero, sin su labor, se habría desarrollado también, partiendo de los ejemplos de Baudelaire, Poe y Whitman. De hecho, la exagerada melodiosidad de los simbolistas provocó la reacción de Laforgue, y más tarde Eliot, que llevaron el péndulo al lado opuesto, no por su libertad musical, sino por su simplicidad coloquial, como protesta contra los excesivos adornos del verso libre. En su artículo sobre "The Music of Poetry", Eliot dice: "La música del verso es inseparable del sentido y las asociaciones de las palabras". Esto significa que el poeta no debe dejarse lle-

var por los juegos onomatopéyicos, que debe buscar la fuerza de las palabras, no sus sonidos sólomente, por eso huye de las innovaciones versificadoras de los instrumentistas franceses y se deja llevar por la no elocuencia de Laforgue. De él aprende Eliot cómo ser poético sin ser elocuente, cómo una excesiva musicalidad del verso, en lugar de realzar el espíritu poético, distrae al lector y rompe ese espíritu. En su prefacio al Anábasis, de Perse, dice: "La poesía puede producirse en cualquier punto de un verso cuyos límites formales son "verso" y "prosa"⁵⁵. Esto significa que el verso en sí no es poesía y que -según él- la zona donde debe trabajar el poeta moderno está entre el abandono de la prosodia regular y aquella forma de prosa que es el instrumento de la comunicación directa. La poesía española quedará mucho más cerca de la musicalidad de Verlaine y de la escuela simbolista, Cernuda, huyendo de esto, sigue a Eliot, que a su vez seguía -aunque no siempre en la práctica- las teorías de Baudelaire y Mallarmé en los conceptos de asociación estructural. Eliot caerá en la conversación privada, huyendo de la elocuencia, mientras que, en el polo opuesto, Valéry llegará al silencio, al abandono de la escritura. Matizando un poco más las características del estilo de Eliot, habría que señalar la influencia, ya sabida, de los metafísicos del XVII y, tanto como Laforgue, la de G.M. Hopkins. Los nuevos poemas de éste, publicados póstumamente, muestran una elipsis del lenguaje, que ayuda al carácter ambiguo de la imagen y que Hopkins utilizó de un modo urbano y coloquial, aunque mucho más oscuro que Laforgue. El Eliot posterior a First Quartet está mucho más cerca de Hopkins que de Laforgue. Luego viene su conversión al anglo-catolicismo y su total alejamiento del agnosticismo simbolista. Sirva esto como intento de buscar las fuentes del estilo coloquial de Cernuda, porque no fue sólo Eliot.

Aunque sólo sea de pasada hay que citar aquí el ejemplo de Browning como poeta dramático y, algo que señala Paz, el influjo que de Pound puede haber en los poemas largos del último Cernuda por el uso de la interrogación y porque, no olvidemos, que fue el primero en servirse del monólogo de Browning. De cualquier manera, si queremos ser un poco más precisos, no debemos olvidar las lecturas de Cavafis, Yeats y toda la atmósfera que, directa o indirectamente, le llegara de la segunda oleada de modernistas hispanoamericanos: López Velarde, que realizó la fusión entre lenguaje literario y hablado, Borges, Vallejo, Novo, Lezama Lima, etc. y habría que referir el apunte que Jaime Gil dice en el artículo citado, en el sentido de que: "Juan Gil-Albert recuerda haber óído a Cernuda, por aquellas fechas (1937), que Bécquer, Nerval y Heine eran sus modelos como narrador". Es curioso, no obstante, que Cernuda no se decidiera a publicar esas prosas, que comenzó como dijimos en 1931, hasta la tercera edición de La Realidad y el Deseo (Junio del 58) y que, por tanto, nada sustancial tengamos en prosa -aparte de Pasión de la tierra de Aleixandre- de aquel siglo de Plata de la Literatura Española.

Ahora bien, llegados a este punto, cabe preguntarnos ¿qué entendía Cernuda por lenguaje coloquial y hasta qué punto logró lo que pretendía?. En primer lugar, hay que comenzar diciendo que Cernuda siempre buscó, de una manera u otra, el prosaísmo poético. Si tomamos un punto tan alejado de esos presupuestos como puede ser su primer libro, con la sombra y acusación de la influencia guilleniana encima, nos encontramos ya con que Guillén utiliza, en "Naturaleza viva" por ejemplo la redondilla asonante, de carácter eminentemente culto, mientras que en Perfil del aire es la cuarteta tirana (que no es precisamente romance) la que aparece, que es la variante popular de la redondilla y que tuvo, entre otros, a

Bécquer entre sus modernos cultivadores. Además, aparte de otras diferencias, el tiempo en Guillén es un tiempo en abstracto, sacado fuera de su propio medio, la temporalidad, mientras que en Cernudatodo está visto en su fluir irremediable. La palabra de éste no es palabra "acerca" del tiempo sino "en" el tiempo, como Machado quería. Sencillamente, uno está en la línea de T.S.Eliot y el simultaneísmo y otro directamente vinculado con Jorge Manrique. Como ya hemos visto, Cernuda aprende mucho, en esta etapa de Invocaciones y su acercamiento al coloquialismo, de Eliot pero ambos son, además de diferentes entre sí, ajenos al simbolismo. Cernuda por temperamento y Eliot, que lo es en versos aislados como los cuatros primeros de The Waste Land:

Abril es el mes más crudo, criando
lilas de tierra muerta, mezclando
memoria y deseo, removiendo
turbias raíces con lluvia de primavera...⁵⁶

tan eficaces en mezclar la putrefacción con el estado anímico de tristeza y soledad del poeta, utiliza, muy frecuentemente, procedimientos ajenos al simbolismo: la manera narrativa y descriptiva, que parece incapaz de abandonar, el culto a la imagen por la imagen, en "Preludes" por ejemplo, y en muchísimas oscuridades descifrables muy lógicamente en sus notas por los exégetas y que no funcionan para evocar inefables estados intelectuales como en Mallarmé. Baste decir, además, que, cuando en esa época de hacia 1920, la cuestión de la lengua poética estaba en entredicho y Pound declaró que "la poesía ha de estar tan bien escrita como la prosa", tanto él, como Eliot y otros compañeros fueron calificados de "bolcheviques literarios" por un escritor del "Morning Post" y de "ilotas borrachos" por Arthur Waugh, según relata el suceso el mismo T.S. Eliot⁵⁷.

No obstante, el límite cernudiano en su acercamiento a lo coloquial lo encontramos ya al revisar sus ideas sobre lo popular. Cernuda hace casi equiparables popular y vulgar, no totalmente. Cuando al final de su artículo "Poesía popular" (1941) cuenta su asistencia, un domingo por la tarde, al auto sacramental de Calderón El Gran Teatro del Mundo, dice cómo el público siguió con interés el tema, aunque el poeta era teólogo y cortesano. "¿Se necesita mejor prueba de que éste (el pueblo), colocado ante un problema elemental humano que siente como suyo, no por muy artificiosamente que el poeta lo trate deja de reaccionar con jusqueza?"⁵⁸. Ahora bien, en el mismo artículo, Cernuda afirma el carácter divino de la poesía y alude a su condición de "doncella tierna y de poca edad que no quiere ser manoseada ni traída por las calles" a través de la conversación entre don Quijote y el caballero del Verde Gabán y, por lo tanto concluye que "el problema no es rebajar el arte a la condición actual de las clases inferiores de la sociedad, sino levantar el nivel cultural de éstas, para que algunos, entre todos aquellos que las forman, puedan acercarse al arte si así lo desean"⁵⁹. Y, aunque distingue y dice que también se puede ser vulgar siendo príncipe y señor, lo cierto es que su rechazo por el arte popular le llevó a negar el valor de muchas "coplillas andaluzas" partiendo de su carácter colectivo -tópico romántico- y no de su mayor o menor calidad estética. Es decir, odiaba el romanticismo en sus características básicas y no supo apreciar la precisión y capacidad de síntesis que hay en muchas de sus manifestaciones. Desde su posición, Cernuda entendió por lenguaje coloquial más bien la sencillez y el antibarroquismo, pero, en él, eso se convirtió en un retoricismo de otra clase, pero retoricismo al fin.

Esta es la opinión nada menos que de poetas como Paz y Tomás Segovia, que en un artículo publicado en la Revista Mexicana de Literatura con motivo de la aparición de la 3ª edición de La Realidad y el Deseo atacó, diríamos que duramente a este aspecto de la poesía cernudiana, si no estuviera compensado con otros elogios altamente significativos, pero vayamos primero con Paz. El autor de Los signos en rotación dice cómo Cernuda se propuso "como materia prima de la transmutación poética no el lenguaje de los libros sino el de la conversación. No acertó siempre. Con frecuencia su verso es prosaico, en el sentido en que la prosa escrita es prosaica, no el habla viva: algo más pensado y construido que dicho. Por las palabras que emplea, casi todas cultas, y por la sintaxis artificiosa, más que "escribir como se habla", a veces Cernuda "habla como un libro"⁶⁰. Tomás Segovia matiza más esa falso coloquialismo: "En largos versos que no se atreve uno a llamar coloquiales (porque afortunadamente la gente no habla así), arrítmicos, carentes de imágenes, hechos de un lenguaje incoloro de periodista, con absurdas transposiciones sintácticas de ateneo de pueblo, donde incluso escatima los artículos para mayor sequedad de estilo notarial, el autor nos cuenta, tal como podemos encontrarlos en las páginas literarias de un periódico de provincias, algunos episodios de historia literaria o de historia a secas"⁶¹. Tomás Segovia se refiere ya a los poemas de madurez, a partir, concretamente, de Como quien espera el alba (1941-1944), precisamente los poemas que más gustan e influyen en los poetas, que luego estudiaremos, de la G-50. Estos, veían en esos poemas la asimilación de una tradición inédita en España, el intento de llevar la poesía allí donde dijo Wordsworth, en el prólogo de Lyrical Ballads, que había que llevarla.

Lo cierto parece ser que esa seducción que produjeron en él los poetas ingleses: "el efecto poético me pareció mucho más hondo si la voz no gritaba ni declamaba, ni se extendía reiterándose, si era menos gruesa y ampulosa" no se convirtió, en todos los casos, en un tono coloquial vivo. Efectivamente, Cernuda más "habla como un "libro" que escribe como se habla, porque, aparte de inscribirse en la tradición del uso del "préstamo" siguiendo a los poetas del Islam y a su maestro Eliot: Unamuno, Machado, Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, etc., como muestra Rafael Martínez Estrada⁶² -lo cual era esperable dado el alto grado del uso de esta técnica- destacan referencias literarias y ecos de otros poetas con relativa frecuencia. Algunos ejemplos podían ser:

Sé al fin que el mar esbelto,
 La enamorada luz, los niños sonrientes,
 No son sino tú misma;
 Que los vivos, los muertos,
 El placer y la pena,
 La soledad, la amistad,
 La miseria, el poderoso estúpido,
 El hombre enamorado, el canalla,
 Son tan dignos de mí como de ellos yo lo soy...

(Poe.C., 168)

El poeta se dirige, aquí, a la tierra y su grandilocuencia, que nada tiene que ver con lo coloquial, nos recuerda a su "odiado" Espronceda más que a nadie. En el poema "Las Ruinas", al que no le falta nada del retoricismo decimonónico: sepulturas, nichos, soledad, hierbas entre los resquicios de piedra y mármol, tumbas vacías, "el grito enajenado de una golondrina", etc, dice con ecos unamunianos:

Yo no te envidio, Dios; déjame a solas
 Con mis obras humanas que no duran:
 El afán de llenar lo que es efímero
 De eternidad, vale tu omnipotencia. (Poe.C., 284)

Otras veces es otro de sus poetas no-preferidos, Quevedo:

La primavera acerca más la muerte
Y adondequiera que los ojos miren
Memoria de la muerte sólo encuentran.

(Poe.C., 337)

Aunque, por supuesto, son más frecuentes los ecos de sus admirados:
Machado, por ejemplo, suena aquí:

Silenciosa a la noche, los domingos devota,
Es la ciudad levítica que niega sus pecados

(Poe.C., 268)

o Bécquer, en el mismo poema "Gaviotas en los parques":

¿Por qué, teniendo alas, son huéspedes del humo,
El sucio arroyo, los puentes de madera de estos parques?
Un viento de infortunio o una mano inconsciente,
De los puertos nativos, tierra adentro las trajo.

En fin, la lista podría hacerse muy larga, pero sin necesidad de recordar tonos de ningún poeta, a veces, Cernuda se deja llevar por un acento de tinte oratorio:

Abajo, estatuas anónimas,
Sombras de sombras, miseria, preceptos de niebla;
Una chispa de aquellos placeres
Brilla en la hora vengativa.
Su fulgor puede destruir vuestro mundo

(Poe.C., 119)

o ditirámico:

Pero si la ira, el ultraje, el oprobio y la muerte,
Avidos dientes sin causa todavía,
Amenazan abriendo sus torrentes,
De otro lado vosotros, placeres prohibidos,
Bronce de orgullo, blasfemia que nada precipita,
Tendéis en una mano el misterio,
Sabor que ninguna amargura corrompe,
Cielos, cielos relampagueantes que aniquilan...

(Poe.C., 119)

que nada tienen que ver con el coloquialismo pretendido. En fin, para bien y para mal, el lenguaje de nuestro tiempo es el idioma hablado en la gran ciudad y toda la poesía moderna desde Baudelaire ha hecho de ese lenguaje el punto de partida de nuestra lírica. En lo que respecta a nuestra poesía no es difícil apreciar que, mejor que Cernuda, es la generación del 50 la que mejor asimila esto. Y digamos, adelantándonos al próximo capítulo, que sobre todos Jaime Gil de Biedma, de ahí su predilección por Manuel Machado y su libro El mal poema. Gil de Biedma es un gran vividor de la noche, un "urbanita", y por eso es natural que adapte sus poemas a escenarios urbanos y nos parezca mucho más afín a los Cuadros parisienses de Baudelaire que al primer romanticismo, con su vinculación a la naturaleza. Bien mirado es casi lógico que así sea. Cernuda se exilia de una España aún agraria y la idealiza según sus tendencias roussonianas en su poesía, mientras que, aquí, con la llegada de los Planes de Desarrollo franquistas, se inicia el paso de un país agrícola a otro en vías de desarrollo y eso no ocurre hasta bien entrados los años 50. Así lo reconoce J Lechner: "España no tuvo revolución industrial ni revolución burguesa y sólo en los tiempos actuales está entrando en una etapa de industrialización a escala nacional; ... la industrialización tal como se produjo en otros países europeos a partir del siglo pasado llegó a España tarde. Por lo tanto no es de extrañar que le español medio apenas tuviera, por aquel entonces, familiaridad con los problemas creados por tal industrialización"⁶³.

Así que no se trataba, por tanto, de destacar lo raro (Los Raros se tituló un libro de Rubén Darío), ni lo exquisito, ni tampoco de demostrar alardes musicales, como hicieron los modernistas; tampoco, en sentido opuesto, de idealizar la poesía popular española, que como reacción y destino, quizá, hicieron Antonio Machado y J.R. Jiménez; tampoco era el fin, como hemos ido viendo, ese lenguaje culto y artificioso que Cernuda emplea en muchos de sus poemas ya que no acertó a concordar todo lo que pretendió propósitos y logros. Esó sí, fue suficiente su poesía como para transmitirnos otro concepto de la música en poesía: la callada, la reticente, la alada. En poemas como el espléndido "Vereda del cuco", o en los "Cuatro poemas a una sombra", una música que ya habían oído San Juan o Bécquer, pero que en nuestro siglo faltaba en la poesía española, se filtró de nuevo con las palabras hasta marcar otra de sus altas cimas.

4.9.- La Libertad.-

No nos vamos a plantear, como cabría esperar siguiendo la línea del trabajo, cómo se comportó Cernuda con respecto a esos conceptos de libertad "negativa" y "positiva" que definió Constant y vimos en el capítulo 2º. Sencillamente porque en Cernuda la lucha como individuo, al lado del pueblo, como hijo de vecino, duró muy poco y, como vimos, fue un espejismo que pronto desveló. El planteamiento debe ser otro y está más cerca de esa otra idea del mismo Constant: "Sacrificamos seres humanos a unas abstracciones: ofrecemos un holocausto de individuos al pueblo". Es verdad que, en algún verso, Cernuda apunta a lo contrario:

Per eso otra vez la causa te aparece
 Como en aquellos días:
 Noble y tan digna de luchar por ella...

... Y su fe, la fe aquella, él la ha mantenido
 A través de los años, la derrota,
 Cuando todo parece traicionarla.
 Mas esa fe, te dices, es lo que sólo importa.
 (Poe.C., 524)

porque, efectivamente, es una apariencia y a lo que en último extremo se refiere es a que lo que importa y nos basta es la fe en uno mismo.

Así pues, no viene a cuento refrescar los escasos textos que, desde la actitud del "partido" descargó contra los burgueses y sus "privilegios" porque él no envidiaba eso ni podía ser ésa su lucha.

El correcto enfoque del tema de la libertad en Cernuda es inextricable del último punto a tratar: "el artista romántico" y, por tanto, lo que haremos aquí será repasar los aspectos más extrovertidos de la defensa de esa libertad. Ya vimos, igualmente, en el capítulo 2º cómo esa manera de entender la libertad, que consiste fundamentalmente en expresar el genio por encima de normas, mecenas y circunstancias, era la más hondamente romántica. Decíamos que Beethoven nunca creyó eso de "vox populi vox dei" y que, por entonces, en Alemania, llegó a llamarse "Philister" a todo ciudadano ajeno al círculo del arte, y esto de forma despectiva. claro. Por eso, Cernuda basó su libertad en "la fe en uno mismo" y desde su doble condición de poeta y homosexual se sintió distinto ("mi verdad no será mejor ni peor, sino distinta"), y desde su heroica postura fue levantando su libro "como piedra de escándalo. Y nos ha dejado, en todos los sentidos, una obra edificante".

Pero, quizás sea Francisco Brines el que mejor ha aclarado en qué consiste, por qué surge esa obra edificante. Hay muchos momentos en la obra de Cernuda que apuntan hacia lo que Brines dice. Así, en Ocnos matiza que "La importancia o fortuna de una existencia indivi-

dual no resulta de las circunstancias trascendentales o felices que en ella concurren, sino, aun cuando anónima o desdichada, de la fidelidad con que haya sido vivida"⁶⁴. Y por muy alto precio que esa fidelidad a sí mismo tuviera, Cernuda la lució siempre como el más lujoso estandarte:

La consideración mundana tú nunca la buscaste,
Aún menos cuando fuera su precio una mentira
Como bufón sombrío traicionando tu alma
A cambio de un cumplido con oficial benevolencia.

Por ello en vida y muerte pagarás largamente
La ocasión de ser fiel contigo y unos pocos...

(Poe.C., 324)

Esa fidelidad, su "verdad verdadera", se basaba en una ética personal irrevocable; lo que ocurre es que como dice Brines: "La ética española siempre ha sido colectiva y de raíz tradicional. En la poesía de Cernuda, la ética se nos ofrece como un resultado personal y contraria, muy a menudo, a la que sustenta tradicionalmente el español"⁶⁵. Porque el mismo Cernuda se encarga de concretarnos en el artículo "Tres poetas clásicos", y referido concretamente a San Juan, que "la obra poética es resultado de una experiencia espiritual, externamente estética, pero internamente ética". En la ética personal se refugió y desde ahí enarboló, a veces, intransigentemente, su libertad. Acató, desnudamente, su espíritu romántico, que no era otra cosa que su Yo trágico en su doble condición, hemos dicho, de homosexual, y se descolocó como disidente no como maldito, y de poeta, porque no hay otro en todo el siglo XX español que más se pueda equiparar a Keats: para los dos, un poco de belleza es una joya para siempre y, para los dos, el precio de la poesía fue la vida. A partir de esos dos presupuestos, le tocó vivir to-

dos los exilios: el familiar, el de su patria, el de la moral colectiva, el de los "oficialistas y arribistas" y, por último, y quizás más doloroso, el del amor, pues su libertad amorosa, entendida como pasión "en que romperse" le proporcionó escasos encuentros satisfactorios a lo largo de su vida y sí, casi permanentemente, le condujo a la misantropía. Lo curioso es que, en vez de bajar la guardia y amilanarse, apuntaló su orgullo atacando y, excepto en alguna confidencia epistolar a amigos/as íntimos, nunca le encontramos lamentándose. En cuanto al primero, el familiar, qué mejor que aludir a ese terrible poema titulado así, "La familia" de Como quien espera el alba. En él, situada la familia en unas connotaciones religioso-eclésiásticas, sin duda para atacar a las dos instituciones al mismo tiempo ("concilio familiar"; "el mantel, solemne/ Como paño de altar"; "alzaban como hostia/ Un pedazo de pan"; "con dios y con moral te proveyeron", etc), los detesta hasta el punto de decir:

Suya no fue la culpa si te hicieron
 En un rato de olvido indiferente
 Repitiendo tan sólo un gesto transmitido...
 ... Te dieron todo, sí: vida que no pedías,
 Y con ella la muerte de dura compañera...
 ... Aquel amor de ellos te apresaba...
 (Poe.C., 296-297)

y lo único que saca, en lo único que se reconoce es en lo que ellos no le dieron:

Pero algo más había, agazapado
 Dentro de ti, como alimaña en cueva oscura,
 Que no te dieron ellos, y eso eres:
 Fuerza de soledad, en ti pensarte vivo,
 Ganando tu verdad con tus errores.

Y, por tanto; la libertad:

Y libre al fin quedaste, a solas con tu vida,
Entre tantos de aquellos que, sin hogar ni gente,
Dueños en vida son del ancho olvido.

Que nos lleva en volandas a otro círculo de exilio: el nacional. No voy a plantear aquí el, ójala que concluso problema de los exiliados españoles a lo largo de la historia, entre otras cosas porque ya lo van haciendo otros⁶⁶, pero sí citaré el testimonio de uno de ellos, al que no aludimos anteriormente, Se trata de J.M. Maury, que ya en 1826 decía:

"Quels ont pu être, depuis vingt ans, les succès des muses de l'Ibérie?. Quel a même été leur séjour?. Dispersés comme les feuilles par les ouragans de l'automne, les hommes de lettres, ainsi que les hommes d'état espagnols, ne se sont rattachés à rien. Un silence universel, à l'exception de quelques publications de circonstances, a laissé sans vestiges l'existence même de vingt rivaux qui promettaient les plus nobles chants"⁶⁷.

En el caso concreto de Cernuda, y de nuevo siguiendo a Paz, que nos dice cómo "Cernuda escogió ser europeo con la misma furia que otros de sus contemporáneos decidieron ser andaluces, madrileños o catalanes. Su europeísmo es polémico y está teñido de antiespañolismo"⁶⁸ Después de recordarnos que no es exclusivo el odio a la tierra nativa de los españoles: también lo sintieron Pound, Michaux, Joyce, Cummings... y resaltarlo como algo constante en la poesía moderna, puntualiza Paz que Cernuda es antiespañol por dos motivos: por españolismo polémico, y pertenece a la familia de los heterodoxos españoles, y por modernidad, y su obra es una lenta reconquista de la herencia europea. Precisamente por ese antiespañol-

lismo casi dividió a sus compatriotas en dos grupos ("los que no están conmigo, están contra mí", que dice la frase bíblica), a partir de Como quien espera el alba y va de forma creciente hasta Desolación: aquellos que fueron, también, injustamente tratados por una u otra causa y le sirven de estímulo en su disidencia: Larra, Lorca, Góngora, Galdós, y los que, por diversos motivos, le parecen detestables: J.R.J., P.Salinas ("Malentendu"), D.Alonso ("Otra vez, con sentimiento") o "A sus paisanos" en general. Todos estos repetidos ataques son, en parte, los que le hacen, a Tomás Segovia, preferir la obra anterior a 1941 a la posterior, y lo asegura así:

"el autor nos cuenta, tal como podemos encontrarlos en las páginas literarias de un periódico de provincias, algunos episodios de historia literaria o de historia a secas. O bien nos habla de conocidos suyos o de su propia familia, haciendo gala de unos sentimientos que no tienen la fuerza de la maldad, la acidez del cinismo, el fuego de la rebeldía, sino sólo una falta, la falta de bondad y de luz del tendero cerril, que son lo que bien podemos llamar torpes sentimientos"⁶⁹. Opinión que, aun pareciéndonos extrema en algunos puntos, señala abiertamente al conocido resentimiento cernudiano que, en muchos casos, no proviene sino de una hiper-susceptibilidad, de antiguas y pequeñas rencillas o, simplemente, de no gustarle la trayectoria poético-vital del autor. Efectivamente, a veces, aterriza Cernuda en lo vulgar que él tanto despreciaba y rehuía. No parece, pues, acertada J.Talens cuando dice que: "Esta visión de lo español, que no le abandonará ya nunca, surge no de un deseo de despreciar a la propia tierra, como sugiere Paz, sino del amor hacia ella y de la desazón que siente al verla en ese estado"⁷⁰. Porque, aunque bien es verdad -y Talens los cita- que hay versos

en cualquiera de las dos "Elegías españolas", por ejemplo:

Tú nada más, fuerte torre en ruinas,
 Puedes poblar mi soledad humana,
 Y esta ausencia de todo en ti se duerme.
 Deja tu aire ir sobre mi frente,
 Tu luz sobre mi pecho hasta su muerte,
 Unica gloria cierta que aún deseo
 (Poe.C., 224)

que denotan un apasionado amor a España, eso no es sino la otra cara de unos sentimientos no asumidos, demasiado convulsivos todavía. Cernuda canta a una España ideal, no lejos de Sansueña, donde no se filtre ninguna reticencia en aceptarle como es y donde los que tienen otra ética que la suya, no aparezcan. La realidad siempre es más dura que "la gloria deseada" y el odio y el amor son caras de una misma moneda: la de una lucha sin resolver en el interior de uno mismo. Por eso vemos cómo J. Guillén es quizá el único poeta del 27 que se sintió europeo con naturalidad, por eso, también con naturalidad, se sintió bien plantado en su patria. Lo de Cernuda con Salinas, por ejemplo, con Juan Ramón Jiménez⁷¹, no tiene la menor naturalidad. El ataque poético, desde su disidencia, contra funcionarios, académicos o leyes:

Leyes hediondas códigos, ratas de paisajes derruidos
 (Poe.C., 118)

¿Vaciedad académica? La vaciedad común resulta
 en sus escritos. Mas su rapto retórico
 No aclara a nuestro entendimiento
 (Poe.C., 486)

sólo se justifica desde su ética, que no es separable de su visión romántica del poeta y que tan bien explica Rafael Argullol, en un reciente libro sobre el espíritu trágico del romanticismo:

"La concepción homérica del mundo planea sobre la razón romántica. El hombre-homérico, con su "poesía que es acción", inaugura el "Yo heroico-trágico" para, un poco más adelante, aclarar que: "Ni Hyperion y Empedokles en Hölderlin, ni Bruto en Leopardi, ni Endymion e Hyperion en Keats, ni Manfred en Byron, ni Werther en Goethe, ni Jacobo Ortis en Foscolo, ni el Príncipe de Homburgo en Kleist tienen otros adversarios "fundamentales" que ellos mismos"⁷². Cernuda, que no en vano es el único poeta español (y una vez Espronceda) citado en el libro, se enfrentó a todo aquél o aquello que fuera contra su poesía y que empañara su visión arcádica de España. El último punto al que le llevó el concepto de libertad emanado de su ética personal se refiere a la libertad de la pasión amorosa:

Libertad no conozco sino la de estar preso en alguien
Cuyo nombre no puedo oír sin escalofrío:
Alguien por quien me olvido de esta existencia mezquina,
Por quien el día y la noche son para mí lo que quiera.
Y mi cuerpo y espíritu flotan en su cuerpo y espíritu
Como leños perdidos que el mar anega o levanta
Libremente, con la libertad del amor,
La única libertad que me exalta,
La única libertad porque muero.
(Poe. C., 125)

y fue uno de los factores que más le empujaron a la misantropía. Aquí sí que acierta de pleno J. Talens cuando dice: "El poeta piensa que su amor es puro y que la única impureza proviene de fuera, de quienes no aceptan más que lo establecido y marcan toda expresión de algo no "normalizado" con los temas de una ética tradicional. De ahí que el amor nazca ya como algo premeditadamente antinatural, por perseguido"⁷³. La verdad es que no creo que sea necesario meterse a dilucidar hasta qué punto su amor homosexual era legal o per-

seguido (su amigo Rafael Martínez Nadal muestra ampliamente que Cernuda era pederasta y paidófilo: "Cuando una dosis excesiva de narcisismo se centra en el niño o en el adolescente que todos ocultamos en lo más íntimo de nuestro ser, la persona así afectada puede verse arrastrada a la paidofilia, al amor, erótico o no, de niños, pubescentes en particular, o muchachos ya en plena adolescencia"⁷⁴, e intenta basarse, "objetivamente", por referencias del doctor W.Kraemer), porque, como ya vimos anteriormente al tratar el tema del amor y la muerte, para Cernuda el amor es ruptura con el orden social y unión con el mundo natural y esa pasión brota del tronco común de la poesía de Occidente que -recordemos el libro de Denis de Rougemont- no ha cesado de proclamar que ésa experiencia es una trasgresión, un crimen social. Ahora sí que todo lo que impida la identificación con el amado, es declarado, de inmediato, su enemigo. Baste recordar el libro Los placeres prohibidos y, más concretamente, la rabia con que escribe el primer poema del mismo. Mas, no olvidemos que el deseo, así de platónicamente arraigado -y si no no es tal- tiene un hablar enfermo, que el amor de Cernuda se debate entre Eros y Narciso (apoyo todo lo dicho entonces con la rememoración de "Vereda del cuco" y sus vocablos, fuente, espejo, sed, agua:

Buscando por la senda oscura
 Adonde mana el agua,
 Para quedar inmóvil en su orilla,
 Mirando con asombro mudo
 Como allá, entre la hondura,
 Con gesto semejante aunque remoto,
 Surgía otra apariencia
 De encanto ineludible

(Poe.C., 340)

aunque sería éste y muchos otros poemas los que habría que reproducir), y que, en definitiva -aludíamos a Paz- Cernuda no ve al amante sino al amado, no abunda en el rostro -espejo del alma- sino en los cuerpos y, por tanto, no busca la verdad del hombre sino la verdad del amor. El, además, lo dijo repetidas veces: "La hermosura física juvenil ha sido siempre para mí cualidad decisiva, capital de mi estimación como resorte primero del mundo, cuyo poder y encanto a todo lo antepongo"⁷⁵. Y más frontalmente aún, en "El acorde", último poema de Ocnos: "En otra ocasión lo has dicho: nada puedes percibir, querer ni entender si no entra en ti primero por el sexo, de ahí al corazón y luego a la mente. Por eso tu experiencia, tu acorde místico, comienza como una prefiguración sexual". De ahí que, en otra parte, diga que al amor sólo se le deben exigir brevísimos momentos y que, por doquier en su poesía, aparezcan ataques, como reacción autodefensiva, contra el amor y sus retráctiles secuelas:

La caricia es mentira, el amor es mentira, la amistad
 (es mentira
 Tú sola quedas con el deseo,
 Con este deseo que aparenta ser mío y ni siquiera es mío
 (Poe.C., 169)

Como los erizos, ya sabéis, los hombres un día sintieron su frío. Y quisieron compartirlo. Entonces inventaron el amor. El resultado fue, ya sabéis, como en los erizos.
 (Poe.C., 149)

para terminar concluyendo que: "No es el amor quien muere/ Somos nosotros mismos". Es decir, la libertad que él buscaba, a través de esa pasión amorosa le condujo -excepto en los periodos que él dice- a lo de los erizos, y a La Desolación de la Quimera. No podía ser de otro modo porque tenía, desde su origen, una raíz trágica

ca y romántica que es la misma que motiva a Rafael Argullol a estudiar la misantropía y la misoginia en los románticos, a que aludíamos al principio. El amor, reducido a esa ligazón erótica tan estrecha, aísla y colabora a eso que el mismo Cernuda señalaba referido a Keats: "Es cierto que a este Keats acerbo y desesperanzado sólo lo encontramos en sus cartas últimas; pero su antipatía al público la hallamos ya expresada en cortos escritos cuando el destino todavía no le fuerza a abandonar toda esperanza"⁷⁶ y, el aludido Argullol toma a Keats como modelo de los románticos para demostrar que "el superhombre se alimenta de su propia imposibilidad, la misantropía titánica no erradica el dolor, una moral de futuro no tiene sentido para Keats. Unicamente una ética estética salva al "amado del cielo" y así, el crítico va analizando que "la misantropía titánica del poeta llega a sus mayores extremos en el último periodo de su vida"⁷⁷ ya que, emulando la furia y el desengaño de Hamlet ante Ofelia, Keats escribe a Fanny Brawne en agosto de 1820: "Aborrezco este mundo bestial que te hace sonreír. Odio cada vez más a los hombres y a las mujeres"⁷⁸. No está tan lejos de los erizos ni sería difícil encontrar algo equivalente en Cernuda. No obstante, ya dijimos al principio de este tema que, la ética de Cernuda, de donde mana su libertad, está inextricablemente unida a su condición de artista y, por tanto, en este siguiente y último punto sobre su ser de ARTISTA romántico, acabaremos de entender el que ahora finalizamos.

4.10.- El artista y el dandy.-

Como hemos visto Cernuda soslayaba por igual la posición de los que invocan el fenómeno poético como una "torre de marfil" y la de los que hacen del poeta un comprometido social. Frente a estos últimos Cernuda mantenía que la única finalidad de la poesía es ella misma y que el poeta "es precisamente un hombre que no sirve para otra cosa sino para escribir versos". Con estas palabras -aclara Luis Maristany- "no reclamaba del poeta profesionalización estricta pero sí una particular vigilancia de las propias facultades, a fin de evitar la ingerencia de cualquier elemento que no viniera exigido por el propio impulso poético"⁷⁹. Este tiene un campo de acción no identificable con la política, la historia, la ciencia, ni la belleza como algo desligado de la vida del poeta. Este es uno más entre los demás hombres, si bien impelido por una fatal exigencia de expresión. Esa fatalidad nos llevará, en breve, a las tres notas distintivas que queremos destacar. Veamos: Hemos dicho que los temas tratados anteriormente se unifican y refunden en este último, esto es debido a la especial concepción que Cernuda tenía del "poeta". Sabemos que, ya muy pronto, buscó de la mano de J.R. Jiménez la "rosa del mundo" y, en algunos periodos, diríamos que de modo obsesivo:

Para el poeta hallarla es lo bastante,
 E inútil el renombre u olvido de su obra,
 Cuando en ella un momento se unifican,
 Tal uno son amante, amor y amado,
 Los tres complementarios luego y antes dispersos:
 El deseo, la rosa y la mirada.

(Poe. C., 373)

dice en el poema "El poeta" de Vivir sin estar viviendo. Pero lo realmente significativo es que ese impulso le durase hasta el final. De tal capacidad se admira J. Gil de Biedma, en el final del estudio sobre el poema en prosa: "La fuerza de Luis Cernuda estriba en que la suya es una relación de fe a pesar de todos los pesares. Caso raro en un hombre maduro, nunca del todo dejó de creer en su idea del edén, , nunca dejó de sentirse comprometido personalmente con ella"⁸⁰. Y no se trata, con más o menos aviesa intención, de dejarse llevar por la propuesta de J.R. Jiménez y cerrar el tema (como se sabe, Juan Ramón Jiménez, al saludar la primera edición de La Realidad y el Deseo propuso otro posible título: "Perpetuo adolescente"), porque el adolescente suele delegar su vida en otros y Cernuda nunca lo hizo, y porque a lo largo de su obra desarrolla un proceso de ahondamiento en la realidad que no era la de los periódicos, la de los lugares que fue recorriendo en su exilio, ni la de la España franquista que iba trascurriendo mientras él estaba lejos. Era la suya una realidad sinónima de desengaño, de aspereza, de rechazo y desamparo, a la que él iba añadiendo fragmentos significativos a medida que se relacionaba con ella y ya sabemos que la relación de Cernuda con la realidad estaba, de antemano, muy tamizada y seleccionada según sus prejuicios e ideales. Por eso su actitud fue siempre distante, como de poeta diviró aunque su reino sí fuera de este mundo. Ya desde el principio, Cernuda se ve como alguien distinto a un normal hijo de vecino. Así está la auto-dedicatoria a su Perfil del aire, según cuenta en su artículo "El Crítico, el amigo y el poeta": "Car je est un autre", según Rimbaud. De ahí la persistente segunda persona del singular en su obra, ya

sea directamente, ya sea a través del farero, Lázaro, Felipe II o Tiberio César, porque, no es que Cernuda se sienta meramente solo, ni que esté solo entre los demás, sino que se siente solo en uno mismo y -como muy bien explica Jaime Gil- sólo alcanza a hablar consigo mismo "cuando la segunda persona del singular se le desdobra en interlocutor, en instancia superior a él pero creada a imagen y semejanza suya: dios padre o demonio hermano -amante y torturador+ su doble"⁸¹

Si el amor no eres tú, ¿quién lo será en tu mundo?
 Compadécete al fin, escucha este murmullo
 Que ascendiendo llega como una ola
 Al pie de tu divina indiferencia.

(Poe.C., 229)

Eso, o el demonio hermano que ya vimos con anterioridad. De esa irremediable soledad fue consciente siempre ("cómo llenarte, soledad, sino contigo misma") y su único consuelo fue la poesía. Ahí está el poema así titulado: "La poesía" y ahí su final:

Y quiso ser él mismo, no servirte
 Más, y vivir para sí, entre los hombres,
 Tú le dejaste, como a un niño, a su capricho.
 Pero después, pobre sin ti de todo,
 A tu voz que llamaba, o al sueño de ella,
 Vivo en su servidumbre respondí: "Señora"

(Poe. C., 434)

y como último botón de muestra de que Jaime Gil acierta plenamente cuando dice que fue su doble condición de poeta y homosexual, unidas en un todo, lo que le hizo sentirse distinto e, irremediablemente, hijo de dios, baste recordar su poema "Urania":

Conforta el conocer que en ella mora
 La calma vasta y lúcida del cielo
 Sobre el dolor informe de la vida...

Sosegando el espíritu a su acento
 Y al concierto celeste suspendido.
 (Poe.C., 287)

Y podríamos traer aquí a colación los juicios de P. Silver: "el poeta es el único héroe de su obra", de M^a Dolores Arana: "actitud heroica ante la vida por la poesía"⁸², de Rafael Argullol, en el ya citado artículo de la revista Quimera: "se concibe a sí mismo como héroe y traza una rígida demarcación entre su existir doloroso pero superior y la existencia, llena de conformismo, de los otros hombres". Y podríamos hacer un repaso de las repetidas veces que alude a la función del poeta en sus poemas. Y no sería todo sino mera redundancia en lo ya dicho. Por eso no es de extrañar que, como Eliot, concibiese también Cernuda la crítica "como un producto marginal de su actividad poética", por eso, sus intereses particulares le ciegan, frecuentemente, en el estudio de algunos autores y, lo mismo que N. Hartman hace con Eliot⁸³, hay que achacarle a Cernuda su método crítico, frecuentemente inclinado al subjetivismo romántico tan propio del XIX.

Así pues, concluyendo, podríamos señalar tres notas distintivas que emparentan al "poeta" Cernuda con la concepción romántica del artista: la satánica, la constante melancolía de sus versos como una pasión caída, que no otra cosa es (basta recordar su "Himno a la tristeza") y, por último, su dandysmo polémico, que, como vimos, viene unido al romanticismo y fue, desde entonces, bandera de algunos artistas. Algo se ha dicho al respecto: recordemos la anécdota que refiere su amigo Adriano del Valle cuando se lo encontró en las Misiones Pedagógicas, pero, algo más se sabe del dandysmo de Cernuda. Su amigo, el pintor Gregorio Prieto, que compartió casa, en Londres, durante algún tiempo con nuestro poeta cuenta

que "llegaba un poco a lo cursi. Me acuerdo cuando salía de su cuarto. Miral! llevaba un sombrerito con una pluma, el bigote muy afeitadito, yo creo que se depilaba... Salía elegantísimo, pero, sí, rayaba un poco en lo cursi. Y hasta tal punto que yo un día le dije: "Mira, Luis: tú, elegante, no eres. Eres acicalado, que es distinto". Bueno, pues no se enfadó, porque sabía que yo también tenía mi carácter. El pobrecito se compró un traje carísimo, de esos de sastres famosos. Y ese traje lo guardaba, ¡cómo lo guardaba!. Fíjate tú: yo creo que ese traje ya estaba por encima de su poesía. Se lo ponía muy planchado. Y, cuando volvía de la calle, lo primero que hacía era quitárselo y ponerse los pingajos"⁸⁴. En realidad, si cuento estas intimidades de Cernuda-hombre es porque creo que su dandysmo, que lo hay, es discutible y no abarca por igual a todas las etapas de su vida. Un escritor interesado en el tema, Luis Antonio de Villena, ha tratado el tema del poeta, en su libro sobre dandys. De él, vamos a ver, para evitar toda duda sobre la existencia del dandy-Cernuda, dos fragmentos de cartas suyas a su amigo, J.M^e Capote Benot. En la primera, del 23 de octubre de 1928, dice: "Madrid maravilloso. Yo me siento platónicamente mundano. El exterior procuro que no desentone con esta inclinación espiritual: trinchera, sombrero, guantes, traje -la mayoría de procedencia inglesa-. Sobre todo unas exquisitas camisas que me han costado ¡ay! una suma verdaderamente fabulosa... Pero ¡qué delicia!. Cines -Callao, Palacio de la Música, a veces cines distantes como Goya o Royalty- salones de té, bares -Bakanik o Sakuska- me ven a menudo. Mi interlocutora de francés resulta demasiado intelectual. El cocktail se le sube a la cabeza y la hace un poco menos pesada"⁸⁵. Y, en otra de

fecha 3 de octubre de 1929: "Con mis dichas aficiones a la indumentaria, no sé a dónde voy a parar. Se me felicita por mis corbatas y trajes, y yo, como es natural, lo agradezco profundamente". Es evidente, por tanto, que Cernuda buscó la elegancia atildada, el amaneramiento del que se sabe centro de interés y lo cultiva dejándose ver y llamando, discretamente, la atención. Porque, nada más lejos de Cernuda que el mal gusto como provocación o la extravagancia, fuera de toda norma, con tal de llamar la atención (recordemos, por ejemplo, a Baudelaire cuando se depilaba las cejas y, luego, se las pintaba de verde para salir a la calle). Cernuda confundió el dandysmo con la elegancia, o mejor, quiso llamar la atención por ser el más elegante dentro de las normas cuando, resulta, que el dandy no sigue ninguna moda, en el mejor de los casos la crea o se la inventa, porque, claro, ésta, ya sigue los dictados de un grupo más o menos grande y, por tanto, no deja ser absolutamente exclusivo. Cernuda, pudo llegar a ser cursi, atildado: zapatos de negro charol, raya del pantalón perfecta, pelo con raya en medio; etc, el dandy busca epatar y hasta enfurecer: collar, gorguera, guantes amarillos, pelo verde, casacas, etc. Por otra parte, el dandy perfecto no es nada más que eso -ejemplo supremo, el Beau Brummel-, no poeta ni príncipe, pero, claro, aquí también la perfección es difícil, y, por ese camino ¿qué haríamos con lo que hay de dandy en Lord Byron, Oscar Wilde o Huysmans?. Ahora bien, en el caso de Cernuda, lo que en él hubo de "elegantísimo" es mejor referirlo a su etapa de vinculación surrealista, mejor hasta 1930, porque, es seguro, que después pudo molestarle el lado frívolo y falso de la palabra dandy y, a medida que pasaban los años, fue más bien, un dandy espiritual, un dandy cuyo significado se mezclaba con el del poeta romántico, es

decir, algo mucho más íntimo y trascendente. No obstante, estamos totalmente de acuerdo con la apreciación de Villena en el sentido de que "toda esa leyenda, no en su parte más anecdótica y externa, sino en lo que trasunta de una manera de ánimo, en lo que pasa de la vida a la obra del poeta, fusionándolas, constituye, la médula misma de la cosmovisión cernudiana"⁸⁶. Y bien está que se diga aquí esto, después de haber dedicado tantas páginas a estudiar los temas románticos de su poesía. El poeta-Cernuda participó, por lo tanto, de algunos de los semas constitutivos del dandy, a saber: Dado que el dandysmo es, en el fondo, una rebelión ética cuya expresión suele ser una forma de arte, Cernuda, que al igual que Keats sabe que sólo una ética estética (es decir, un cambio de valores a partir de la transformación de los gustos estéticos) puede salvar al "amado del cielo" de las "muchedumbres de sombras", es "distinguido" como rebelión contra el gusto de las masas (en otra carta de las citadas, 19-1-1929, dice: "Y luego estos franceses son groseros de espíritu -¡quién lo creyera!- y ridículos en indumentaria..."). Además, el dandy es la encarnación de la gratuidad y de la inutilidad de lo bello y, de este modo, es una frontal oposición a la moral "útil" de la sociedad mercantil e industrial. Cernuda, en una prolongación de la ética personal contra la colectiva de la sociedad española de siempre, que decía Brines, representa aquí la singularidad de la ética altiva, aristocrática, contra lo gregario y lo uniforme; propone, además el goce, la fiesta, contra la moral de trabajo que las sociedades aceptan. Propone, por tanto, el dandy, en su manifestación, una trasgresión en el código de valores: de ahí que sea la etapa surrealista de su vida aquélla en la que más cerca estuvo del más puro concepto de dandy: "Le Beau Brummell".

Por lo demás, querer explicar ya más, a través del dandysmo, del complejo personaje que fue Cernuda, como hace Villena, en el libro citado, extrayendo versos de sus poemas, y trayendo "por los pelos" significados desconectados del contexto del poema en que se dan, nos parece querer estirar el tema hasta donde no llega. Si es verdad que, por ejemplo, en "A las estatuas de los dioses", habla de la vida de estos, perfecta lejos del mundo ("Impasibles reinad en el divino espacio"), eso se refiere, como hemos visto, a su visión del mundo y debe ser explicado dentro de la añoranza de la perdida unidad, etc, nunca como una norma de comportamiento social propia del dandy. Puestos a rastrear así, podríamos encontrar múltiples ejemplos de versos que nos vinieran bien, pero, igualmente, otros o puestos en los que muestra su desazón o su abatimiento ("Dame la guitarra para guardar las lágrimas", "pisé cristales; no había sol") o numerosas cartas, a Rica Brown o Gregorio Prieto, en las que abrió su corazón y mostró su profunda humanidad al descubierto.

En fin, resumamos como colofón a esta revisión de la obra cernudiana desde el prisma estrictamente romántico, ese desfase que hubo entre sus proyectos teóricos y sus logros artísticos porque, precisamente, en su desajuste creemos que está la clave de la importancia de Cernuda en la Literatura Española. Si hubiese logrado lo que, a través de la máxima de Eliot: "Mientras más perfecto el artista, más completa será en él la separación entre el hombre que sufre y la mente que crea", pretendía, huyendo totalmente -supongamos su posibilidad- de lo que, parafraseando a Ruskin, llamaba "pathetic fallacy", ahora no tendríamos la obra romántica más completa -según fue el romanticismo anglo-germano, como vimos- de nuestra literatura. Porque, aunque hayamos andado así de retrasados,

lo cierto es que nos parece que Jaime Gil acierta plenamente cuando dice que "puesto que en nuestro siglo XIX no hubo, de verdad, una revolución romántica, Unamuno y Cernuda suscitan un poco la impresión de haber estado empeñados, literariamente, en una insólita acción de retaguardia: en cuanto poetas de Europa continúan y modifican en su obra la tradición fundada por el Romanticismo; en cuanto poetas de España, han de revivir esa tradición casi desde sus orígenes. Quizás por eso nos parecen a veces desmesurados y anacrónicos"⁸⁷. Pero, claro, Cernuda "modifica la tradición fundada por el Romanticismo", quiere ser, según los principios de éste, moderno -no nuevo- y así toma de Browning el monólogo dramático -véase el poema "Lázaro" como ejemplo más logrado- e intenta aprender de Eliot lo que Cernuda llama el "equivalente correlativo" ("Quería hallar en poesía el equivalente correlativo para lo que experimentaba, por ejemplo, al oír a una criatura hermosa o al oír un aire de jazz") -véase "Quetzalcóatl"- y, por otra parte, nos deja toda su obra crítica. Abre, por tanto, todas las pistas para que los poetas siguientes en la tradición española profundicen y modifiquen lo que, por suerte de su temperamento, él no pudo hacer, pero, además, nos deja -como hemos mostrado y él mismo se achaca al final de "Historial de un libro": "no siempre he sabido o podido mantener la distancia entre el hombre que sufre y el poeta que crea"- en pleno siglo XX, el mayor intento de búsqueda de la unidad romántica que se haya hecho en nuestras letras. Las obras de Guillén, la de Larrea o la de Salinas serán importantes por otras causas, irán más lejos en algunos aspectos, pero no lo son, precisamente, por su vinculación al romanticismo como lo es la de Cernuda. En él hubo, sobre todo a partir de 1934, clara intención de llenar un enor-

me vacío y, como decíamos al comienzo de este capítulo, clara intención de emprender una revisión del pasado literario y establecer un nuevo orden de poemas y poetas. Cernuda nos sitúa, ya para siempre, en lo que Robert Langbaum llama The Poetry of Experience, que viene de Wordsworth y Coleridge, y que consiste, no en escribir un poema que imite la realidad, o que sea un sistema de ideas acerca de esa realidad, sino en un simulacro de una experiencia real que contenga, a la vez, el objeto y el sujeto. Es decir, lo que Cernuda explica en el recurrido "Historial": "no tratando de dar al lector el efecto de mi experiencia, sino conduciéndole por el mismo camino que yo había recorrido, por los mismos estados que había experimentado y, al fin, dejarle solo frente al resultado" ⁸⁸. Y lo curioso es que es en su trabajo de las clases donde descubre el procedimiento, claro que para entonces ya había leído a los poetas y críticos ingleses y, por tanto, lo que hizo fue aplicar los saberes aprendidos. Cernuda nos sitúa -y no sólo por su poesía-, abiertos todos los canales de conocimiento, en plena modernidad de una vez y por todas. Ello fue debido -como a él le gustaba que se le explicase-, aparte de su talento, a su radical rebeldía. Rebeldía contra la tradición poética -y no sólo eso, como hemos visto- encerrada en sí misma, a remolque de las innovaciones francesas, casi siempre académicas, hasta en el surrealismo, y, por si fuera poco, contra una ética colectivista de asfixiante moralina. Cernuda se limitó a ser fiel a sí mismo -lo más importante de una existencia individual, como dijo en Ocnos- que, en su caso, implicaba una lucha a muerte, no tanto entre la realidad y el deseo cuanto contra sí mismo ("car je est un autre") y que no cesó, precisamente, hasta su muerte, que fue la que realmente lo transformó "tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change".

4.11.- Algunos otros poetas de la Generación del 27.-

No podemos redundar demasiado en lo que ya se dijo al comenzar el estudio sobre Cernuda-romántico: el método de este trabajo es deslindar y profundizar en lo más relevante para que, a partir de ahí, se puedan reconocer dónde están desperdigadas las parcelas, múltiples, por supuesto, derivadas de ello. Al ser inabarcable lo "romántico" se haría también interminable un estudio que pretendiera la exhaustividad. No obstante, ya se señalaron al comenzar aquel estudio algunos nombres que con sobrada propiedad podrían haber sido incluidos aquí. Nos detendremos brevemente en V. Aleixandre por su influencia posterior en las generaciones venideras y por las especiales características que cobra el romanticismo en su obra y, un poco menos, en F. García Lorca. No es que al leer los bellos poemas de E. Prados:

Negro está el cielo y el mar
 en cada esquina un lucero
 y, en medio, un ancho puñal
 clavado sobre su pecho.

-¿Clavado? ...

¿Pero en qué cuerpo? ...

-¡En el que nunca tendrá!

(El misterio del agua, 1926-1927)

no encontremos misterio y una honda idealización del mundo: que no fuera correcto detenerse en la clara veta romántica de M. Altolaguirre, que tiene versos como estos:

Mi caminar por el tiempo
 tan solo tiene un descanso
 en el año de tu muerte
 -isla de luto y de llanto-

(Nuevos poemas a Las islas invitadas, 1936)

es autor de una Antología de la Poesía Romántica y ya fuera objeto de la atención del propio Luis Cernuda: "Habrá alguno más apasionado, como Lorca; cuya voz tenga más amplitud, como Aleixandre; cuya expresión sea más original, como Guillén; pero ninguno que en momentos determinados nos dé esta sensación de misterio penetrado, de contacto súbito con una realidad trascendente, como Altolaguirre"⁸⁹; no es que no pudiéramos detenernos a discernir lo que llega de hilo romántico profundo a La voz a ti debida (1933), y a Razón de amor (1936), los libros de Salinas, en los que todo emerge de un palpito, de un anhelo amoroso envolvente y en los que la vida, nuestra relación con la Naturaleza, con las estrellas, depende de cómo sepamos vibrar a través del sueño del amor, que, aunque está tomado idealmente como algo nuclear e insoslayable, pasa y se realiza siempre en los cuerpos, fundiendo la materia que nos constituye; o, en fin, que no pudiéramos hacer un estudio exclusivamente de la poesía popular hecha oro de Marinero en tierra (1925), donde además el mar es símbolo de infinito, de disolución de todos los Contrarios y, por tanto, de la nostalgia de esa Unidad primigenia que situábamos en el primer lugar de los temas del romanticismo anglo-germano; hablar, por supuesto de su compromiso político, de su revista Octubre, del deslumbrante Sobre los ángeles (1929), etc. Es que, decididamente el estudio no tendría fin y es obligado, por tanto, volver a sus cotas descollantes exclusivamente. Así, el caso de V. Aleixandre se presenta tan "personalmente" que, muchas veces, "parece un poeta sin tradición"⁹⁰ y otras, tanto romanticismo como surrealismo, se hacen asfixiantemente presentes. Es Aleixandre uno de los poetas mejor tratados por la crítica. De su obra se han hecho varios intentos clasificatorios. Sin entrar a ver con cual de ellas estaríamos más de acuerdo, vamos a apostar por una que parece, si no precisa,

sí, al menos, servible para lo que nos proponemos: Es fácil ver que, en su primer libro, Ambito, 1928, no hay casi nada de lo que será, luego, el poeta renovador. Con Pasión de la tierra, 1929, y Espadas como labios, 1931, aparece, además del poema en prosa, su deslumbrante surrealismo y el nacimiento de un gran poeta. La tercera etapa -por así decir-, está marcada por dos libros, La destrucción o el amor, 1933, y Sombra del Paraíso, 1944, que es donde más evidentemente aparece el romanticismo en su obra y, por tanto, la zona que estudiaremos. Otra, la cuarta, tiene sus raíces en Sombra, cuaja en Historia del corazón, 1954 y se estira hasta En un vasto dominio, 1962, y, en ella dominaría lo que se ha dado en llamar "historicismo" para aludir a la visión del hombre como un ser más sujeto que en otros momentos de la obra alexandrina al aquí y ahora. La última, lógicamente, está llena por los dos libros, Diálogos del conocimiento, 1970, y Poemas de la consumación, 1968, que tienen, sobre todo, un fuerte cariz de indagación epistemológica ante lo que el poeta intuye como final real de su trayecto. Entre medio, quedan, salpicados, otros varios libros que, no creemos, marquen nuevas señas en su devenir poético. Hay que señalar, primero, que los dos libros señalados como "románticos" tienen sus raíces en Espadas, ya que éste, por ejemplo, está dedicado nada menos que a D.Alonso, Lorca, Altolaguirre y Cernuda, y se abre con una cita de Lord Byron, y segundo, que cualquiera puede extraer razones suficientes para vincular un poema de Historia, por ejemplo, al romanticismo pero, intentaremos mostrar que el tono, los temas y determinadas connotaciones históricas no son ya asimilables al movimiento romántico, tal como aquí lo estamos estudiando.

El mismo Alexandre, explicando su arranque surrealista,

dice: "Cuando en algunos poemas míos paradisiacos..., evoco la juventud como una inmarcesible edad de oro, lo que hago es traer a mí la visión de mi reino, del que estoy desterrado. Su fulgor, el de tal reino, su luminosidad, su deslumbradora pureza, su amorosidad radiante, me iluminaron un día, no sé si en la región del sueño, o en un trasmundo para el que nací y no vivo"⁹¹. Lo cual, lleva a Cernuda, apoyado en su obra y en otras muchas afirmaciones del autor: "Me cuento entre aquellos poetas que se dirigen a lo permanente del hombre... No a lo que refinadamente diferencia, sino a lo que esencialmente une. Estos son poetas radicales y hablan a lo primario, a lo elemental humano"⁹² -referido a su obra anterior a 1945. "Siento en mí una especie de leonina fuerza inaplicada, un amor del mundo, que a mí, hombre en reposo, me hace sufrir o me exalta... Los límites corporales que me aprisionan se rompen, se superan en esa suprema unificación o entrega, en que, destruida ya mi propia conciencia se convierte en el éxtasis de la naturaleza toda"⁹³ a calificar a Aleixandre como un "descontento", un "inadaptado" y "en general aparece como consecuencia de un sentimiento inefable que caracterizaba la actitud romántica (tómese el término "romántico" en su sentido histórico-literario)"⁹⁴ Y, sin mayores inconvenientes, en ese mismo sentido ha apuntado la crítica: Carlos Bousoño, José Olivio Jiménez, etc, refiriéndonos, siempre a la obra anterior a 1945. Pero, maticemos esto a través de los dos libros anunciados. Lo que hay aquí de simbiosis con el cuadro romántico, aparte del sueño: omnipresente por ser uno de los más interesantes poetas surrealistas, es mucho: En primer lugar, su voz es

cósmica, es un poeta panteísta, fundido con la naturaleza, que, no sólo desborda, sofoca, en todos los poemas sino que habla, también, por boca del poeta:

Soy el calor que sin nombre avanza sobre las piedras frías,...

Soy el sol que bajo la tierra pugna por quebrantarla...
Soy el brillo de los peces que sobre el agua finge una red de deseos (D. o A., pg. 26)⁹⁵

Soy el caballo que enciende su crin contra el pelado viento,
soy el león torturado por su propia melena...
el diminuto escarabajo que también brilla en el día.
(D. o A., pg. 93)

Y aquí sí que no hay que hacer salvedades, como en Cernuda, ya que todos los reinos, sobre todo el animal y vegetal, están vibrantes, aunque, con especial insistencia el mar, que, puede ser:

hasta dar en el mar como el placer cedido (D. o A., 51)
Mátame, si tú quieres, mar de plomo impiadoso (D.A. 135)
con mis ojos nativos, de ti, mar, de ti, cielo...
abanico de amor o resplandor continuo (S.P., pg. 60)

y también espejo, cuerpo-nunca-dichoso, etc. Es, por supuesto, símbolo de la unidad básica, que aparece explícitamente nombrada en varios versos:

luz o espada mortal que sobre mi cuerpo amenaza,
pero que nunca podrá destruir la unidad de este mundo
(D. o A., 20)

Flor, risco o duda, o sed, o sál o látigo:
el mundo todo es uno, la ribera y el párpado
(D. o A., 50)

Esta unidad de comunión cósmica es producto, como en J. Guillén, de una ordenación lúcida del pensamiento, podría decirse que es el

centro permanente en torno al cual fluyen todos los versos. Así, otra inmediata variante de la unidad intuita, soñada y perseguida, es la disolución a través del amor:

Mirar tu cuerpo sin más luz que la tuya...
de este mundo absoluto que siento ahora en los labios
(D. o A., 47)

que pertenece, precisamente, a un poema, "A ti, viva", abierto con una cita: "Tocar cuerpo de mujer, es tocar cielo", de Novalis, que, no por casualidad, es el tercer poeta -los otros dos son Espronceda y Carolina Coronado- que aparece citado en estos dos libros. Sería prolijo referirse a los poemas en los que el amor es tema único y obsesivo, pero, muy frecuentemente, aparece, como corresponde a la convención romántica (los "fratelli" de nuevo), unido, como los dos polos del imán, a la muerte:

¡Ven, ven, muerte, amor; ven pronto, te destruyo;
ven, que quiero matar o amar o morir o darte todo;
(D. o A., 30)

Quiero amor o la muerte, quiero morir del todo,
quiero ser tú, tu sangre, esa lava rugiente

que, más que "amor o muerte" es amor y muerte o muerte en el amor porque, en el mismo poema al que corresponden estos versos, "Unidad en ella", se dice expresamente:

Muero porque me arrojó, porque quiero morir,
porque quiero vivir en el fuego, porque esta aire de
no es mío, sino el caliente aliento (fuera
que si me acerco quema y dora mis labios desde un fondo.
(D. o A., 19)

Declaración similar a la de Cernuda: "Libertad no conozco sino la de estar preso en alguien...". Y, no creamos que es esporádica esta ansiedad del poema "Unidad en ella", véanse, por ejemplo, los poemas del mismo libro: "Sólo morir de día", con los tres anafóri-

cos del final "Quiero morir", o "La ventana", su final, igualmente. Pero, olvidemos todo recuerdo trágico adherido a la muerte: para el Aleixandre de este periodo, es una "oscura dicha" (es clarísimo el último poema del libro, "La Muerte"), y, dentro de la matriz panteísta, en la que está inmerso, ésta será:

La dicha consistirá en deshacerse como lo minúsculo,
 en transformarse en la severa espina,
 resto de un océano que como la luz se marchó,
 gota de arena que fue un pecho gigante
 y que salida por la garganta como un sollozo aquí yace.

(D.o A., 98)

Todo, desde la primera luz hasta la negra parca, se convierte en lo que Cernuda, hablando de él, llama "símbolos apasionados". Y no se piense en ninguna idea de pecado ni culpabilidad, ni remotamente aparecen. Es, al menos, tan poco cristiano como el mismo Cernuda, ya que se ubica, precisamente, antes de la aparición de normas y mandamientos, y si no, véase el tono de "A una muchacha desnuda":

Tendida estás, preciosa, y tu desnudo canta
 suavemente oreado por las brisas de un valle

(S.P., 81)

aunque, quizás sea "la conciencia de pecado" -Cernuda dice-, lo que le haga superarlo y llegar ahí: "El no puede querer que el mundo sea lo que los demás admitimos que es, y se empeña en soñarlo de otro modo edénico, errante entre los fragmentos del puro mundo original"⁹⁶ Es una explicación. Lo importante son los resultados, y de estos sólo se deduce que Aleixandre tiene la necesidad de una disolución amorosa en el cosmos, ya que está violentamente avocado a una realidad trascendente, que da salida y cauce, a su singular manera erótico-panteísta (dice José Olivio Jiménez), a la indeclinable voluntad de permanencia. También Cernuda coincide en esto, ya que

para él "su obra es el resultado de una sublimación del instinto posesivo de origen sexual"⁹⁷ Y algo parecido piensa de la de Lorca. Se comprenderá, entonces, que la visión del "Poeta" que tiene Aleixandre en esta etapa-sea la que se sintetiza en el primer poema de Sombra, "El Poeta":

para ti, poeta, que sentiste en tu aliento
la embestida brutal de las aves celestes,
y en cuyas palabras tan pronto vuelan las poderosas alas
de las águilas
como se ve brillar el lomo de los calientes peces sin
(sonido...

Un pecho robusto que reposa atravesado por el mar...
y tus manos alzadas tocan dulce la luna...
y mira a la luz cara a cara, apoyada la cabeza en la ro-
(ca del poniente,

(S.P., 7-8-9)

que bien pudiera ser la descripción etopéyica de W.Blake, Byron o Espronceda. Por si quedara alguna duda sobre la raíz romántica del poeta sevillano-malagueño, éste poema puede servir de corolario.

Si anteriormente dijimos, de la mano de Cernuda, que Aleixandre parecía un poeta sin tradición, y aquél lo justificaba por su lenguaje impreciso, cumulativo y vago, esto es sólo válido por la longitud de sus versos, por la envolvente y exhuberante construcción del poema, pues, por todo lo demás -y el mismo Cernuda lo dice más adelante- Aleixandre viene del romanticismo histórico, tanto en su raíz fatalista, que la hay, sobre todo en Sombra, como en la de luz. Si alguna duda quedara de ello, no habría nada más que pararse a analizar los recursos retóricos en los que se basa su estilo, en estos primeros libros (citaré ejemplos de Sombra, por ser equivalentes a los de otros, e irán entre paréntesis la página a la que pertenecen): superlativos (25, 26), enumeraciones (24, 26), pro-

sopopeyas (24, 101), interrogaciones retóricas (17, 23), analogías (17, 85), exclamaciones (16, 25), hipérboles (16, 53), sinestesias (16, 69), etc, además de las imágenes, abundantes, heredadas del surrealismo. No es de extrañar que Aleixandre sea un poeta opuesto, en este sentido, a Cernuda, ya que, mientras éste habla -casi siempre- para el "cada uno que somos todos", Aleixandre con una voz que no es grandilocuente, sino la mera voz del cosmos que por su ser se expresa (diferencia fundamental con los románticos españoles), habla a todos, en masas:

Mirad el vasto coro de las nubes,

¡Ah! Amigos, arrojad lejos, sin mirar, los artefactos
(tristes

(S.P., 72)

y cuando utiliza la segunda persona del singular nunca es como Cernuda, para hablar a su "daimon", sino al personaje o elemento que encabeza el poema.

Es muy explicable, por tanto, desde esta visión tan primigenia del cosmos, que no exista el tiempo, mejor dicho, que su "ahora", desde el que nos habla esté situado en una trascendencia que corresponde al momento de identificación hombre-cosmos y que, en todo caso, se explica más bien como un lejanísimo pretérito que como un futuro, -que dice José Olivio Jiménez, dadas las declaraciones de Aleixandre que hemos intercalado al comienzo: "... su deslumbradora pureza, su amorosidad radiante, me iluminaron un día", aunque si se ve como un paraíso alcanzable a través de la palabra o el ensueño también estaría, obviamente, en el futuro. En ambos casos, no obstante, es algo fuera de la linealidad temporal sabida y, de ahí que el mismo J.O. Jiménez, en su artículo "V. Aleixandre en tres tiempos", sitúe el primero de ellos en Hª del Corazón, 1954.

394

Ese primer estadio temporal, que marca ya un abandono del absorbente panteísmo romántico, está definido por un estar frente al tiempo de consciente y decidida manera, actitud por la que aparecen, en la poesía española de aquellos años, el realismo, el tono ético, la solidaridad y hasta, en algunos, una concreta preocupación política. Esta actitud y, en el fondo ("Los términos") una pregunta que proviene de la necesidad de permanencia, está en Historia. El paso a esta cuarta etapa, la historicista, la explica así el mismo José Olivio: "el Aleixandre de hoy habría nacido de sí mismo, pero también de las voces y señas que su tiempo le hacía. Pero es indudable que se hizo necesario pasar de un clima humano y artístico marcado por la soberbia y el individualismo a otro definido por la humildad y la más diáfana conciencia temporal"⁹⁸ Esta humildad le hace al hombre sentirse mínimo ante su finitud temporal y buscar el calor y la humanidad de sus semejantes. Así, llegamos al tono de poemas como "En la plaza", imposibles en Sombra o La Destrucción:

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

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 arrastrarse en la dicha
de fluir y perderse,
encontrándose en el movimiento con que el gran
corazón de los hombres palpita extendido.

(de Historia del corazón, 1954)

Realmente, se hace difícil encontrar ese tono ya en Sombra, como dice José Olivio, claro, que él sólo dice que esto "está esbozado, todavía míticamente" y, eso, quizás, sí. Véamos poemas como "Hijos de los campos":

como la tierra misma, en la que, ya colmados, una noche,
uniforme vuestro cuerpo tendéis.

Yo os veo como la verdad más profunda,
modestos y únicos habitantes del mundo,
última expresión de la noble corteza,
por la que todavía la tierra puede hablar con palabras.
(S.P., 102-103)

o "Al Hombre":

Regresa tú, mortal, humilde, pura arcilla abagada,
a tu certera patria que tu pie sometía.
He aquí la inmensa madre que de ti no es distinta.
Y, barro tú en el barro, totalmente perdura.
(S.P., 95)

aunque ese canto mítico forma parte de la presencia enorme de la tierra en este libro que, aunque están todos los elementos, destaca sobremanera: citaré los poemas "No basta", "La tierra", además de los dos ya recordados. Se podría decir que, proporcionalmente, aquí predomina la tierra, mientras que, en el anterior, era el mar. De este modo, claro, el hombre es más minúsculo, es tierra, simplemente y visto como algo más queda envuelto en una pesimista visión:

¡Humano: nunca nazcas! (S.P., pg. 77)

Cuerpos humanos, rocas cansadas, grises bultos...

¡Siempre carne del hombre, sin luz! (S.P., pg. 99)

De aquí a Historia hay, nada menos que, un abismo, que se salvará en 10 años y que soportará el abandono de la visión romántica. Claro, que se podría alegar que a ese "humano" último al que nos hemos referido le falta el toque humanista del renacimiento, del que está

tocado el romanticismo histórico. Es cierto, pero se explica por la original visión del romántico Aleixandre, que llega a ser elemental, geológica. No obstante, recordemos que el "Poeta" no es "humano" -he ahí el cambio cualitativo con respecto a la 4ª etapa-, y que el libro está hecho desde él, y baste remitirse a los poemas "Al Cielo:

Baja, baja dulce para mí y da paz a mi vida...

Hundido en ti, besado del azul poderoso y materno

(S.P., pg. 108)

o "Ultimo amor", entre otros varios. Por eso, era fundamental, en un estudio de este tipo, detenerse en la etapa romántica de este descomunal poeta que aporta una originalísima mirada a la Literatura Española, porque, ya más adelante, en, 1962, En un vasto dominio que representa el segundo tiempo en el estudio de J.O. Jiménez, la búsqueda de la unidad ha quedado olvidada. Se ve al hombre histórico, reducido a su espacio-tiempo, aunque, a la vez, repetido y constante pero que no tiene que anhelar nostálgicamente ninguna forma de deslimitación o extraversión. Por eso, predomina el tono de diálogo y aparecen nombres propios: Felix, Juana Marín, etc. Y, en el tercer tiempo, 5ª fase de la poesía aleixandrina, 1968, ya los Diálogos del conocimiento no son diálogos porque no se hablan entre sí, la respuesta de uno no sirve como inicio del parlamento del otro, y, desde la vejez -tránsito a la muerte- es irrevocable el dolor pero también hay sabiduría, que da la sensación de estabilidad instantánea. Desde ahí, serenamente, se reconocen los reinos absolutos: juventud y amor. He ahí la variedad y riqueza de la poesía de Vicente Aleixandre en toda su parábola vital. Es ésta una curva que va, como en Guillén, de dentro a fuera, al contrario que Luis Cernuda. Tal vez por eso, y refiriéndose a su etapa historicista (la

última no pudo conocerla Luis), puso Cernuda más de un reparo a sus libros: "En Historia del corazón, la muerte aparece de manera muy distinta a como aparecía en La Destrucción o el amor, aceptando ahora el poeta la decadencia final... ¿Hay en ese optimismo algo de apresto?... diría, sin tener fundamento para afirmarlo, que prefiere disfrazar de optimismo su pensamiento"⁹⁹. Es esto perfectamente inteligible desde la vital visión fatalista de Cernuda; éste no renuncia a nada, mantiene la fe en el edén hasta el final, sigue siendo un empedernido romántico y ¡a qué precio!, sólo así se entiende lo de "Perpetuo adolescente" que proponía Juan Ramón como título para La Realidad y el Deseo. Por otra parte, Aleixandre, como él mismo se autodefinió, era un "hombre en reposo" y quizás, en parte debido a su enfermedad, su obra fue más -Como dice Talens-"la inteligencia apoyada en la vida", al contrario que la de Cernuda que fue "la vida apoyada en la inteligencia". "Al contrario de Aleixandre no necesitó "concentrarse humildemente en el drama del hombre" porque es ese drama fundamento continuo de su obra, pero, al igual que él construyó otra utopía: sólo que no desde fuera, sino desde dentro"¹⁰⁰. Mal podía entender Cernuda el impulso de solidaridad a partir de Historia, un impulso que nacía como complemento natural, acorde a las nuevas inquietudes existenciales de la época, de aquella fundamental solidaridad aleixandrina con el cosmos. Para Cernuda, toda poesía es elegíaca y la otra, la que va hacia la plenitud y la esperanza, lo es en potencia "porque es un ensayo frustrado en su última instancia humana". Para él, la sola unidad posible, incluso en Desolación, es suficiente y, en este último libro, vendrá ofrecida por el sentimiento elegíaco, satírico y amargo subyacente, en Aleixandre -recalcamos por creerlo fundamental-, de En un vasto dominio, se podría decir con Goethe que "sólo todos

todos los hombres viven lo humano" y la materia, única, inmensa e historia en sí misma, tiene como su más concretado producto, alto y noble, al hombre y su espíritu. Es una concordia que serena al poeta y le reconcilia con la vida. Cernuda nunca alcanzó esa dicha.

Cabe referirse, escuetamente, a otros dos poetas del 27 por su latido romántico: Lorca y Juan Gil-Albert. En el primero, nadie lo podría negar. El deseo, el miedo, el espasmo y la muerte están enraizados profundamente en su persona y emanan en El Romancero, en su teatro. Lo que en Aleixandre está desencadenado, aquí está constantemente vivo en el subsuelo pero eso viene de que su poesía es eminentemente andaluza, más aún, arábiga, orientalista. Todo lo que se pudiera decir de la "Andalucía romántica" está aquí vivo, lo que ocurre es que eso no es todo el romanticismo, es demasiado concéntrico y no tiene talante crítico que pueda hacerlo ahondarse y evolucionar. Al lado mismo de sus virtudes están sus límites. De su poesía, se ha dicho, que apenas tiene parte la inteligencia, todo es instinto e intuición. Eso sí, duende, gracia a raudales, como sólo se la podemos pedir a Alberti, en su generación. Además, por si fuera poco, Lorca es un poeta-esponja, que se empaapa no sólo del ambiente inmediato sino también de las distintas modas que inundan a la literatura. El resultado es -con palabras del mismo Cernuda- que "tardíamente halla un tono único, ya que en la mayoría de sus libros une al tono propio otros diversos: el modernismo, el gongorino, el folklórico, el superrealista, a manera de estratos poéticos superpuestos bien distinguibles unos de otros"¹⁰¹. A estos habría que añadir el tono lúdico y el aludido orientalista (Khayyam, Hafiz, el Corán, etc) que le hacía decir que, para él, el mundo visible existía y que convierte su poesía en una lujuria sensualista. Entre todo, ¿Qué queda del Lorca romántico?. Quizás un

constante "sentimiento trágico de la vida", unamuniano sí y que sale a flote de la forma más feliz en la etapa surrealista del poeta y que produce, quizás, el mejor libro: Poeta en Nueva York, 1930. Pero, claro, no es ajeno a ello el que Lorca, en América, no pudiera aprender -como él mismo dijo- "ni una palabra de inglés" y que, por tanto, ante la angustia y ajeneidad de aquella civilización, fuera el suyo un grito, angustioso y nostálgico, hacia su Andalucía y donde lo único que le parece salvable son los negros de Harlem. Poco queda, por tanto, de progresivo en el Lorca romántico. Su Romancero gitano tiene algo de narrativo, nunca de meditativo, pero también de barroco, y de folklórico, y, por supuesto, de teatral y costumbrista. Casi tanto se podría decir de la poesía de Alberti y, en ambos casos, nada nuevo, -que no estuviera ya en la literatura y el espíritu españoles- y que, por tanto, aporte algo a la absorción del romanticismo. A estas alturas -del trabajo, y del desarrollo romántico en los distintos países- no podemos quedarnos con la aplicación, al pie de la letra, de la máxima de Novalis que dijimos al comienzo: "Cuanto más peculiar, personal y local, de su tiempo es un poema, más cerca se halla del centro de la poesía", porque lo que, en su tiempo, referido a local, pudo tener una fuerza de afirmación contra el academicismo uniformante y los dominios políticos extranjeros es, ahora, mero folklore y por lo tanto, típico. La poesía de Lorca, y no creo que haga falta repetir que es una de las atractivas y deslumbrantes obras poéticas del siglo XX, cumple la condición paciana de ser analógica, pero, la otra faceta, la ironía, no se desdobra lo suficiente, no es autocrítica y, por tanto, lo mismo que en Alberti, deja roma la indagación sobre el mundo envolvente y sus por qué.

Al ir trazando el perfil de los distintos escritores con respecto al romanticismo puede dar la impresión de que, algunos de ellos, quedan maltratados, infravalorados en la apreciación. Nada más lejos de nuestra intención. Lo que, simplemente, ocurre es que aquí se busca el enfoque que ilumine esa unidad romántica de modo renovador y no se atiende a otras facetas de los poetas que, pueden ser mucho más interesantes que la aquí estudiada pero que, evidentemente, serían distracción para lo que interesa. Esa es, también, la impresión que puede causar la referencia que ahora hacemos a la obra de Juan Gil-Albert. Esta, que es riquísima, y puede interesarnos fuera de este estudio mucho más que la otros poetas más ampliamente tratados, debe ser, ahora, simplemente aludida. Y esto porque, como el mismo Gil-Albert contestó a alguien que le tildaba de afrancesado, es "un español que razona". Pero, no razona de un modo anecdótico o accidental, su racionalidad constituye el meollo de su personalidad y, por él, tras salir airoso de las fronteras opuestas y contagiosas del ángel y el bruto, llega a su ser: sincrético y luminosamente mediterráneo. Su amigo Jaime Gil, en un articulito titulado, precisamente "Un español que razona"¹⁰² no duda en tratarlo de sabio y esto porque "traduce una capacidad que a mí me parece admirable: la de gozar de la vida de un modo, que no es el del santo pero que se le parece, en que el exceso y el sentimiento de culpa están por igual excluidos". Y, entonces, alguien podría indagar: ¿a qué viene traerlo aquí?. Respondamos con unas palabras suyas, prólogo a uno de sus más preciosos libros: Homenajes, 1964: "Sólo en esos momentos delirantes en que un pueblo, o la humanidad, por un trance especial o aventura sintomática, toca, aunque no sea más que con mano trémula, el fondo del

abismo, al sentirse justiciero, o feliz, el poeta se confunde con él como un hombre más y palpita al unísono. Porque siente, y sabe, que ese momento es puro, es verdadero, es sagrado. Es coincidente. El delirio humano no es ni el vuelo del ángel ni el rugido del bruto. Esas fronteras están sin proteger y sus emanaciones contagian. Por eso es el delirio un trance peligroso pero al que hay que aspirar. Borrarlo y habréis acabado con el peligro, cierto, pero ocasionando un engendro insípido: la comodidad. La vida puede permitirse todo menos sentirse cómoda. Cuando el hombre introduce la comodidad en su vida como un mueble que acaba de comprar, el fuego se ha apagado"¹⁰³. Por eso, a continuación, Gil-Albert, se preocupa en diferenciar que él no es precisamente un ecléctico, ni un ecuaníme^o, sino eso, un sincrético. El ecuaníme no se apasiona, el ecléctico, reposa, mientras que él es un apasionado deseoso de sosiego, un hombre para el que la "coincidentia oppositorum" constituye un fin, un clima vital, "pero no ha dejado que me reposara apaciblemente más que escasos momentos". Opiniones como la del mismo Jaime Gil en el sentido de que Juan Gil-Albert, al ser un exiliado en su tierra (recordemos que fue su elección: retornó en el 1947 y empezó a ser reconocido hacia 1970), tiene una concepción romántica del poeta, se ven compensadas y refrenadas por frases que le definen, en el más hondo sentido de la palabra: "Yo pienso, yo equilibrio"¹⁰⁴. He ahí, de nuevo, en la labor de equilibrar esos dos polos, el fiel exacto de la personalidad gilalbertiana. Y esto es tan así que si tomamos uno cualquiera de sus poemas, el espléndido "La primavera", por ejemplo, del libro al que hemos hecho referencia:

¿Quién no se ha puesto un día una guerrera
de húsares azul, un quepis negro
con un "aigret" flamante, y las espuelas...

con que el caballo vals galopa firme
dentro de los espejos fugitivos
y cual viento de mayo se ha lanzado
a la ocasión que pasa, al dulce atisbo
de la aventura errante, para luego
llorar amargamente sobre el rastro
de una estrella fugaz?

podemos ver, fácilmente, los dos estadios: por una parte, el poeta ha perseguido y sufrido la pasión del deseo, y, sólo después de superada, mediante el ejercicio de la razón integradora y generalizante, la frustración consiguiente, elabora, mediante la reflexión y en forma de pregunta abierta -excusa y, a la vez, pretexto-, el hermoso poema. Pero, éste, está hecho ya desde el equilibrio, y tras haber asimilado, sincréticamente, la experiencia romántica. Así, pues, si repasáramos su obra no nos sería difícil, tanto en prosa como en verso, -inextricable dualidad, por otra parte en su caso-, hallar ejemplos de actitud meditativa, coloquialismos, objetivación, eticismo, vislumbres metafísicos, etc que nos recordarían inexorablemente a Luis Cernuda, pues existía esa veta de afinidad romántica entre ellos. Claro, que hasta ahí llegan las semejanzas, porque lo que en Cernuda -como muy bien ve José Olivio Jiménez- es "melancólica mirada introspectiva de andaluz íntimo, con su disposición al fatalismo y a una actitud en general derrotista y amarga ante la existencia... En Gil-Albert, contrariamente, es abertura luminosa al mediterráneo, con su profunda aunque no miope fe en el hombre, y sus pies fuertemente afincados en la tierra y en la vida"¹⁰⁵. A ningún romántico se le ocurriría el ingenioso apunte que Gil-Albert hace en el citado prólogo a Los Homenajes: "volar y arar, esos parecen ser los extremos imprescindibles a la condición humana. Y resulta curioso constatar que hoy, son los científicos los que vuelan, los líricos los que aran".

Precisamente, lo que en Gil-Albert hay de pasión controlada hay, quizás, en Salinas de inalcanzable pasión. No hace falta airear la opinión conflictiva de Cernuda sobre él, en el sentido de tendente al "juego, la afectación... y a una incapacidad burguesa para sentir emociones intensas". Su obra está suficientemente estudiada por los críticos como para corroborar esa intuición. Así Olga Costa Viva, argentina y especialista en su obra, explica a través del estudio de Salinas sobre Espronceda, como éste persigue a la mujer amada y misteriosa hasta la muerte, siendo la muerte misma la reveladora del misterio, mientras que Salinas persigue en una rebelión contra los límites, la esencia de la amada "ésa que tú no viste y que yo veo" en un más allá "detrás, detrás, más allá... como si fuese morir". Y, dice Olga Costa: "Espronceda con todo su brío y altivez se lanza a la muerte con el grito de "adelante"; Salinas, dubitativo, se refugia en la imagen de una realidad anticipada que no es todavía realidad, el "como si" y el subjuntivo acuden en su apoyo. El poeta se detiene en su planteamiento retardando la solución. Su actitud es originariamente de rebelión, pero carece de todo el empuje y la decisión romántica de Espronceda, padeciendo más en imaginar que en actuar"¹⁰⁶. Y, en la misma línea, Ricardo Gullón: "Ironía y humor sofrenan (en él) el romanticismo latente"¹⁰⁷. En fin, tres opiniones que creemos suficientes para dejar, al autor de La voz a ti debida, fuera del alcance de este trabajo, como ya se dijo.

NOTAS AL CAPITULO CUARTO

- 1.- Pedro Salinas, Literatura española siglo XX, op. cit., p. 214.
- 2.- Juan Gil-Albert, "Ficha conmemorativa", La Caña Gris, núms. 5-6, op. cit., pp. 26-27.
- 3.- "Palabras antes de una lectura", en P.C., p. 872.
- 4.- O. Paz, "La palabra edificante", en Los signos en rotación y otros ensayos, op. cit., p. 155.
- 5.- Cita de Antonio Colinas en El País-Libros, Madrid, 27-1-1985, p. 4; recensión del libro de Santiago Pérez Gago, Razón "Sueño" y realidad de A. Machado, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1985.
- 6.- Lao Zi, traducción de J.I. Preciado, Madrid, Alfaguara, 1978, p. 139.
- 7.- Ibíd., prólogo, p. XXV.
- 8.- Gastón Baquero, Darío, Cernuda y otros temas poéticos, Madrid, Editora Nacional, 1969, pp. 149-191.
- 9.- J.O. Jiménez, Diez años de poesía española (1960-1970), Madrid, Insula, 1972, p. 82.
- 10.- O. Paz, "La palabra edificante", en Los signos en rotación y otros ensayos, op. cit., pp. 129-130.
- 11.- Tomás Segovia, "La realidad y el deseo", Revista Mexicana de Literatura, núm. 1, enero-marzo, 1959.

- 12.- Carlos P. Otero, "Poeta en Europa", Letras I, Barcelona, Seix Barral, 1972, p. 102.
- 13.- Birute Ciplijauskaite; recogido en el libro El poeta y la Poesía, op. cit., p. 378.
- 14.- M^a. Dolores Arana, Papeles de Son Armadans, núm. CXVII, diciembre, 1965.
- 15.- Rafael Argullol, "Cernuda romántico", Quimera, núm. 15, Barcelona, enero, 1982, p. 30.
- 16.- O. Paz, "La palabra edificante", Los signos en rotación y otros ensayos, op. cit., p. 150.
- 17.- J. Gil de Biedma, El pie de la letra, op. cit., p. 335.
- 18.- Luis Cernuda, P.C., en E.P.E.C., p. 341.
- 19.- Jenaro Talens, El espacio y las máscaras, op. cit., p. 271.
- 20.- Maurice y Blanca Molho, Poetas ingleses metafísicos del siglo XVII, Barcelona, Barral Editores, 1970, pp. 61-63; 67-77.
- 21.- J. Gil de Biedma, El pie de la letra, op. cit., p. 345.
- 22.- O. Paz, "La palabra edificante", Los signos en rotación y otros ensayos, op. cit., pp. 155-156.
- 23.- Luis Cernuda, "Historial de un libro", en P.C., pp. 937-938.
- 24.- P. Silver, El poeta en su leyenda, op. cit., p. 214.
- 25.- A. Rodríguez Almodóvar trata este incidente en el libro Andalucía en la generación del 27, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1978, p. 226.
- 26.- Cita de G. Lukács, Goethe y su tiempo, trad. castellana de M. Sacristán, Barcelona, Editorial Grijalbo, 1968.
- 27.- Ch. Baudelaire, "L'Horloge", Poesía, Barcelona, Río Nuevo, 1974, p. 228.
- 28.- A. Machado, Juan de Mairena I, Buenos Aires, Losada, 1973, p. 129.

- 29.- J.O. Jiménez, Cinco poetas del tiempo, Madrid, Insula, 1972, recogido entre las páginas 123 a 176.
- 30.- Cita de Jenaro Talens, El espacio y las máscaras, op. cit., p. 290.
- 31.- J.A. Valente, Las palabras de la tribu, Madrid, Siglo XXI, 1971, p. 136.
- 32.- Luis Cernuda, en P. y L., P.C., p. 761.
- 33.- O. Paz, "La palabra edificante", Los signos en rotación y otros ensayos, op. cit., p. 149.
- 34.- M. García Blanco, Don Miguel de Unamuno y sus poemáticas, Universidad de Salamanca, 1954, p. 17.
- 35.- Leopardi, "Los Recuerdos", versión de Antonio Colinas, Madrid, Júcar, 1974, p. 165.
- 36.- L. F. Vivanco, "Luis Cernuda en su palabra vegetal indolente", Introducción a la poesía española contemporánea, Madrid, Guadarrama, 1957, p. 102.
- 37.- Luis Cernuda, "Hölderlin. Nota marginal (1935)", P.C., p. 1302.
- 38.- J. Gil de Biedma, El pie de la letra, op. cit., pp. 339-340.
- 39.- Jenaro Talens, El espacio y las máscaras, op. cit., p. 112.
- 40.- Luis Cernuda, excluido de Ocnos, en P.C., p. 107
- 41.- Jenaro Talens, El espacio y las máscaras, op. cit., p. 387.
- 42.- Luis Cernuda, V.T.M., en P.C., p. 117.
- 43.- O. Paz, "La palabra edificante", Los signos en rotación y otros ensayos, op. cit., pp. 133-134.
- 44.- Derek K. Harris, "Ejemplo de fidelidad poética: el superrealismo de Cernuda", La Caña Gris, núms. 6-8, op. cit., pp. 102-108.

- 45.- Cita de J. Lechner, El compromiso en la poesía española del siglo XX, Universitaire Pers Leiden, 1968, pp. 94-95.
- 46.- Ibídem, p. 95.
- 47.- M. Altolaguirre, "Despertar de Luis Cernuda", Las Españas, año I, núm. 2, noviembre de 1949. Reproducido en Luis Cernuda, El escritor y la crítica, Madrid, Taurus, 1977, pp. 27-28.
- 48.- Luis Cernuda, "Palabras antes de una lectura", en P.L.-I, en P.C., p. 872.
- 49.- J. Gil de Biedma, El pie de la letra, op. cit., p. 345.
- 50.- L. Cernuda, P.L.-II, en P.C., p. 984.
- 51.- J. Gil de Biedma, El pie de la letra, op. cit., p. 321.
- 52.- T.S. Eliot, Función de la poesía, función de la crítica, op. cit., pp. 85-86.
- 53.- J. Gil de Biedma, El pie de la letra, op. cit., p. 323.
- 54.- En el libro de Guillermo Díaz-Plaja, El poema en prosa en España, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1956, se muestra cómo fue algo practicado por casi todos los miembros de la generación del 27: Guillén, Salinas, Alberti, Chabás, Hernández, etc.
- 55.- T.S. Eliot, Prefacio a Anabasis de S. John-Perse, New York, 1941, p. 11.
- 56.- T.S. Eliot, "The Waste Land", Poesías reunidas, Madrid, Alianza Editorial, 1978, p. 77.
- 57.- T.S. Eliot, Función de la poesía, función de la prosa, op. cit., p. 84.
- 58.- Luis Cernuda, P.L., en P.C., p. 744.
- 59.- Ibídem, p. 742.
- 60.- O. Paz. "La palabra edificante", Los signos en rotación y otros ensayos, op. cit., p. 139.

- 61.- Tomás Segovia, "La Realidad y el Deseo", en Luis Cernuda, El crítico y la crítica, op. cit., p. 53.
- 62.- Rafael Martínez Nadal, Luis Cernuda: el hombre y sus temas, Madrid, Hiperión, 1983.
- 63.- J. Lechner, El compromiso en la poesía española del siglo XX, op. cit., pp. 127-128.
- 64.- Luis Cernuda, Ocnos, en P.C., p. 94.
- 65.- Francisco Brines, "Ante unas obras completas", La Caña Gris, Valencia, 1962, p. 136.
- 66.- J.L. Abellán, El exilio de 1936, Madrid, Taurus, 1976. Esta obra, que abarca 6 tomos y que está coordinada por el citado profesor, parece una obra de obligada referencia con respecto al periodo.
- 67.- J.M. Maury, Espagne Poétique, París, 1826-1827, II, pp. 234-235.
- 68.- O. Paz, "La palabra edificante", Los signos en rotación y otros ensayos, op. cit., p. 132.
- 69.- Tomás Segovia, "La Realidad y el Deseo", op. cit., pp. 53-54.
- 70.- Jenaro Talens, El espacio y las máscaras, op. cit., p. 97.
- 71.- Así lo ve también, aparte del citado Jorge Rodríguez Padrón, José Luis Cano en un artículo titulado "Federico y Cernuda", publicado en El País, Madrid, 5-2-1985, p. 9.
- 72.- Rafael Argullol, El Héroe y el Unico, Madrid, Taurus, 1984, p. 185.
- 73.- Jenaro Talens, El espacio y las máscaras, op. cit., p. 80.
- 74.- Rafael Martínez Estrada, Luis Cernuda: el hombre y sus temas, op. cit., p. 210.
- 75.- Luis Cernuda, "Historial de un libro" P.C. p. 906.
- 76.- Luis Cernuda, P.L.-I, P.C., p. 593.
- 77.- Rafael Argullol, El Héroe y el Unico, op. cit., p. 119.

- 78.- J. Keats, Letters of John Keats, ed. H.W. Garrod, London, Oxford University Press, 1971, p. 102.
- 79.- Luis Maristany, "La poesía de Luis Cernuda", Luis Cernuda, Crítica, ensayos y evocaciones, Barcelona, Seix Barral, 1970, p. 20.
- 80.- J. Gil de Biedma, "Luis Cernuda y la expresión poética en prosa", El pie de la letra, op. cit., p. 330.
- 81.- *Ibidem*, pp. 335-336.
- 82.- M^a. Dolores Arana, "Sobre Luis Cernuda", El escritor y la crítica, op. cit., p. 176.
- 83.- Cita de Samuel Ramos, Martin Heidegger: Arte y poesía, Mexico, F.C.E., 1958, prólogo, p. 7.
- 84.- José Miguel Ullán, "Entrevista a Gregorio Prieto: entre carne y carne, fresas", El País Dominical, Madrid, 15-11-1981.
- 85.- J. M^a. Capote Benot, "Epistolario de Cernuda a Higinio Capote (1928-1932)", El surrealismo en la poesía de Luis Cernuda, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1976, p. 112.
- 86.- Luis Antonio de Villena, Corsarios de guante amarillo, Barcelona, Tusquets Editores, 1983, p. 124.
- 87.- J. Gil de Biedma, El pie de la letra, op. cit., p. 344.
- 88.- Luis Cernuda, "Historial de un libro", P.C., p. 921.
- 89.- Luis Cernuda, E.P.E.C., en P.C., p. 469.
- 90.- *Ibidem*. p. 461.
- 91.- Vicente Aleixandre, Homenaje de la revista Corcel, núms. 5-6 19-9-1940; (carta del autor).
- 92.- Vicente Aleixandre, La destrucción o el amor. Poesía y Vida, Madrid, 1945, (confidencia literaria), p. 15.

- 93.- Vicente Aleixandre, Homenaje de la revista Corcel, op. cit.
- 94.- Luis Cernuda, E.P.E.C., en P.C., p. 454.
- 95.- Las abreviaturas corresponden a las siguientes referencias:
Espadas como labios (E.L.), Buenos Aires, 1957; La Destrucción o el Amor (D.o.A.), Buenos Aires, 1954; Sombra del Paraíso (S.P.), Buenos Aires, 1967. Todos de Editorial Losada.
- 96.- Luis Cernuda, E. y C., en P.C., p. 1388.
- 97.- Luis Cernuda, E.P.E.C., en P.C., p. 456.
- 98.- José Olivio Jiménez, "Vicente Aleixandre en tres tiempo", en Cinco poetas del tiempo, Madrid, Insula, 1972, p. 57.
- 99.- Luis Cernuda, E.P.E.C., en P.C., p. 462.
- 100.- Jenaro Talens, El espacio y las máscaras, op. cit., p. 352.
- 101.- Luis Cernuda, E.P.E.C., en P. C., p. 444.
- 102.- Jaime Gil de Biedma, El pie de la letra, op. cit., p. 254.
- 103.- Juan Gil-Albert, prólogo a Los Homenajes, León, Institución Fray Bernardino de Sahagún, 1976, p. 37.
- 104.- Juan Gil-Albert, La trama inextricable, en Obra Completa en prosa-3, Valencia, Institución Alfonso El Magnánimo, 1982, p. 382.
- 105.- José Olivio Jiménez, Diez años de poesía española, Madrid, Insula, 1972, p. 404.
- 106.- Olga Costa Viva, Pedro Salinas frente a la realidad, Madrid, Alfaguara, 1969, p. 42.
- 107.- Ricardo Gullón, Índice, núm. 71, 1951, p. 3.

El sueño que él soñó en su juventud
y mi sueño de hablarle, antes de que muriera,
viven vida inmortal en mi espíritu
de esa palabra impresa.

Su poesía, con la edad haciéndose
más hermosa, más seca;
mi pena resumida en un título de libro:

"Desolación de la Quimera".

(Jaime Gil de Biedma: "Después de la noticia de su
muerte").

5.- El ejemplo de Cernuda y la Generación del 50.

5.1.- De la Guerra civil a los poetas sociales.-

Entendemos que las directrices que inspiran la evolución del romanticismo progresivo tienen dos vertientes: la social y la estética. A veces, como en el caso central de Cernuda, se dan cita las dos en el mismo poeta y además de modo intenso. Otras, hemos visto cómo un poeta interesante como Manuel Machado es importante sólo por su aporte al progreso estético, mostrándose reaccionario -según la terminología política- en lo social. Si, a modo de repaso, enumeramos los puntos que componen el paradigma de referencias de este romanticismo ya evolucionado (implicación del poeta con lo social progresivo (o sea, de izquierdas); actitud ética personal y enfrentada a la moral conservadora; búsqueda de formas expresivas directas, conversacionales, que no folklórico-tradicionales; ubicación del personaje poemático en la gran ciudad o impregnación de la vibración nerviosa propia de la gran

ciudad en los temas y desarrollo de los poemas; y, en fin, preocupación por ese aliento de filiación divina, que caracterizó el primer romanticismo) comprobaremos que es muy difícil encontrar todo eso en un solo poeta y que, por tanto, se trata de estudiar quiénes se aproximan más al paradigma aludido. Desde este punto de vista, lo que parece claro es que, al enfrentarnos con el panorama poético español de la posguerra, la generación del 50 (Brines, J. Gil de Biedma, sobre todo) contiene un grupo de poetas que parecen especialmente empeñados en desarrollar varias, o todas, esas tesis. Hay que ir, así pues, rastreando al paso por los distintos grupos poéticos y contrastando estos presupuestos con sus poéticas.

Para comenzar nos encontramos con un poeta excepcional e inclasificable, que es Miguel Hernández. Aunque por edad debe ser clasificado dentro de la llamada generación del 36¹, su suerte está vinculada a la Guerra civil y su trayectoria, de hecho, truncada por el mismo evento. Como sabemos, si la influencia de Pablo Neruda y su Caballo verde para la poesía se extiende a muchos poetas de posguerra, en el caso de Miguel Hernández fue tan poderosa esta tracción que es difícil verlo desligado de esos mismos ideales. De hecho, si un crítico como Leopoldo de Luis le señala como el "primer poeta social"² es porque se le ve como una prolongación de la rehumanización y de la poesía impura en la que Neruda insistió tanto. Evidentemente, el poeta de Orihuela, no tiene nada que ver con la dinámica socio-política que va a dar lugar, hacia los primeros cincuenta, a la llamada "poesía social" de Otero, Nora, Celaya, etc. Lo que ocurrió con Miguel Hernández fue que, si sus primeras lecturas fueron los clásicos, que le dictaron versos

más bien formales, a la manera garcilasista o gongorina, ya para 1937, Viento del pueblo, tras el encuentro con Neruda como joven provinciano, irrumpe con su voz auténtica: voces, vírgenes, palabras del campo, locuciones cotidianas y aires del pueblo. Así, dice: "... Nuestro cimiento será siempre el mismo: la tierra. Nuestro destino es parar en las manos del pueblo"³. Pero, aunque su insistencia en lo humano y la penetración cada vez más fuerte en temas sociales y políticos, le hicieron, como digo, un adelantado, nunca se extendió a las teorías y su facilidad -según vió Cernuda- quizá fuera la razón más clara para que no aportara mayor innovación. El, Cernuda, ha dicho de él: "De todos modos había en Hernández, y hasta en exceso, todos los dones primarios que indican al poeta; le faltaban los que constituyen el artista, y no creemos que de haber vivido, los hubiera adquirido. Porque era un tipo de poeta que suele darse en España: fogoso y de retórica pronta... Zorrilla, Rueda, Villaespesa, y acaso Lorca, cada uno de manera distinta, fueron poetas del tipo indicado"⁴. De cualquier forma, no llevó Miguel Hernández, más allá las líneas de evolución del romanticismo con respecto a lo que habían hecho los poetas del 27 en ninguno de los campos y, por ello, no creemos que merezca una atención especial.

Coetáneo de Miguel Hernández hay un grupo de poetas a quienes se suele designar como representantes de la generación del 36 -siempre según lo dicho en la nota 1 de este capítulo o como poetas "arraigados"⁵, según la terminología de Dámaso Alonso. Los fundamentales son: Luis Rosales, Leopoldo Panero y Luis Felipe Vivanco y se distinguen de los anteriores por ser su voz más

íntimamente humana y por la creencia de que la obra lograda les ayudará a encontrar el entrañable contacto con Dios. Podríamos citar poemas de las Rimas de Luis Rosales o de Escrito a cada instante, de Leopoldo Panero para reflejar cómo domina un tono esperanzado, en el que se le dan gracias a Dios a pesar de todo y en el que, si se les hincha el verso, como ocurre en alguno de Vivanco, llegan a reproducir el tono bíblico. Si tenemos en cuenta que en cuanto a la forma apenas traen innovaciones y que en el tema de España nos presenta a su tierra en honda conpenetración con la naturaleza, no será difícil entender por qué J.L. Cano dijo que "una nueva poesía de España sólo surge en la generación siguiente"⁶. Realmente, si sumamos el tono tan misericordiosamente religioso a la abundancia de temas familiares y su aceptado orden, así como a la ausencia del mínimo tono discordante con respecto al momento político de aquel momento, no podemos sino concluir diciendo que no pudieron aportar nada relevante en la línea que inspira este ensayo. También parece excesivo afirmar que con estos poetas se "rehumaniza"⁷ la poesía española, aunque fuera como prolongación del camino emprendido por Caballo verde para la Poesía. J. Lechner acierta plenamente cuando apostilla así sobre el grupo: "Afirmar que con estos poetas se "rehumaniza" la poesía española nos parece del todo erróneo: si a toda costa se quiere manejar este término, hay que reconocer que tal rehumanización ya se inició mucho antes, con Alberti, Salinas, Cernuda y Prados. Lo único que puede afirmarse es que con esta generación empieza a "recristianizarse" la poesía española, sin llegar a ejercer, por otra parte, ninguna influencia decisiva sobre la poesía española

de la posguerra"⁸.

Aparece, en mayo de 1943, con el subtítulo de "Juventud creadora", el primer número de la revista Garcilaso que irá -decían- contra los principios de Neruda, expuestos en Caballo verde, creyendo que "lo cortés no quita lo valiente". No tienen, al menos aquí, interés alguno pero es interesante referirse a ellos porque van a servir de punto de apoyo para el germen del nacimiento de la llamada "poesía social", que sí es digna de atención. La aparición de grupos como el de los garcilacistas, con José García Nieto a la cabeza, no le pilla de susto a Birute Ciplijauskaitė, que escribe así al respecto: "No es una aparición sin precedentes en la historia de la poesía: al acabar la Primera Guerra Mundial, los poetas del grupo "clasiquino" en Italia fundaron La Ronda, que propugnó los ideales neoclásicos e insistió ante todo en el rigor de la forma. El mismo deseo empuja a los dos grupos: escapar a la memoria de los horrores de la guerra por medio de una poesía bella, serena, abundante en imágenes"⁹. Los ataques posteriores a los garcilacistas han sido abundantes y rotundos. Cabría citar a José Agustín Goytisolo (poema "Los Celestiales". Años decisivos. Barcelona, 1961), Gabriel Celaya¹⁰ o el mismo E. Alarcos Llorach en su estudio sobre la poesía de Blas de Otero. Nos parece, por todo ello, sumamente confuso y desorientador aplicar tan airoosamente las etiquetas de neoclasicismo, neo-romanticismo, neo-barroco, etc., para referirse a poetas como J. García Nieto, Rafael Morales y José Suárez Carreño, respectivamente. Sencillamente porque los ciclos culturales se repiten y casi sistemáticamente se producen retornos más o menos tópicos

a alguno de los grandes poetas de la tradición literaria. Pero, vayamos al caso: Ya hablamos de lo que pudo suponer el clima de "rehumanización" de preguerra como respuesta a la supuesta deshumanización que explicaba el libro de Ortega. Pues bien, como prolongación o reenganche con ese clima van apareciendo en la revista Garcilaso artículos y poemas que -según Víctor García de la Concha- parecen presagiar un creciente neorromanticismo: Pedro Pérez Clotet "articula unos meditativos "Paisajes con figuras" en torno a una frase de Bécquer", Pedro de Lorenzo escribe "Evidencia de tu padre", también Eugenio Mediano Flores, etc. A la vez en El Español¹¹, Jesús Revuelta pregunta abiertamente: ¿Volveremos a un Neorromanticismo?, y dos semanas más tarde, desde el mismo El Español, Luis Ponce de León, le responde: ¿Volveremos de un Neorromanticismo?. Para este último, romanticismo equivale a duda religiosa, relativismo subjetivista, deísmo vago, cristianismo interior: herejía, en suma. "Y a eso no se puede, no se debe volver", dice el autor. Desde estos endeble planteamientos podemos atisbar la altura de la polémica, entre otras cosas porque, el mismo Víctor García de la Concha -historiador del periodo- se apresta a matizar que: "Yo me limito a insistir en el hecho objetivo de que en ellos no cabe hablar de "garcilasismo" o de "neorromanticismo" más que por referencia a la forma superficial de expresión... Su neorromanticismo está también mucho más cerca de los tópicos accidentales de Miguel Hernández que de las cosmovisiones de Salinas, Aleixandre y Cernuda, o de la del propio Miguel"¹². Contra estos "garcilaseos", cursilerías y sentimentalismos de cartón-piedra apareció en 1944 la revista España que, como sabemos, con-

taba entre sus redactores con Antonio G. Lama, Eugenio de Nora y Victoriano Crémer. El "espadañismo" defendía la actitud comprometida y una visión del ser-español marcada por los escritores de la generación del 98.

Ahora bien, todo el que se haya propuesto trazar un cuadro general de la actividad poética en la España de la posguerra ha debido reconocer que es prácticamente imposible hablar de grupos perfectamente delimitados. En casi todos ellos se da la filición religiosa y la tendencia a cierto tradicionalismo mas, si tomamos como base diferenciadora la propuesta de Dámaso Alonso (arraigados y desarraigados), estos últimos, son, a todas luces, los más próximos al "espadañismo". Son partidarios de la poesía social; frente a la preocupación formalista se puede observar en ellos la introducción de fórmulas del lenguaje coloquial; más que insistencia en Dios, fe en el hombre; intención de superar la angustia individual sumergiéndose en la conciencia colectiva; en vez de la búsqueda de la eternidad, aceptación del tiempo concreto y actual; en lugar de la placidez estética o de la lamentación religiosa, compasión humana; en fin, de la selecta minoría a la inmensa mayoría; del monólogo al diálogo. Todo ello, también es verdad, favorecido por un público un poco más numeroso, que va mostrando cierto interés hacia las revistas y colecciones de poesía. Los poetas que más influyen es España son, desde luego, Neruda, César Vallejo, León Felipe, Unamuno y Machado, en su calidad de poetas desterrados, desarraigados y que buscan una nueva colectividad en la que realizarse. Eugenio de Nora explicaba, en la Antología consultada de 1950, lo siguiente: "Los poetas de hoy, como casi todo el mundo, están o estamos a la defensiva. Parecen sen-

tirse desarraigados, marginales, inútiles, con la timidez del que va a contar o cantar un caso -el suyo- y siente que su caso no interesa. Hemos de cambiar de actitud, es decir, hemos de cambiar de vida. Hay que salir de los cuartos cerrados, de los ambientes de estufa, del aire malsano y mezquino de la "gente de letras". Tomar contacto y confundirse, identificarse con lo que está mas allá de nosotros y con lo que está muy cerca, que a veces ignoramos aún más"¹³. Como vemos, esto nos deja ya dentro de la poesía "humana", "comprometida", que trataremos en el siguiente punto, pero de la que estos forman ya parte. No olvidemos que, por ejemplo en 1946, la actividad de la F.U.E. (Federación de Estudiantes Universitarios) fue bastante grande: hacían actos en la calle, pintaban mensajes propagandísticos y destruían literatura franquista. Lograron publicar un libro de poesía anónimo (que en realidad fue escrito por Eugenio de Nora), titulado Pueblo cautivo¹⁴, que es ya uno de los primeros ejemplos de poesía de protesta de los que más tarde se producirían en España gran cantidad. Veamos, para completar el panorama, dos opiniones más que abundan en el aborrecimiento de la "belleza". Dice el mismo Eugenio de Nora: "Y ocurre, también como hecho práctico, que cuanto más se ha preocupado o se preocupa un poeta por la belleza, por la "forma", por la "poesía en sí", más suele apartarse de lo esencial humano, de la vida, individual y social"¹⁵. Y Victoriano Crémer dice, por entonces: "Para escribir poesía hay que abrir bien los ojos y tener el alma en vela; pues algunos confunden el soñar con el dormir... Esgrimirse sobre un canto rodado al sol del estío por el placentero afán de lanzar gorgoritos rítmicamente, mientras el hombre a secas traba-

ja, sufre y muere, es un delito"¹⁶. En fin, lo único que, como resumen, se puede decir aquí de ellos es lo que apunta Birute Ciplijauskaite: "Así poetas como Crémer y Nora se encontraron escribiendo poesía realista y social en versos de aliento y apariencia simbolistas y románticos"¹⁷. Entendido esto, claro está, como un retraso formal, un desfase entre las ideas y la estética, de 100 ó 150 años. ya que esta cultura de la disidencia está dentro de la historia del "héroe intelectual" que el crítico Víctor Brombert describe como "... uno que se siente situado y responsable cara a la historia (...) motivado por el anhelo de transformar su angustia en acción"¹⁸. Sea como fuere y puesto que estos poetas se confunden ya con lo que José Olivio Jiménez llama Primera generación de posguerra, concluyamos ahora con la revista España para seguir avanzando aunque antes conviene retener que, aunque este "compromiso" estaba teñido de religiosidad noventayochista y autocensurado de antemano, el final de la revista es expresivo en cuanto a la situación socio-política del periodo: en el número 46 apareció publicado el famoso soneto de Blas de Otero, "Me haces daño Señor. Quitá tu mano", y la polémica fue tan lejos que V. Crémer habló incluso de amenaza de proceso, y don Antonio G. Lama, sacerdote, publicó una nota aclaratoria en el periódico pero todo fue inútil: en enero de 1951 apareció el núm. 48, y final. Eso sí, en el núm. anterior había aparecido un incisivo artículo de Labordeta planteando la disyuntiva de que los poetas tenían que elegir "entre los sucios harapos académicos y la actividad revolucionaria" que, aparte del valor testimonial del momento y de mostrarnos que se le estaban pidiendo a la poesía labores que no le corresponden, poco más nos dice hoy.

El tono superficial, con versos de la lírica popular y pretendida actitud romántica de los primeros poemas de Nora, o los posteriores efectismos expresionistas poco pueden decir en este estudio. Quizás lo mejor sea concluir con estas dos revistas diciendo que "garcilasistas" y "espadañistas" componían dos caras de la misma moneda, moneda un tanto extraviada de los caminos del arte ya que la mejor poesía de aquella época la realiza un grupo olvidado hasta hace bien poco: el grupo "Cántico" de Córdoba. Ellos fueron, precisamente, los que realizaron el primer homenaje a Luis Cernuda, haya por 1955 y en los números 9-10 de la revista del mismo nombre. Se reproducen textos de García Lorca, Aleixandre, Altolaguirre, José Luis Cano, Vicente Núñez, García Baena, Julio Aumente, etc. Con este homenaje se corrobora la función que venían haciendo, y continuaron, los poetas del grupo: servir de puente "salvador" entre los escritores del 27 y los futuros poetas que concibiesen la poesía como un fin en sí mismo y no como medio para otros intereses. Y es, claro, uno de estos poetas futuros, Guillermo Carnero, perteneciente -según palabras de García Baena- a la generación de los "venecianos" o "del Sándalo" (comúnmente novísimos, según se deriva de la antología de J. M^e Castellet, 1970), el que dedica el, por ahora, más amplio estudio a ese grupo poético. Creemos que acierta plenamente al señalar la importancia que ya el grupo está cobrando (Pablo García Baena fue Premio Príncipe de Asturias en 1984)

"El valor de Cántico está en haber servido de eslabón, a diferencia de un contexto literario que con los años ha caído en la más total obsolencia, entre las realizaciones de la gran poesía de anteguerra y los intentos de renovación y puesta al día que tienen lugar desde principios de la séptima década en la literatura castellana... La poesía de posguerra hasta dicho momento se concibe y se

escribe desde limitaciones fundamentales de todos conocidas. Existe un academicismo temático y un acercamiento apriorístico y retórico a los temas admitidos, con una consecuencia dramática: que la poesía deja de cumplir su primordial función, experimentación sobre el lenguaje. El valor de Cántico está en haber proclamado la autonomía del lenguaje, en haber negado su reducción al rango de vehículo para otros fines. En ello reside tanto su valor histórico como la razón de su actualidad y su proyección hacia el futuro"¹⁹

Y decíamos que "creíamos que acierta plenamente" porque, al margen de su influencia en poetas muy considerables como M^a Victoria Atencia y Vicente Núñez, con quienes comparten una misma actitud, son los maestros indiscutibles de algunos de los novísimos: el mismo Carnero, Gimferrer (al menos el primero, en castellano), también el primer Azúa, o poetas de la 3^a generación de posguerra (equivalente a la de los novísimos y, al cabo, refundida con ellos) como Luis Antonio de Villena. Como es sabido, este grupo generacional reaccionó, en sus poéticas "fundacionales", contra el peso de las influencias de Machado, y sobre todo Cernuda, que -según ellos- existía en la Generación del 50 y, aunque nos parece muy oportuno el comentario de J.O. Jiménez: "Y es difícil que puedan echar por tierra esa reestimación ciertas airadas voces actuales, cargadas de impaciencia juvenil, y las cuales han hecho injusto blanco en lo que llaman, con bastante ligereza, el "moralismo" posmachadiano y poscernudiano"²⁰, no deja de ser significativo el intento.

Lo que no parece bien es que se deba llegar a simplificaciones como las de Fernando Ortiz -gran cernudiano y defensor a ultranza de "lo andaluz", explicando tres generaciones a través de Cernuda: "Si los poetas de "Cántico" habían hecho una lectura del Cernuda

sensorialista y surrealista, y los de la segunda generación una lectura del Cernuda crítico y moral, los poetas de la tercera generación harán de nuevo una lectura del Cernuda surrealista, o del indolente elegíaco del sur..."²¹, porque, al margen de su relativo acierto y en lo que se refiere al grupo "Cántico", él mismo los relaciona, y muy abundantemente, con modernistas y simbolistas²² y, efectivamente, por ahí me parecen que van mejor los tiros. En principio -reconozcámoslo-, es indudable que algo quedó de Cernuda en los poemas de García Baena, Ricardo Molina, Vicente Núñez, etc.: sensualismo, el incipiente erotismo, el intimismo, pero, cabe preguntarse ¿esto no estaba ya en los modernistas y simbolistas nombrados por Fernando Ortiz en la revista Quimera y, aunque aceptemos que Cernuda pudo haber servido de reclamo, su influjo queda tan camuflado que es, apenas, reconocible. No es ése el planteamiento. Nos parece mucho más preciso Luis Antonio de Villena que, en el prólogo a la Poesía completa de P.García Baena (1940-1980), dice: "una serie de poetas unidos por varios comunes denominadores, el más notable de los cuales era el esteticismo sensualista, amalgamado con elementos religiosos (en buena medida ornamentales), classicistas barrocos (tradición de Góngora, aunque aparezca también San Juan de la Cruz) y una propensión -inicialmente tamizada- hacia la poesía de la experiencia, lógica en poetas que se querían fundamentalmente vitalistas"²³. Esto, además de relacionarlos -muy acertadamente- y en lo que se refiere al principio del grupo, con los "garcilasistas", por su esteticismo arcaizante. Efectivamente, poco nos parece que tengan que ver los espléndidos poemas de Antiguo Muchacho o Las elegías de Sandua con el Cernuda romántico y sí con sim-

bolistas y modernistas señalados y así se explica, rotundamente, lo que decíamos al comienzo de este tema: que los poetas de la tercera generación de posguerra reaccionen contra el posmodernismo y se apoyen, precisamente, en el hacer del grupo "Cántico", en simbolistas y modernistas. Precisamente eso fue lo que hizo que se creara cierto resquemor por parte de algún poeta de la generación del 50 frente a estos jóvenes estetas. Primero hubo numerosos y violentos ataques a la obra literaria de "los del 50" por parte de los jóvenes. Como dice Shirley Mangini: "Salvaban a pocos de ellos; al que más estimaban era a Jaime Gil de Biedma. La Generación del 50 seguía defendiendo -aunque ya no vivían la vida política del "underground"- el compromiso político-cultural que habían vivido en los años 50 y 60. Y eso les motivaba a acusar a los jóvenes escritores de carecer de fiebre moral y sinceridad en su obra"²⁴. Angel González por ejemplo todavía reflejaba cierta amargura frente a la obra de los novísimos en 1980: "(...) esa poesía pretendidamente novísima puede ser definida con tan buenos o mejores argumentos como la última manifestación de la cultura del franquismo. Si la poesía novísima rompe expresamente con algo no es con la cultura franquista (...) sino con la otra cultura, con la cultura que intentó oponerse al franquismo"²⁵. Algo, en fin, que podía dolerle a Angel González pero que, no por casualidad, suele ocurrir en el proceso de afirmación primero de una nueva generación. La reacción, rebelión quizá, suele darse contra los inmediatamente anteriores aunque posteriores, y más serenos análisis, demuestren que había muchas más afinidades y conexiones entre ellos de lo que la cegadora nube de la polémica dejaba ver. Algo de eso veremos al comienzo del capítulo 6º.

5.2.- La poesía social.-

En el punto anterior nos hemos dejado premeditadamente colgada una fecha y una referencia fundamental: 1944 y la publicación de Hijos de la ira, Dámaso Alonso. El grito de este libro resonó tan profundamente en lo que hasta entonces era un ambiente poético predominantemente tranquilo que fue lo que, realmente, inició lo que el propio Dámaso Alonso llamó poesía "desarraigada", por oposición lógica con la poesía "arraigada"²⁶. Sus versos no contenían ninguna denuncia concreta, ni política, ni social, ni metafísica, pero eran como un ronco grito de horror inspirado en el espectáculo del mundo tal y como el poeta lo veía en 1944; un espectáculo que, como él mismo ha dicho, le hizo sentir bruscamente repugnancia y cansancio ante los elegantes ejercicios estéticos. Es, pues, una reacción violenta contra el "garcilasismo" y, como afirma E. Alarcos Llorach: "el verdadero inicio de la poesía actual española, más humana y auténtica"²⁷. El grupo "Espadaña", sus colaboradores, C. Bousoño, V. Gaos, etc., cuajarán en la Antología de 1952, la de Francisco Ribes²⁸, que, formará lo que J. Olivio Jiménez llama, acertadamente, "primera generación de posguerra"²⁹ y que, como vemos, está formaba fundamentalmente por los llamados "poetas sociales". Decimos fundamentalmente porque al menos en los casos de Bousoño y V. Gaos siempre predominó más la exploración de la experiencia personal que la representación de una realidad histórico-social. Poetas ambos muy capaces para investigar con toda profundidad sus propios sentimientos, aspiraciones y temores y que, a todas luces, rebasan los límites de esta poesía social. José Hierro nos parece, igualmente, un poeta más personal que social

y creemos que, en contra de sus pronósticos, si se leen las generaciones futuras no sea por razones documentales sino porque sabe cómo organizar la expresión de los sentimientos humanos en una forma poética controlada e iluminadora. Ahora bien, aunque la poesía social, como moda, sufrió un acentuado descenso en el curso de los años sesenta, y con ello cayeron en el olvido multitud de poetas mediocres, de los mejores: G. Celaya, Blas de Otero y, en parte, J. Hierro, debemos decir algo más, aunque sea en extracto. Es evidente que los tres tienen obra que supera lo que, en su día, Leopoldo de Luis etiquetó como Poesía social³⁰, pero también es verdad que libros como Ángel fieramente humano (1950), Redoble de conciencia (1952) y Pido la paz y la palabra (1955), de Blas de Otero, o Lo demás es silencio (1952) y Cantos Ibéricos (1955), de G. Celaya, están en el núcleo del problema social. Sería fácil y redundante entresacar ejemplos de opiniones y poemas en los que estos poetas claman por una poesía "para la inmensa mayoría" (dedicatoria del libro Ancia (1958), de Blas de Otero); una mayoría con la que el poeta se funde como uno más³¹; y desde la que, dejando aparte todo tipo de florituras, se quiere trabajar para transformar la realidad porque la poesía es "un arma cargada de futuro" y una "poesía-herramienta"³² para transformar el mundo. Los versos se hacen, no precisamente coloquiales, pero sí lo más sencillos posible: Tranquilamente hablando (1947), se titula otro libro de G. Celaya. "Escribo/hablando"³³, dirá Blas de Otero en esos dos sencillos versitos. Son poetas que, rebelándose contra la clase social de media burguesía en la que han nacido, y ante la acuciante realidad que les rodea, utilizan la poesía como medio

de imponer unos ideales de mayor justicia y libertad. También les acucia una preocupación religiosa pero es de signo opuesto a la de los "garcilasistas". Celaya, Blas de Otero y V. Crémer se inclinan más bien por hacer resaltar la ausencia de Dios ante las injusticias y le increpan por su irresponsabilidad ante las injusticias de cada día. Naturalmente, se apoyan en unos cuantos poetas "tocados" por la fiebre de una mayor libertad social que, como es sabido, arranca del romanticismo. Sí que está presente César Vallejo pero también Unamuno; ya J. Lechner, del que vamos a entresacar algún ejemplo³⁴, se retrotrae a él y a A. Machado para explicar el compromiso de los poetas de la anteguerra. "En la basílica del Señor Santiago de Bilbao" dice "Yo soy mi pueblo" y canta por todos y es la encarnación de la voz de todos, aunque cabe preguntarse -dice Lechner- si esas congojas, y ese sufrir difuso, son representativos de los hombres que el poeta pretende representar. También en el libro Rosario de sonetos líricos (1911), Unamuno vuelve sobre el tema de la esencial soledad del hombre que no viva en relación entrañable con su prójimo. En el poema "De vuelta a casa" subraya que la única libertad que existe para el hombre es la que surge de "los lazos/ del amor, compañero de ruta". E igualmente podríamos referirnos a "Dolor común", el soneto "Fraternidad", "Al Dios de España"³⁵, o tantos otros poemas. Ahora bien, el tono unamuniano es más bien el hombre que desde su posición olímpica se ñala los males de los páramos que quedan a sus pies. Algo que nunca se da en Blas de Otero o G. Celaya y que sí tiene que ver, en cambio, con lo que explica Paul Bénichou sobre Saint-Simon, Pierre Leroux, Ch. Fourier, Michelet, etc., en el romanticis-

mo francés³⁶. Es decir, el tiempo de los profetas, aunque, como veremos, los franceses se sintieron más visionarios y, en muchos casos, propusieron toda una organización socio-religiosa como alternativa al orden establecido.

No en vano hemos hablado de la generación del 98 como de la primera verdaderamente romántica por su preocupación social, religiosa, metafísica, filosófica, etc. Así, Antonio Machado se convierte en el profeta-guía de los poetas sociales de que estamos hablando y su estela social llega hasta los novísimos (exclusive). La idea de que el poeta debe sumergirse en el tiempo que le toca vivir, que la estética nunca basta por sí misma, la búsqueda del "otro", que en Machado como sabemos es esencialmente el pueblo, y las ideas de que el arte brota de una íntima verdad y supone más que una actividad gratuita³⁷, se convirtieron en máximas indiscutibles de estos poetas. Casi podríamos decir que en su Biblia revelada. Otro poeta importante para ellos fue León Felipe. El de Versos y oraciones del caminante (Madrid, 1920 y el segundo libro del mismo título, New York, 1929), que contiene el poema "Pie para el niño de Vallecas de Velázquez", que constituye un testimonio de solidaridad con los que sufren y que, a su vez, exige esta solidaridad de todos los hombres. León Felipe tenía fe en el genio poético que hace levantarse al hombre caído. Se fue encariñando cada vez con esta idea y, tanto lo hizo, que "Luis Cernuda le reprocha que por su vocación profética se olvida la primordial: ser poeta"³⁸. Aunque esa vocación "profética" de León Felipe, A. Machado, Unamuno, etc. haya que referirla y vincularla al romanticismo, a los autores de los que habla Paul Bénichou³⁹. Verdad es que la teoría y los autores de sus libros

pertenecen al pleno romanticismo francés, que no en vano les separa siglo y pico de éstos pero, dado el objeto de estudio de este trabajo, nos parece conveniente una referencia a ellos, aunque sólo sea para marcar los límites.

Aquel romanticismo social iba a tener su origen en las repetidas muestras de miseria y sufrimiento del pueblo. La sensibilidad viva y exultante de los poetas iba a gemir elocuentemente por la suerte de los miserables; la imaginación de los reformadores, tan romántica como su sentimentalidad, les conducía a construir utopías cuya visión, a su vez, provocaba el entusiasmo popular. Frases como las de Víctor Hugo:

Les révolutions ne sont que la formule,
De l'horreur qui, pendant vingt siècles s'accumule,
Quand la souffrance a pris de lugubres ampleurs⁴⁰

eran asumidas y secundadas por el pueblo que, como explica Roger Picard, "lejos de manifestar hostilidad o desconfianza con los poetas, les demostraba, por el contrario, una especie de veneración afectuosa y les aceptaba voluntariamente como guías"⁴¹. La apreciación se refiere a 1830, en pleno apogeo del romanticismo francés, que en nada se parece a la situación española de siglo y cuarto después. Lo que se aprecia en el movimiento de la poesía española de este tiempo es -como ya adelantamos- un grupo de poetas que, con mayor o menor "mala conciencia", reniegan de su clase burguesa (al igual que lo hicieran A. Machado, J. Gil-Albert, Alberti, Cernuda, etc.) y ensayan un tipo de poesía sencilla, dolida por la humillación y sufrimiento del proletariado y con ansias de transformar la sociedad. Ahora bien, ni el pueblo participa leyendo y haciéndose

eco de esa necesidad -no se toma, pues, a los poetas como guías- ni existe ningún programa utópico que indique en qué sentido debe irse. Estaba, eso sí, implícito el programa del Partido Comunista, al que muchos de esos poetas eran afines o pertenecían, pero las condiciones sociales hacían inviable una mayor claridad de los fines a perseguir. Sólo cabía el lamento, el clamor poético por el malestar ajeno y las alusiones a un futuro inconcreto, sin más matices. Sólo con la llegada de los cantautores (la "nova Canço", Paco Ibáñez, Labordeta, etc.) de los años 60 y 70, y la propagación a través de ellos, de esos poetas sociales, se puede decir con alguna propiedad que la poesía se convierte en guía del pueblo y que, por fin, esos poemas contribuyen a que el proletariado camine hacia la liberación. Eso ya nos conduce hacia la recta final del franquismo; así pues, aunque de forma indirecta, la poesía cumplió su función al servicio de la libertad.

No obstante, la ausencia de una utopía explícita tras el clamor social de los poetas trae como consecuencia el que los versos de Blas de Otero, G. Celaya, V. Crémer, etc., vayan cayendo en una repetición de temas insulsa y monótona que pronto terminará causando a los mismos escritores, incluso. No busquemos en estos poetas una preocupación feminista -como en el sansimonismo-, doctrina unida desde el principio a la igualdad de los sexos; ni el planteamiento sociedad-maniquismo, que concitó opiniones de Michelet, Vigny, Hugo, etc.; ni mucho menos el sueño de una "república universal" como la que idearon Lamartine, el mismo Víctor Hugo y Quinet. Aquí lo más que se llegó fue a una protesta -sin quitarle valor, por supuesto, dada la coyuntura- contra la jerarquía social, con Dios in-

cluido pero sin la parte positiva -digamos- que empuja a construir y proponer mundos alternativos al que se piensa destruir. Predominó lo destructivo y, bien mirado, es lógico porque ya, incluso en Francia, a partir de 1848, que marca el fracaso práctico de la revolución sentimental, fraternaria y utópica, aparecen las teorías "cientifistas" y positivistas, el marxismo -adversario pero también con aspiraciones científicas- y Proudhon, que se consideraba a sí mismo el hombre menos místico, el más realista y alejado de toda fantasía. Lo que ocurrió en España es que no lo tuvimos entonces ni tampoco en este siglo porque, por más que escudriñemos, tampoco en la generación del 98 encontraremos esas propuestas de organización utópica de la sociedad y, claro, esta "poesía social" no tenía ninguna otra preocupación que no fuera subsidiaria de una labor inmediata y urgente.

En realidad el planteamiento del influjo posible de la literatura en la sociedad es un problema que deriva también del romanticismo aunque ya en el mismo romanticismo francés hubo voces en contra de esa pretendida influencia. Tanto Mme. de Staël como Bonald, Barante y, sobre todo, Théophile Gautier están en contra de ello y opinan que es desmesurado esperar que la literatura opera sobre las costumbres. Así, éste último, decía: "No sé quien ha dicho, no sé dónde, que la literatura influye sobre las costumbres. Quienquiera que sea es un perfecto imbécil. Es como si se dijera que los chicharros hacen que nazca la primavera... Los árboles producen los frutos y es claro que a los frutos no les salen árboles"⁴². Claro que, en el mismo prólogo a Mlle. de Maupin, la emprende contra el fourierismo y en general contra todos los pensadores sociales por la intromisión en cuestiones de estética, y es que, a todas luces, bajo el

epígrafe de "poesía social" se oculta un grave problema estético y es precisamente su replanteamiento -va por parte de la segunda generación de posguerra⁴³- el que va a propiciar la crítica más radical hacia este tipo de poesía y una de las más importantes señas de identidad diferenciadoras de la generación de 1950.

Gabriel Celaya, en uno de los libros de crítica literaria más interesantes de su grupo, Exploración de la poesía, había expuesto una concepción de la poesía subsidiaria del romanticismo y admiradora de sus claves. Celaya se decanta por Bécquer (símbolo) en contra de Góngora (alegoría) porque dice que "el pensamiento de Góngora no funciona analógicamente. Las Soledades y El Polifemo, aunque sean difíciles, se explican hasta el último detalle, y la Poesía, auténticamente figurada, no, porque pretende precisamente lo inexplicable, lo que se puede adivinar desde "El Otro" pero no comprender desde el Yo"⁴⁴. De ahí que, partidario de un tipo de poesía de origen religioso, termine el capítulo diciendo que "lo definitivo en Metapoesía es lograr la comunión, no la comunicación"⁴⁵, aunque aquí "comunicación" esté usado sólo para resaltar el valor misterioso y profundo de la "comunión", es decir para desacreditar a Góngora en favor de Bécquer. Porque, como dice Birute Ciolijauskaite, "Celaya insiste repetidamente en que él no aspira a crear Arte, sino a escribir versos, y más aún, a hablar, a comunicarse. Esta aspiración trae naturalmente su forma"⁴⁶. Y es que no en vano, sobre esa concepción de la poesía, derivada como vemos de una rama del romanticismo, que cuajó en la idea de "comunicación", se produjo una polémica-clave para entender el giro, el gozne de una generación a la siguiente. La búsqueda inmediata de comunicación trae implícita la forma del poe-

ma y, por tanto, su simplicidad estética. G. Celaya dijo: "La Poesía, desde luego, no es un decir bonito, ni un adorno: es una necesidad que, al hacer consciente de sí misma, engendra una técnica. Una técnica -insisto- que no es un lujo, sino que viene perentoriamente demandada por todo lo que en el hombre hay y habrá siempre de inexpressado"⁴⁷. Y claro, tal descuido formal trae aparejado el problema estético al que nos referíamos, que es el que vinieron a plantear Carlos Barral, J. Gil de Biedma, Valente, etc. Bueno, en realidad, hay que reconocer que fue en ellos mismos en los que, a la vez, se produjo esa evolución, o maduración -digamos- pues si repasamos la lista de los colaboradores de la revista de intelectuales disidentes, Laye, que comenzó en 1950 bajo los auspicios del franquismo, encontraremos ya a Barral, José Agustín y Juan Govtisoló, Jaime Gil de Biedma, Juan y Gabriel Ferrater, Costafreda, etc., y Laye tuvo una marcada evolución hacia la crítica sociológica de la literatura que desembocó al final en una preocupación por el realismo social, el marxismo filosófico y la literatura "engagée". No fue azaroso que Laye fuera asesinada en 1954, cuando empezó en España la época más oscurantista de la Universidad⁴⁸. Ahora bien, más tarde muchos de esos poetas se van desprendiendo de esas preocupaciones y, como ha contado Francisco Brines: "Es curioso ahora percibir que ese brusco cambio de timón entre unos primeros libros y los que luego siguieron, se dio también en otros poetas de la generación; la situación política, al imponer unas determinadas urgencias, influyó en las originales trayectorias poéticas, rectificándolas"⁴⁹. El referido debate generacional se produjo a través de un crítico y poeta, digamos que intermedio, Carlos Bousoño. Este había definido también la poesía

como comunicación "a través de meras palabras"⁵⁰, lo cual motivó que Jaime Gil de Biedma enfatizara, en el Prólogo a Función de la poesía y función de la crítica, en que la comunicación no define toda la poesía, ni mucho menos; que "la actividad poética es una actividad formal... La poesía es muchas cosas; un poema puede consistir simplemente en una exploración de las posibilidades concretas de las palabras"⁵¹. Sintetizando el pensamiento de Jaime Gil con respecto a esto, cabría distinguir, al menos, cuatro relaciones de comunicación: la del poeta consigo mismo, teniendo en cuenta que "el fallo de toda doctrina de la poesía como transmisión reside en olvidar que el poeta trabaja la mayor parte de las veces sobre emociones posibles"⁵²; la del poeta con el poema, y aquí entra toda la sabiduría retórica o, por el contrario, la búsqueda de la sencillez que se quiera; la del lector con el objeto verbal acabado y, por último, la del lector con los hipotéticos sinceros sentimientos del poeta. Además, sale Jaime Gil de Biedma al paso, y aclara: "La referencia a la personalidad del poeta (vista al modo romántico) es, con todo, la más frecuente hoy en día"⁵³. Es decir, lo que se quería es dar un salto en el vacío tan voluntarioso como deformador, de tal modo que hoy nos parece insostenible. Pero hace santamente Gil de Biedma en señalar la alusión al "modo romántico" de entender la sinceridad del poeta y el culto a sus sentimientos -aunque estos se vertieran a la colectividad-como centro indiscutible de la autoridad que se autoconcedían. Evidentemente el fenómeno poético es mucho más complejo de lo que los poetas sociales querían hacer ver⁵⁴. "Poesía no es comunicación", como dijo explícitamente y desarrolló en un importante artículo Carlos Barral⁵⁵, ya en 1953. Lo curioso es que de nuevo ahora, en

el gozne entre estas dos generaciones, de nuevo algunos críticos y poetas tomaran acepciones superficiales y parcialísimas del romanticismo por todo él e ignorando los distintos giros y sucesos evolutivos que desde H. Heine, Baudelaire, etc. se habían producido, vertieran, inconscientemente, frases como éstas: "la contención, la brevedad y cierto realismo un poco frío" que se da en el tratamiento de lo social por esta segunda generación de posguerra, hacen a Leopoldo de Luis aplicarle el calificativo de "clásico" (en oposición al "romanticismo" de Celaya y Otero") y atribuir la mayor carga de pasión de estos poetas al hecho de que esa pasión "había de tocar más de lleno a quienes fueron protagonistas de circunstancias históricas convulsivas"⁵⁶. No vemos que cambiaran mucho las "circunstancias históricas". También José Hierro dijo por entonces que "en mi diccionario lírico, poesía del momento se contraponen a poesía del recuerdo. Esta es clásica, con más arte que vida. Aquella romántica, con más vida que arte. Poesía del momento es el hombre"⁵⁷. Nos parecen igualmente estériles sus usos de los términos "clásico" y "romántico". Como muy bien aclara José Olivio Jiménez, a esta segunda generación "se debe el acercamiento a la poesía social con una actitud rectificadora, pero a la vez de rectificación"⁵⁸, con lo cual, no cabe hablar de cambio radical (de romántico a clásico) porque, como venimos sosteniendo, la última parte de la asimilación de esa carga social que tiene el romanticismo europeo puede estudiarse como un progresivo desprendimiento del realismo (de 1944 a 1970), y esa labor, que era una "asignatura pendiente" en la cultura española (de ahí el título del citado libro de Shirley Mangini, Rojos y Rebeldes), la lleva a cabo la

generación del 50. Lo que ocurre es que esa generación es más europea, más de acuerdo con su tiempo y en cuanto a los temas románticos mucho más ilustrada, compleja y progresiva que la anterior. No hay nada más que ver el contraste, en cuanto al tema del realismo, entre críticos como J. Ma. Castellet y sus loas al mismo⁵⁹, y Carlos Bousoño con su actitud en la polémica comentada, por una parte, y Carlos Barral y J. Gil de Biedma (1953 y 1955), por otra. Estos marcan el rumbo de lo por venir; han leído de otra manera a Baudelaire, a Cernuda, a E. Pound, Hulme, T.S. Eliot e importantes críticos como Robert Langbaum. De ahí la importancia del Prólogo a la Función de la poesía y función de la crítica de Eliot y la relectura de Cernuda por parte de Jaime Gil, por lo menos: "La segunda etapa de mi entusiasmo por Cernuda, que data de 1959, (...) viene por la lectura de Estudios de poesía española contemporánea y de Historial de un libro. Del primero, sobre todo, lo que me interesó mucho fue la introducción, porque me di cuenta de que Cernuda era tan eliotano como yo (...) Y yo era un eliotano furioso desde 1953"⁶⁰. ¿Qué ocurre entonces?. Pues que tanto Luis Cernuda, romántico impenitente, como Jaime Gil, romántico con sordina, como veremos, están ojo avizor a todo lo que suponga profundización inteligente en su poesía y lo aplican a sus obras mientras que otros se quedan anclados en poéticas trasnochadas y de "tercera vía". Eso no nos puede dar pie a hablar de cambio "romántico" a "clásico" sino a señalar por dónde va la evolución y el progresivo desarrollo del espíritu de la modernidad. Lo que va a ocurrir con esta generación es parecido, salvando todas las demás diferencias, claro está, a lo que ocurrió con H. Heine, o con Campoamor en nuestras letras, y es que fueron tildados de

"antirrománticos" cuando, en realidad, constituían un nuevo pliegue dentro de una misma evolución romántica, como se puede ver tomando la debida perspectiva temporal.

5.3.- El ejemplo de Cernuda en Brines, Biedma y J.A. Valente.-

Retomemos la idea propuesta en el punto anterior: las poéticas de posguerra se pueden ver, en definitiva, como un progresivo desprendimiento del realismo social. Si partimos de la revista España y nos preguntamos qué cosa eran, su sentimiento trágico-religioso y su "tremendismo", veremos que provenían de una urgencia por el compromiso social, de una fiebre por hacer de la poesía algo eficaz en el cambio social hacia la justicia y de ahí provenía, igualmente, su odio al "garcilasismo".

Dejando claramente aparte al grupo "Cántico", para su posterior encuentro con los Novísimos, no hay sino que hacer dos escalas en el realismo-moral, que sobreviene a continuación de los poetas de España. El hecho de que desestimemos a "Cántico" no es debido sino a que no entran ni salen en el posible problema ético-social que implica las relaciones del poeta con la sociedad coetánea que le rodea. Como sabemos, su homenaje a Cernuda estuvo desvinculado de todo lo que tuviera que ver con ese aspecto, que fue, precisamente, el que atrajo a Brines, a Biedma, a Valente, etc.

Así pues, las dos escalas referidas son: a) la poesía social estudiada, que marca el mayor grado de entroncamiento con el realismo -como se desprende de los poemas antologados por Leopoldo de Luis- que busca el valor documental, de testimonio y denuncia más que el estrictamente poético (y que,

por eso mismo ha sido objeto de autocrítica por parte de los mismos miembros del grupo: Hierro: "al degenerar su instrumento verbal, se privó de toda efectividad, incluso ante las funciones de concienciación y denuncia"), y b) la poesía no-social, pero sí ético-moral, escrita por los disidentes de la anterior entre 1950 y 1965: Claudio Rodríguez (Don de la ebriedad, 1953), Valente (A modo de esperanza, 1955), Carlos Barral (Metropolitano, 1957), Jaime Gil de Biedma (Compañeros de viaje, 1959), Brines (Las brasas, 1960), y dos regenerados: Bousoño (Invasión de la realidad, 1962) y José Hierro (Libro de las alucinaciones, 1964). Dejamos, y no realmente por no ser interesantes, sino por no aportar gran cosa al filón de este estudio, otras dos excepciones: Cirlot y el postismo de Jry, Chicharro, etc. Ya, cuando en 1970 irrumpen los novísimos, el edificio del realismo estará a punto de derrumbe pero, no obstante, estos poetas harán de todo lo que tenga que ver con el crítico-realismo y sus secuelas el punto de aplicación de su palanca esteticista, hasta el punto de que muchos de los novísimos, por haber querido ir tan lejos (hasta Venecia y los países del sándalo) en su reacción, tienen luego, como veremos, que retractarse de sus extremos. Aunque, como vamos viendo, Cernuda es traído, más o menos superficial y lateralmente, a colación a lo largo de toda la posguerra: los "garcilacistas" por su Egloga, Elegía, Oda, los del grupo "Cántico" por su sensualismo y exaltación de la belleza, los "espadañistas" por la pretendida supervivencia del neorromanticismo de preguerra, que cristalizará en los primeros libros de "Adonais", y los que, fundamentalmente, harán una lectura inteligente, completa y revitalizadora, serán los poetas de la generación del 50, y más concretamente los disidentes aludidos, como medio eficaz de supe-

ración de los problemas de su propia generación. Así se expresaba Jaime Gil en 1962: "No negaré que hay aciertos aislados, pero la poesía que venimos haciendo -esa poesía "humana", "social", "realista", o como queráis llamarla- adolece de una inconsistencia que a la larga es imprescindible remediar, si es que queremos ir con ella adelante. Ahora bien, para ello es necesario que nos pongamos a meditar muy en serio acerca de los supuestos estéticos que implica esa poesía -uno de los cuales, precisamente, es ese de la consciente distinción entre fondo y forma- y acerca de los problemas formales que plantea; y es necesario, también, buscar una tradición, unos maestros a imagen y semejanza de los versos que intentamos hacer. En ambos respectos, Luis Cernuda es el ejemplo más próximo, la más inmediata cabeza de puente hacia el pasado. El, que se planteó el problema antes que nosotros y que lo ha resuelto irreprochablemente, puede ayudar de modo decisivo. Y creo que sus enseñanzas se advierten ya en algunos de los mejores poetas recientes. Quizá porque ahora es tan necesaria, la presencia de Cernuda empieza a sentirse en poesía española con una intensidad, con una profundidad como no se había sentido antes, y de la mejor manera: no influye, enseña. Cernuda es hoy por hoy, al menos para mí, el más vivo, el más contemporáneo entre todos los grandes poetas del 27, precisamente porque nos ayuda a liberarnos de los grandes poetas del 27"⁶¹.

La cita es larga, pero creemos que necesaria, pertenece, además, al homenaje de La caña gris, (Valencia, 1962) a Cernuda, al que luego nos referiremos más extensamente. Su "ejemplo" -como titula Jaime Gil el artículo- no se limitó a la lección ético-moral, que ya era mucho, fue sobre todo la **estética**: correlatos objetivos, referencias culturales o históricas como medio de enmascarar la autobiografía,

el uso del tú, cierto humorismo acre, tono elegíaco y, en general, una aspiración hacia la memoria de la felicidad que constituirá el auténtico recordatorio del mejor romanticismo. Fue, como ya han dicho varios críticos, el cambio, con todas sus consecuencias, del influjo de Machado por el de Cernuda, y con él, una epistemología para poetas, que dice Philip Silver: "Algo había de panteísmo, es cierto, entre los hombres del 98, pero en toda España no había una teoría de la imaginación poética hasta la Generación de Ortega. Quiero decir que antes no se había dado en España lo que podríamos llamar una epistemología para poetas, el "sine qua non" de todo movimiento romántico"⁶². Ahora bien, conviene no olvidar la vinculación de la generación del 50 con el realismo: ya Brines, en su artículo de La caña gris, comienza señalando el gran poeta ético que es Cernuda y, cómo su obra se llama La Realidad y el Deseo, a través de unas palabras del mismo Cernuda en "Palabras antes de una lectura": "El instinto poético se despertó en mí gracias a la percepción más aguda de la realidad, experimentando, con un eco más hondo, la hermosura y la atracción del mundo circundante"⁶³. Carlos Bousoño, en el prólogo a la obra de Brines, antes de enumerar las diferencias entre los dos grupos de realistas (sociedad/intimidad; "la inmensa mayoría"/minoritarismo; protagonista poemático gregario/ individuo; descuido estilístico/ búsqueda de la tensión poética; rima y ritmo tradicionales/ mayor libertad, a veces verso libre; vulgaridad/ naturalidad; hecho real para el poema/ anécdota; sociedad/ crítica; sátira colectiva/ sátira individual) reconoce que, la "verdadera realidad" de esa generación de Brines es el "realismo" y que el "yo en el mundo" será "esencialmente ético"⁶⁴. Pero, quizás sea una anécdota que cuenta el mismo Brines la que mejor re-

fleje la cuestión: En el Ateneo de Madrid, en 1959, dieron una lectura conjunta Gil de Biedma, Barral y J.A. Goytisolo; el presentador, Carlos Bousoño, se congratuló -dice Brines- anunciando las diferencias que hace poco señalábamos y "el acto tomó derroteros casi cómicos, pues la lectura vino a resultar una triple proclamación de unas comunes pretensiones cívicas... Eran jóvenes burgueses con mala conciencia, y esa situación vital yo la entendía muy bien. Más que la crítica directamente política les interesaba la acusación de su propia clase"⁶⁵. Y decíamos que convenía no olvidar esto porque es -a nuestro juicio- el uso y abuso de esta función crítico-social, primero contra su clase y luego contra ellos mismos, como veremos, lo que lleva a Brines y Biedma a la esterilidad poética, a los sólo 50 años -véamos los casos de Guillén, Aleixandre, Alberti, etc- y a Valente al Punto Cerc del lenguaje, aunque éste siga investigando la llamada "poética del silencio" y los límites de lo inefable. Y no es que muera la poesía, trasladando el verso, "no es el amor quien muere/ somos nosotros mismos", ahí están los novísimos para confirmarlo, es, simplemente, que se ha desarrollado, al hilo del realismo que viene desde España y favorecido por la situación de la España de aquellos años, el campo de la ironía romántica -Paz dixit- hasta llegar a acallar al poeta y se ha olvidado la analogía cósmica. Precisamente, Valente, que es el único de su generación que evoluciona: "de su primera y más obvia postura crítico-social, pasó por otra etapa crítico-poética, y se ha instalado, prácticamente en un plano idealista y de pura espiritualidad"⁶⁶, lo hace, a riesgo de una excesiva "aridez escritural", meditando -recórdemos su "Cernuda y la poesía de la meditación"- y ahondando con el pensamiento -no se confunda a Valente con un poe-

ta ascético, ni mucho menos místico- en campos abiertos en la metafísica que, luego, atravesó la analogía romántica. Pero, una vez apuntado esto, que intentaremos aclarar en los estudios particulares de cada uno de estos tres poetas, volvamos al engarce Cernuda-generación del 50.

No deja de ser altamente significativo el que casi todos de los poetas encuestados por José Batlló en aquella Antología de la Nueva Poesía Española, 1968, nombrasen a Luis Cernuda y Vicente Aleixandre ante la pregunta: A partir de la llamada generación del 98, ¿cuáles crees que han sido los escritores que más han influido en el actual panorama de la poesía española?. ¿Cuáles son los que personalmente más te interesan a ti?. Del año 1962, al que corresponden las palabras de Jaime Gil, que antes reproducimos, y el segundo homenaje español a Luis Cernuda, a ahora, 1968, tenemos constancia de los siguientes homenajes más: Agora (Madrid), núms. 83-84 (septiembre-octubre de 1963), Nivel (Méjico), núm. 12 (diciembre de 1963), Revista Mexicana de Literatura (México), (enero-febrero del 1964), Insula (Madrid), núm. 207, (febrero de 1964), así que, abundando en las respuestas, habrá que reconocer que se cumplieron las intuiciones del autor de Las personas del verbo de manera abrumadora. No estará de más recordar que, como muestra de la superficialidad y el desconocimiento que de la obra cernudiana se tenía en España, y por parte de gente allegada a la literatura, Carlos Peregrín Otero, incluye en el homenaje de La caña gris del 62, un artículo titulado "Indígenas y extranjeros sobre Luis Cernuda" en el que se recogen, además de errores graves sobre títulos de libros y poemas, en A New History of Spanish Literature de Chandler & Schwartz, las consabidas ineptias de Torrente: "Oknos, el alfarero", "La soledad

y el deseo" o frases célebras como "en la poesía de Cernuda hay más autenticidad de lo que a primera vista parece"⁶⁷, el desconocimiento que, aún en 1946, tenía González-Ruano de la edición primera de La Realidad y el Deseo, 1936 o, en fin, la célebre frase de Doreste: "Cernuda es más alto poeta que clarividente crítico", que, luego, repetirá Angel del Río para mayor desconocimiento. Así pues, habrá que concluir en que la devoción a Cernuda la inician los poetas de la generación del 50 y que, aunque a medida que pasan los años, las enseñanzas estéticas son enormes, el influjo inicial es ético-moral y así se explica la relación entre la anécdota de la lectura del Ateneo del año 1959 y las palabras que el mismo Brines dice al final de su artículo de La caña gris: "La influencia de esta segunda fase de su poesía (a partir de Las nubes, 1940) es perceptible en la que escriben algunos poetas jóvenes... En la forma, se advierte un logicismo cercano al de Cernuda en sus últimas entregas, con huellas de algún rasgo estilístico más concreto. Una seca sinceridad psicológica, que no sólo se ve en poemas de tema similar al de "La familia", sino en otros de proyección aún más personal. También es perceptible un trasfondo ético de marcada crítica social; esta crítica se hace contra la burguesía, pero no desde el punto de vista de la clase proletaria, sino con preferencia desde la misma posición burguesa, como una disidencia. Esta crítica emplea el sarcasmo o la ironía"⁶⁸. Y, conviene recordar que, para Jaime Gil: "Es cierto que en Las nubes está probablemente lo mejor que escribió en su vida" y que esta opinión la sostiene a sabiendas de que es lo contrario de lo que piensan Octavio Paz, Tomás Segovia y Joan Ferraté, de los que dice que "quizás a large plazo aciertan", y la razón de esto hay que buscarla, en el mismo artículo, un poco

más arriba, cuando dice: "El parentesco no resultaba tan sorprendente como nuestras actitudes de entonces lo hacían parecer; si Cernuda asume la realidad de la experiencia común y de la propia identidad vecinal sin reconocerse en ellas, nosotros, en nuestra poesía, intentábamos asumir una y otra, para reconocernos. El punto de partida era el mismo y los extremos se tocan. Ambos postulan un modo semejante de concebir y realizar el poema"⁶⁹. Y es que, aunque, obviamente, la lectura de Cernuda fue definitiva para la formación de la nueva generación, no olvidemos aquello de Pascal: "no me hubieras buscado..." y reconozcamos que el clima en el que se movían era muy propicio para el fulgurante encuentro y si no, baste recordar la figura, inseparable de Barral, Biedma, los Goytisolo, etc., por aquellos años, de Gabriel Ferrater. Cuando, en 1960, se publica Da nubes dueris, su primer libro de versos, el poeta tiene ya 38 años y como dice Arthur Terry "no pudo menos de desconcertar a aquellos críticos de la época que querían clasificar los movimientos de la poesía catalana de postguerra en escuelas e influencias"⁷⁰. La idea de una poesía de tipo "realismo histórico" quedaba atrás en poemas como el "Poema inacabado" porque, lo que Ferrater quería, era ordenar la experiencia de un modo racional, junto con la emoción que le es apropiada y, claro, aunque esto nos suene a "The Poetry of Experience", que con Cernuda entra en España, pensemos que, para entonces -nos referimos, obviamente, al impacto de Cernuda en los poetas del 50- Ferrater es un poeta hecho y que, retomo a Terry, "es un tipo de poeta de la experiencia personal que suele darse con más frecuencia en Inglaterra y en los Estados Unidos que en España". Y, eso, él mismo lo sugiere en la nota que incluye en su primera colección de versos: "... de los poetas recientes, he intentado hacerme un rincón a la sombra de la rama de la poesía inglesa que sale de

Thomas Hardy y continúa con Frost, Ranson, Graves, Auden". Por eso, en poemas como "In memoriam":

Poco

pensé en ella al principio. Andaba a vueltas con algo que me sigue pareciendo más importante⁷¹.

se combinan anécdotas con trozos reflexivos, para subrayar que la experiencia no suele entenderse en el momento, sino más tarde. Naturalmente, si tenemos en cuenta que Jaime Gil -y Barral, Goytisolo- tuvieron acceso desde su primera juventud a las más variadas tradiciones culturales: francesa, inglesa, cubana, norteamericana, y casi siempre en sus lenguas originales, se comprenderá la ironía distanciadora que supone la dedicatoria con que se abre el libro Moralidades:

Finalmente a los amigos,
compañeros de viaje,
y sobre todo ellos
a vosotros, Carlos, Angel
Alfonso y Pepe, Gabriel
y Gabriel, Pepe (Caballero)
y a mi sobrino Miguel,
Joseagustín y Blas de Otero,
a vosotros pecadores
como yo, que me avergüenzo
de los palos que no me han dado,
señoritos de nacimiento
por mala conciencia escritores
de poesía social,
dedico también un recuerdo,
a la afición en general⁷².

Como dice Giménez Frontín, al juntar Gabriel Celaya con Gabriel Ferrater, todo el tono zumbón del poema y, por si fuera poco, el remedo taurino-folklórico del final. Poco tiene esto que ver con la es-

tética del anterior escalón de la poesía social y, poco, igualmente, el ambiente en el que se movían los poetas del grupo catalán. Lo que ocurre es que, evidentemente, los logros artísticos de Cernuda eran muy superiores a los de Ferrater y el aura que acarrea su trayectoria, su homosexualidad y su exilio, no por ello, dejaron de ser menores.

Puestos ahora a justificar la elección de Brines, Biedma y Valente para hacer un estudio desde el ángulo romántico de su obra, como representantes del 50, nos encontramos con que, igual que ha ocurrido ya con otras generaciones anteriores, no son ellos todo-lo-romántico y, es más, en este caso, ni siquiera los más. Es indudable que, a primera vista, encontraríamos más motivos en la obra de Angel González y de José Agustín Goytisolo que en la del mismo Biedma y, por supuesto, muchos más que en la de Valente. ¿Cuáles son, pues, los motivos?. Planteemos ordenadamente el asunto:

No vamos a plantear aquí, ahora, si está bien o mal estudiar la literatura por generaciones -invento orteguiano, como sabemos- ni siquiera, con algún rigor, como se formó la generación del 50 (así llamada; para otros grupo poético del 50, para otros del 60, o, en fin, para otros generación desheredada, Brines-Rodríguez, etc), pero sí diremos que el origen tiene que ver con la Colección Literatura, que montaron en Barcelona el grupo (entiendo por "grupo" un conjunto de amigos -más o menos- entre los que hay una elección mutua y un trato asiduo; mientras que "generación" tiene más que ver con lo que Bousoño llama "verdadera realidad" y es algo más de destino histórico, fatalista) de poetas catalanes y algún otro. Pero, tal vez sea mejor dejar hablar a Jaime Gil, que ha explicado así el caso: "Lo del 50 fue en interés de los poetas, para autolanzarse. Yo, por ejemplo, no me acabo de reconocer en esa promoción; me

reconozco sólo entre tres: Barral, Ferrater y Angel González, que son amigos míos, que son con los que más he hablado de poesía en mi vida. Nuestra relación era de mutuo estímulo, de interacción entre unos y otros. Ahora, la segunda etapa es una operación de lanzamiento, de autopromoción literaria, coincidiendo con la antología de Castellet, Veinte años de poesía española, y con la Colección Literaturasas o Colliure, como también se la conoce, que montamos en Barcelona... Y en un momento determinado decidimos autolanzarnos como grupo, en una operación absolutamente publicitaria, no literaria. En ese grupo, que se formó en torno a la colección citada, están Valente, Barral, Costafreda, Goytisolo, Jesús López Pacheco y yo. En esa época, por ejemplo, ninguno habíamos oído hablar de Brines, a quien se le tiene ahora como miembro. La operación de la Colección era de autopromoción, dirigida contra el grupo de los poetas de Insula de Madrid, y tácitamente contra Claudio Rodríguez, a quien luego se incluyó en el grupo"⁷³. En fin, vemos que el problema se puede resolver con esa distinción entre grupo y generación: el mismo Brines reconoce, en la entrevista de Chervo, ya reseñada, que él se puede sentir miembro de la generación pero no de ningún grupo, y, como por otra parte, reconoce su íntima amistad con C. Rodríguez, ya tendríamos, incluyendo a Caballero Bonald, a quien Jaime Gil cita en el poema-dedicatoria de Moralidades, la plana mayor de la G-50. Después de este ex-cursus, volvamos al hilo: hemos dejado al grupo catalán en la mejor de las pistas para descubrir la veta de la tradición inglesa, y, con ella, el ejemplo de Cernuda, mas, tengamos en cuenta que fue el sagaz Valente el primero en atisbar todo lo que, para ellos, podía suponer Cernuda. Jaime Gil lo vuelve a explicar: "Quizás el primero en advertirlo fue Valente, o al menos fue

el primero en advertírmelo a mí. Era en abril o mayo de 1959 y la nueva edición de La Realidad y el Deseo no había llegado aún a mis manos; sin el ilimitado entusiasmo que me despertó la lectura de Historial de un libro, publicado muy poco antes en Papeles de Son Armadans, hubiera sido incapaz de comprender a donde apuntaba Valente diciéndome que Cernuda, entre todos los poetas del 27, era el más próximo a lo que nosotros intentábamos hacer. Creo que los años siguientes confirmaron la exactitud de su apreciación. La proximidad era genuina, consistía en algo más que personales afinidades -de temperamento poético en Brines, de admiración por la tradición poética inglesa en Valente y en mí-⁷⁴. Si a esto añadimos el que Valente fue -junto con los otros dos elegidos- el que incluyó, en el importante homenaje de La caña gris -que sí le gustó a Cernuda, al contrario del que le hicieron antes los del grupo Cántico⁷⁵ - el artículo: "Cernuda y la poesía de la meditación", con frases como éstas: "la obra de Cernuda no sólo nos ofrece un cuerpo poético de desusada calidad, sino que acarrea al propio tiempo una renovación del espíritu y la letra del verso castellano... para venir a dar nueva inflexión a la tradición literaria a la que pertenece"⁷⁶ y el que con motivo de su muerte -noviembre del 63- le dedicara otro artículo: "Luis Cernuda en su mito" (recogido en Las palabras de la tribu), tendremos, por el momento, justificada su elección. La de Jaime Gil estaría ya justificada, por todo lo dicho y reproducido, pero redundamos diciendo que, además de haber reconocido en numerosas entrevistas su filiación con Cernuda -citemos la aludida: Fin de Siglo y otra en Quimera, núm, 32, octubre del 83-, están las cartas que, entre los dos, se cruzaron. De Jaime Gil es la frase de que

"Siempre se escribe para un poeta y contra muchos"⁷⁷, o, al menos, la ha hecho suya, pues bien, mucho nos tememos -pues sería lo más lógico- que ese poeta no fuera otro que el propio Cernuda, como parece deducirse de las cartas -recopiladas también en el Epistolario inédito y que, en número de 13, le escribió Cernuda desde el exilio ya irreversible-, o, si no, porque esto sólo Biedma podría confirmarlo, con toda seguridad formaba parte de ese tribunal poético del que hablaba Auden como último responsable de la autocrítica. El caso de Brines se presenta aún más fácil: El lo ha reconocido, igualmente, en múltiples entrevistas (citaremos la anterior, más otra, que hay en la misma revista, Cuervo, y la de Fin de Siglo con Jesús Fernández Palacios, núm. 2-3, oct. del 82), son definitivas las palabras con que cierra su artículo-homenaje de La caña gris, en el que cuenta la emoción, hasta las lágrimas, que le produjo la lectura del poema "La visita de Dios" y, en general todo el libro Como quien espera el alba: "Alguna rara vez, el conocimiento de un poeta produce turbación. Para que ello ocurra se requiere por parte del lector, cierta inocencia de espíritu, la virginidad del alma: de ahí que sea la edad juvenil la más propensa al milagro..."⁷⁸, pero quedará aún más justificado después de la lectura del punto siguiente de este estudio en el que se aborda, con alguna detención, la obra poética de Brines en relación con el romanticismo, naturalmente.

No sería necesario insistir si no fuera porque siempre alegre y asegura coincidir con alguien en los juicios, y más si son varios. Este ha sido el caso, así que me limitaré a citar algunos nombres, sus fuentes y una referencia de J.O. Jiménez, y pasaremos al estudio de la obra de Francisco Brines:

Philip Silver en "Cernuda, poeta ontológico", Taurus. El escritor y la crítica, ya citado. Milagos Polo en José A. Valente, Narcea, Madrid, 1983 (varias veces), haremos referencia más adelante. Amparo Amorós en "Cernuda y la poesía española posterior al 39", en Gre-dos, Entre la cruz y la espada, Madrid, 1984. Y J.O. Jiménez en los dos libros citados: Cinco poetas del tiempo y Diez años de poesía española y el volumen de Taurus, del que se extrae esto: "Es la promoción de Valente, Biedma y Brines; nombres que si en este momento se escogen como representativos de esa hornada es porque han sido estos tres quienes de más explícito modo han profundizado críticamente en la poesía y la poética cernudiana y le han rendido un más cálido homenaje".

5.4.- El acendrado romanticismo modulado por la reflexión:

Brines.-

Antes de enfrentarnos con el atento estudio de los temas en la poesía de Brines, hagamos tres puntualizaciones que consideramos necesarias en este momento:

A) La primera consideración que hay que hacer aquí es que no cabe hablar, ya en esta generación, de obras globalmente románticas. La última, propiamente así, y, sin duda, la mayor de toda la Literatura Española, La Realidad y el Deseo, pertenece a la G-27 y lo que ahora nos encontramos son ya excrecencias; la aspiración a la memoria de la felicidad en Brines y Biedma, la "sordina romántica" de este último y, sobre todo, técnicas y temas aprendidos y heredados de la poesía cernudiana. Si seguimos a Salinas en las tres etapas que, como dice, va pasando el poeta romántico: 1ª Ardiente amor a la realidad, fase de entrada en la vida. 2ª La realidad no está a la medida de los sueños, amargura y desilusión. 3ª Odio, desesperación y muerte⁷⁹, nos

encontramos con que los poetas de la G-50, considerados en su evolución romántica, participan de las dos últimas etapas, nunca de la primera. No cabe aquí aludir a poetas como Claudio Rodríguez que pertenece a otra tradición poética y poco tiene que ver con lo romántico. Así pues, en modo alguno cabrá aquí decir, como se ha dicho de Cernuda, que "La Realidad y el Deseo es una epopeya en el sentido de que narra la historia del Hombre"⁸⁰ e incluso parece muy forzado relacionar la soledad de Brines con el concepto de soledad cósmica, íntimamente vinculada a la idea de la unidad del universo y que, para el caso de Cernuda, excluíamos de las globales explicaciones que de la soledad en la poesía española hacen Vossler y Ciplijauskaité. Recordemos que el primero -gran teórico del tema- sostiene que "la soledad, por mucho que se intensifique, jamás coincide totalmente en nuestra conciencia con el concepto de la unidad del universo"⁸¹ y que eso, para el caso de los místicos, Hölderlin, Cernuda, etc. no parece del todo claro, sí para Brines, Biedma, etc. que encajan, perfectamente, en el segundo apartado (soledad "interna": de ensimismamiento y ahondamiento) de Ciplijauskaité, para los poetas del siglo XX español, que tomarán la soledad como punto de partida y "sabrán -el poeta- que ésta es una cruz que tendrá que llevar durante toda su vida, pero intuirá también que juntando las cruces la carga puede ser tal vez más ligera y el camino más esperanzado"⁸².

B) Directamente relacionado con la poesía de la meditación y, puesto que Brines es uno de los "poetas del tiempo" (J.O. Jiménez) más reflexivos, se ha llegado a decir que "Brines se nos ofrece como el poeta metafísico por excelencia de su generación, más aún que cierto primer Valente, que es el único que le acompañaría en esta dirección"⁸³.

En primer lugar habría que precisar qué se entiende por metafísico porque, como dicen Maurice y Blanca Holho, la palabra "wit", que se ha querido tomar como el engranaje principal de la poesía metafísica, significa en inglés sutileza, ingenio, destreza pero, en el alcance que tenía en el siglo XVII, "se trata de una sabiduría intelectual que no admite ni un ápice de experiencia sensible. Al erigirse en rey el espíritu domina y anula la vida de los sentidos, que llegarán a considerarse como el primer obstáculo para ascender los primeros bellos del conocimiento poético"⁸⁴, que no es el caso de Brines, sobre todo a partir de "Composiciones de lugar" de Aún no (1971) y posteriores:

La cama está dispuesta,
blancas las sábanas,
y un cuerpo se me ofrece
para el amor...

...Que no hay felicidad
tan repetida y plena
como pasar la noche,
romper la madrugada,
con un ardiente cuerpo...

(I.L., pg. 64)

Por otra parte, la palabra "metafísico" parece ser que la aplicó, al menos para los ingleses, el doctor Johson en pleno siglo XVIII y para él era poco menos que un desdeñoso insulto. Donne, Herbert, Vaughan, cayeron bajo la misma hoz que en Europa segaba, por entonces, a Góngora o Calderón. Luego vendrá al romanticismo y una recuperación de lo metafísico, aunque con otras connotaciones. Ya no podemos llamar con el mismo término a Blake o Novalis que a Calderón o Crashaw. En los románticos, aunque la mujer es un símbolo de algo que se busca tras ella, no se la rehúye: "tocar el cuerpo de la mujer es tocar cielo" y ningún deseo se deja de saciar, si es posible, aquí en la tierra.

El único texto con el que cabría relacionar la obra de Brines, más concretamente, fragmentos como la IV parte de Palabras a la oscuridad, 1966, es el anónimo de la Epístola moral a Fabio. Se trasluce en ella un cansancio vital evidente, ya sea cansancio particular, va sea transmitido por la atmósfera de la época. El poeta mira al mundo como apariencia no muy convincente de cuya irrealidad todo, en torno, parece advertirle: "del pasado, nada queda; del futuro, nada debe esperarse". La actitud del anónimo escritor ante la realidad es, casi, la de un racionalista:

"sacra razón y pura me despierta"⁸⁵,

aunque esa "sacra razón" nunca pueda equipararse a la del siglo XX. La muerte, además, no es acto supremo tras el cual se logra la eternidad, ni condición de definitiva renuncia amorosa, sino:

"Oh si acabase, viendo como muero,
de aprender a morir"

un deseo juicioso de acabar de sufrir. De todo ello se aprende un uso moderado y apacible de los bienes terrenos que difícilmente puede estar al alcance del angustiado, satírico y, otras veces, ávido buscador de placeres que es el protagonista poémático de los poemas de Brines, aunque éste persiga ese uso moderado como un bien deseable: "Me agradaría una existencia que respirase una constante intensidad moderada"⁸⁶, si es que esta "intensidad" puede tomarse como sinónimo de aquella moderación ya que, aunque sea una meta a conseguir, nos parece que le sobre pasión vital que es, precisamente, lo que le falta al autor de la Epístola.

No es del todo cierto, por otra parte, que sea "Valente el único que le acompañaría en esa dirección", sería también, y por lo menos, Claudio Rodríguez que, como ha enseñado Dionisio Cañas, es

"místico de la inmediatez y metafísico de la materia"⁸⁷ aunque, como él mismo dice, sea más "poeta veedor que visionario". De cualquier manera, ni tiene Brines la grandiosidad exaltadora del autor de El vuelo de la celebración ni llega su poesía hasta la pura fórmula del pensamiento como es el caso de Valente, auténtico "pensador místico", sobre todo a partir, digamos, de El Inocente (1969-70), según la terminología aplicada a Borges. Nunca llamaríamos, tampoco, poeta metafísico a Valente pues, aunque está instalado últimamente en un plano idealista y de pura espiritualidad, su poesía no se separa del pensamiento y las ideas y, en todo caso, siempre nos parece más aéreo y despegado de la tierra, Claudio Rodríguez. En Brines, lo más próximo a la metafísica, en zonas como la señalada de Palabras, ha quedado oculto por su fidelidad a la autenticidad personal en el plano ético, que parece haberle dejado más apegado a la tierra y al cuerpo definitivamente, así, lo sublimado es el cuerpo y su contingencia, a través de la reflexión metafísica y dentro del marco de una religiosidad de la nada. Sus reflexiones de orden metafísico se hallan, por tanto, -y así las ve también Dionisio Cañas-, ligadas a la propia experiencia de la vida como modo de trascender una idea general sobre la existencia: el apego a la vida y la religiosidad de la nada. Podría decirse, sin mucho riesgo de error, que todo lo que Brines tiene de metafísico es lo que tiene de romántico: el tirón de la búsqueda de la memoria de la felicidad está, puntualmente, refrenado por la reflexión sobre cada experiencia. El tono al que le lleva el impulso elegíaco, de amor a la vida y escape fugaz de sus instantes, quiere ser compensado desde las ideas y sus actos reflexivos. Quizás sea eso lo que quiere decir cuando explica que "el don de la vida, en mi caso, sería no dejar de ser nunca, alternativamente, virtuoso y pecador", teniendo en cuenta que "llamo virtud a lo que pacifica y sere-

na, dándome plenitud; y pecado a lo que me da esa plenitud, desde la exaltación del espíritu o de la carne"⁸⁸. ¿Podría decirse de Brines que es el más romántico de su generación?. La respuesta es, a nuestro juicio, abiertamente afirmativa si tenemos en cuenta la definición cernudiana del poeta: "Un dios caído que se acuerda del paraíso" y consideramos que la serie de temas que componen el movimiento romántico sufre, lógicamente, una evolución en pos del paso de las generaciones. Más difícil sería decir si fue Cernuda -el descubrimiento de su poesía- el que motivó la clara adscripción romántica de Brines. Ante esta pregunta, que se la han planteado a Brines en múltiples ocasiones debido, obviamente, a la proximidad de mundos, temas y técnicas poéticas, ha respondido, entre otras cosas: "Podríamos decir: puesto que la tradición es una fatalidad, elijámosla. Así, pues, no sólo acepto la posibilidad de deudas literarias con Cernuda y Cavafis, sino que desearía que las hubiera. Si a veces reflejamos gestos, palabras de los que queremos, o aprendemos de alguna manera a mirar y a oír como lo hacen ellos, está bien que reflejemos al escribir a los que tanta emoción nos regalaron en su lectura"⁸⁹. Ahora bien, en cuanto a su descubrimiento cabe decir que -también basándonos en sus palabras-, aunque muchos años antes de la elaboración de Palabras a la oscuridad Brines había descubierto en una antología masiva de más de setenta nombres algún poema de Cernuda, fue en la madrileña librería Abril, hacia 1960, cuando dió con el libro Como quien espera el alba y el impacto fue tal que lo pasó a todos sus amigos de entonces e, incluso, puede decirse que sirvió de germen para el homenaje de La caña gris que tanto gustó al poeta. Mas, tengamos en cuenta que ya para entonces -1959- había sido Premio Adonais, tenía ya 27 años y un largo aprendizaje desde que -al menos

como punto de referencia- a los 20 años compusiera su primer libro inédito, Dios hecho viento, producto de la profunda crisis religiosa que, por entonces, vivía. Por todo ello y que, como veremos, ya en Las Brasas, 1960, hay muchas "razones" románticas, conviene hablar -como hace Jaime Gil al respecto- de "temperamentos afines entre Brines y Cernuda" y recordar la cita de Pascal que el poeta sevillano refrescaba para hablar de su descubrimiento hōlderliniano y de la tradición inglesa: "No me habrías buscado si no me hubieses encontrado antes".

Y C) La tercera consideración se refiere, precisamente, a la reflexión. Este elemento, de enorme peso en Brines, y que -como hemos dicho- es el refrenador de su romanticismo va creciendo a medida que avanza su obra y es evidente -como veremos- en el tono de sus poemas, en las técnicas utilizadas y, vaya como adelanto, en el contraste entre la sensorialidad de Las Brasas y el esquematismo -señalado por los críticos- y la sequedad creciente a partir de las "Composiciones" de Aún no y, de forma rotunda, de Insistencias en Luzbel, 1977. Este creciente ejercicio de la reflexión que, en su caso, se traduce en un galopante escepticismo, es muy peligroso para un poeta y así lo había señalado Cernuda hablando, precisamente, de un autor que, no por casualidad, hemos ya relacionado con Brines: el anónimo de la Epístola moral a Fabio. Dice Cernuda: "Su actitud frente a la realidad es la de un racionalista desengañado, que adopta el camino medio aconsejado por el escepticismo; cosa bastante peligrosa para un poeta, ya que el escepticismo podrá ser comienzo de la sabiduría, pero es seguro término de la poesía"⁹⁰. No parece que fuera tan descaminado Cernuda, al menos en lo referente al poeta que ahora nos interesa, pues, si bien es verdad que éste es aún relativamente joven como escritor de poemas, el insistente ahincamiento en esa religiosidad de

la nada y el aplastante escepticismo de Luzbel parecen de difícil, sino imposible superación, sobre todo porque están perfectamente ensamblados en su trayectoria poético-vital y se ven, más bien, como puntos de llegada. Así parece confirmarlo la sequedad creativa desde 1977: 6 poemas publicados en Cuervo (op. cit.), otros 3 en la mencionada Fin de Siglo (nº 2-3) y unos Poemas excluidos, Renacimiento, Sevilla, 1985, que deben su nombre, precisamente, a eso: el haber sido desechados al ir componiendo sus libros anteriores y ser, ahora, recogidos en libro. Nada digno de reseñar aporta lo publicado tras Luzbel y, por tanto, no nos referiremos a ello al hacer el estudio de su obra⁹¹.

Lo que aquí interesa ahora resaltar es cómo, a través de esa vigilante reflexión, se va acendrando su calidad ética (personal -recordemos lo que el mismo Brines explicaba sobre Cernuda- y no colectiva), que le lleva a un intimismo -ya señalado por Bousoño como nota de su generación y en oposición al realismo-social- y, desde él, a un progresivo ataque y desprendimiento de la realidad, al que ya aludíamos. Recordemos el énfasis que puso Brines en explicar la vinculación a la realidad por parte de Cernuda recordando aquellas "Palabras (suyas) antes de una lectura": "El instinto poético se despertó en mí gracias a la percepción más aguda de la realidad...". Así, desde esa intimidad ética y reflexiva, la poesía de Brines va pasando por la crítica social e institucional, la sátira, la ironía, el automenosprecio y, en un proceso de indagación obsesiva, en la pregunta del por qué de la poesía y el poema final, "El porqué de las palabras". Ese progresivo desprendimiento de la realidad desde el que invitábamos a ver la poesía española de posguerra, llega aquí a un punto final tras haber remontado el río de la experiencia hecha intimidad. Lo mismo que Brines señaló para Cernuda, respecto a sus compañeros de generación: "Ya en los primeros libros había más autobio-

grafía que en los restantes poetas de su generación. De la índole de esta poesía se deriva una característica peculiar: la profundización psicológica de sí mismo o de los demás, es constante"⁹², apunta José Olivio Jiménez de la poesía de Brines: "En Lorca, Machado, Aleixandre, hay un primado de la expresión sobre la experiencia, en Brines al revés"⁹³. Aunque, naturalmente, esto hay que matizarlo diciendo que lo que más precisamente ocurre es que se produce un equilibrio entre vida y poesía, es decir, lo que Amado Alonso denominó "vida poética", para oponerla como rótulo a la "poesía pura" de años atrás⁹⁴. Es, ni más ni menos, que ese compromiso con la obra poética, que es "resultado de una experiencia espiritual, externamente estética, pero internamente ética", que -como sabemos- decía Cernuda explicando a San Juan y que, a su vez, recuerda Brines sobre Cernuda. Está bien dicho así, ya que, precisamente, los novísimos reaccionarán contra todo tipo de éticismo y de reflejo vivencial en sus poemas para ir a cargar las tintas, justamente, en el esteticismo. Será éste, como dijimos, el auténtico despeque del término ético-real, tarea ya fuera del alcance generacional de los del 50.

Lo que ocurre, por tanto, simplificándolo todo en dos coordenadas, que son las que venimos repitiendo en este estudio: la analogía e ironía pacianas, que esta última toma mucha mayor preponderancia, en forma de crítica social e indagación psicológica, y, concretamente, en los casos de Brines y Biedma, termina anulando toda posible analogía poética y, al no encontrar más campo de aplicación, siente repetirse su voz y se aboca al silencio. Contando, claro está, con la inteligente autocrítica de estos dos poetas que, ante lo que puede ser amenaza de esteril engordamiento de sus obras, optan por el elocuente silencio anunciado.

Iniciando va el estudio de los TEMAS en la poesía de Brines, las técnicas poéticas irán siendo aludidas a medida que avancemos y se hará un recuento al final de este punto, es obligado referirse, en primer lugar, a ese complejo núcleo de la Unidad que, como sabemos, es el centro neurálgico de los románticos. Casi es redundancia decir que nunca, esta Unidad está vista desde un presente, se apunta a ella a través de un pretérito imperfecto o indefinido, como los de "El Barranco de los pájaros" que por cierto, se abre con la frase: "Teníamos que subir todos juntos/ el más hermoso monte". Lo que aquí queda es, como, precisamente se ha dicho, "la aspiración a la memoria de la felicidad" y esto se hace a través de alusiones e invocaciones a los temas "positivos" que, en su momento, estudiamos en el punto 2.2: Dios, Amor, repetidas reclamaciones al mundo de la Infancia, la Belleza como valor intemporal y, por último, la vivencia en simbiosis con la Naturaleza, aunque esta última vista especialmente ya que, a través del distanciamiento del personaje poemático con respecto a ella, se producirá, precisamente, el adelgazamiento del camino de nostalgia que le unía a ese "mundo" perdido de la Unidad y, por tanto, la conciencia de la caída en el tiempo, con todas sus consecuencias. Los momentos luminosos, que fueron su vida, son tan fundamentales para Brines que, al menos hasta Aún no, podríamos definir su poesía como un esfuerzo nostálgico por repescar algo de aquella intensidad perdida. Y aunque, a partir de "Composiciones" esa nostalgia disminuye y queda ofuscada por otras intenciones y cuerdas poéticas, nunca desaparecerá del todo. Véamos, si no, este fragmento de Insistencias:

Era un pequeño dios: nací inmortal.

Un emisario de oro
dejó eternas y vivas las aguas de la mar,
y quise recluir el cuerpo en su frescura; ...

... pobló de un son de abejas los huertos de naranjos,
y en torno a tantos frutos se volcaba el azahar.

(I.L., pg. 38)

Claro, que el poema se titula "Mis dos realidades" y concluye, justamente, con la otra:

Miradme ahora mortal; sólo culpable.

Aunque, bien verdad es que las referencias a esa primera e inocente realidad perdida se van haciendo menos extensas e intensas a partir del punto señalado, al no desaparecer, persiste el eco romántico que

lleva a Dionisio Cañas a reconocer que: "los momentos luminosos de su vida son la infancia, la juventud y el amor"⁹⁵ y en otra parte, que "la fusión con lo otro es, en última instancia, una certeza final a la que parecen apuntar ciertas zonas de la obra de Brines. Pero esta otredad, al haber quedado relegada en las estancias de la juventud, no puede ya ser sino de orden mental. De ahí que el espejo refleje una mirada adversa, negativa, pues el paso del tiempo hace aquella mirada imposible"⁹⁶. Imposibilidad, por grande que sea la insistencia en la recuperación, sabida por el poeta desde el primer verso de Las Brasas, pues no hay nada más que mirar la cita que abre el libro: "El hombre sabía que le quedaba/ muy poco tiempo y que sin fe su muerte no/ daría frutos", observar que el primer apartado se titula "Poemas de la vida vieja" y, por si fuera poco, recordar que el protagonista poemático de todo el libro es un anciano:

Es un hombre
cansado de esperar, que tiene viejo
su torpe corazón, y que a los ojos
no le suben las lágrimas que siente.

(E.D., pg. 114)

Sin duda que el tema de la INFANCIA sería tratado de muy

otra manera en aquellos libros primerizos a los que nos hemos referido ya mas, ya a partir de Las Brasas, nos tenemos que contentar con verla a través de los ojos de los personajes poemáticos que son: el anciano de Las Brasas, el extranjero de Palabras a la oscuridad, el mendigo, desahuciado y sarcástico de Aún no y Luzbel, como Caballero del Olvido, en Insistencias, además de otros varios secundarios. Naturalmente que Brines se sitúa aquí dentro de una larga trayectoria que, fundamentalmente, arranca del romanticismo: Shelley, se reflejó en su Alastor o buscador de la muerte, Wordsworth se plasma en un mendigo para expresar la reacción del hombre que se afana por sobrevivir en una sociedad donde no hay sitio para él, más tarde, también Yeats utiliza ancianos y ciegos como protagonistas de sus poemas. Por supuesto que, en nuestra lengua y en lo que a la G-50 se refiere, es Cernuda el punto de referencia inevitable a través de lo aprendido en R. Browning -monólogo dramático- y T.S.Eliot y su correlato objetivo, fundamentalmente. No obstante, no siempre renuncia Brines a la primera persona sino que, muy frecuentemente, nos encontramos confesiones como en la VII parte de Palabras:

Cuando he llegado a casa, desde el cielo
iba cayendo mucha lluvia...

... Me he quitado después la usada ropa
para acostarme, y he tenido frío,
y he buscado en el cuarto viejas sombras
para cubrir mi pecho, y he arrojado
la turbiedad del alma contra el mundo.

(E.D., pg. 275)

Así que, una vez identificado Brines con esos personajes y vuelta la mirada hacia la ausencia, a que se refiere muy acertadamente Dionisio Cañas: " Hay un lugar para lo ausente en la obra de Brines que aparentemente ninguna presencia puede reemplazar . Ese ser ausente pudo, en un pasado que definitivamente no es el del momento de la escritura,

habérsele entregado, aunque fuera brevemente, como una luminosa certeza, como una suerte de luminosidad física y espiritual"⁹⁷, convierte la pérdida de la infancia en tema principal desde el gran impacto de "El Barranco de los pájaros": "y el leñador nos asustó", pasando por Palabras:

y busco un rostro que refleje luz,
alguien que como yo, teniendo muerte sólo,
tenga también, como tuviera yo,
venciéndola, la vida.

(E.D., pg. 259)

Y Aún no, donde ya aparece más veces la juventud primera unida también a la exaltación del cuerpo y el amor:

lo noble clandestino, vergonzoso el amor,
sorda herrumbre la fe,
la juventud es tierra destruida.

(E.D., pg. 322)

Aunque nunca dejará, tampoco aquí, de invocar aquel tiempo primigenio:

Así yo fui, radiante indiferente,
antes de que fijara en el espejo
una absorta mirada,
para verme perdido como fui,

(E.D., pg. 361)

que le sitúan, arrinconado en su propia intimidad, dentro de la más clara tradición romántica, y baste ahora sólo recordar a Novalis, que dice: "¿A dónde vamos?. Vamos siempre de regreso"⁹⁸ y a Joseph von Eichendorff, al que nunca abandonó la nostalgia del paraíso de la juventud: el castillo de Lubowitz, en Silesia, rodeado de bosques, y al que siempre intentó retornar en el ensueño literario. Elca, la blanca casa de Oliva, sería el castillo de Lubowitz para Brines. Porque no es exagerado decir que Brines, en esta mitificación de la infancia-juventud añora, al igual que Wordsworth, una pre-existencia

celestial, o lo que Rousseau llamó "el comienzo del comienzo". Claro, que esto nos lleva, de nuevo a Albanio en Sansueña, "místico natural", que llamó Cernuda al niño y a la idea romántica de que el niño es padre del hombre. P. Silver atribuye, como valores perdidos con la caída de la infancia, al niño, "la intemporalidad, inocencia y unidad con los demás seres (amor) y la naturaleza"⁹⁹ y precisamente, estos mismos beneficios serán literal y repetidas veces echados en falta por Brines con la pérdida de su infancia "metafísica". Así, dice en "El testigo":

y era yo
un iluso: creía que la vida
fuese eterna. Bien sé que ya no es cierto:
perdí la eternidad,

(E.D., pg. 354)

El segundo (la inocencia) aparece aparejado con el hecho de caer en la cuenta de la existencia del tiempo:

Era un pequeño dios: nací inmortal...

..., y sólo yo miraba.

Y todo lo creaba la inocencia.

El mundo aún permanece. Y existimos.

Miradme ahora mortal; sólo culpable.

(I.L., pg. 38)

Y el tercero (la unidad en el amor), que aparece como el único destino posible sobre la tierra:

Unos construyen sus casas y otros andan
por los bosques; porque el destino del hombre
es el amor, y cada uno tiene su propia lucha...

(E.D., pg. 133)

Pero todos estos temas irán siendo concretados más adelante porque, casi, constituyen el fundamento de la poesía romántica de Brines, que, ahora ya, podemos ir viendo porque la hemos unido a lo metafísico o trascendente, aunque fuera con todas las connotaciones expuestas.

Al tratar el tema de DIOS, unido a la añoranza de la infancia luminosa ("Era un pequeño dios: nací inmortal"), conviene refrescar la profunda crisis religiosa: "Dios hecho viento reflejaba la profunda crisis religiosa que yo había vivido. La oración había enmudecido en mis labios y fue sustituida por las palabras de la poesía, que así me daban a conocer el momentáneo desvalimiento que aquella pérdida me ocasionaba"¹⁰⁰ y por tanto, superada ya toda posible relación religioso-eclesiástica y visto desde el poeta, Dios es el engaño. Pero maticemos: En el poemilla "Luzbel", que abre Insistencias, dice:

Descifremos el mito:
 el Angel es la nada;
 Dios, el engaño.
 Luzbel es el olvido.

Por tanto, y teniendo en cuenta que la primera columna vendría a ser el mito (Angel, Dios, Luzbel) y la segunda la realidad (nada, engaño, olvido), la nada quiso ser vida (engaño) y fue condenada al olvido, luego Dios es la vida vista ahora ya con escepticismo pues "engaño" es una de las palabras más recurrentes en su poesía. Reflejemos, no obstante, que Brines no rehuye nunca la terminología judeo-cristiana -en oposición a Cernuda que, como sabemos era alérgico a todas esas palabras- y, por eso, en una primera lectura, todas esas palabras: pecado, virtud, piedad, culpabilidad, gracia, etc. nos pueden hacer creer que estamos, todavía, en la negación religiosa cuando, a lo que se refieren es a lo meramente humanístico. Brines es, al igual que Nerval, la víctima: "Le dieu manque a l'autel, où je suis la victime" y, aunque en esa ansia romántica de Absoluto ("el romanticismo era la expresión del anhelo cristiano del infinito", decía Schlegel), nunca deja de desear:

El quisiera crear un Dios eterno
 que le pudiera amar, y así salvarle (I.L., pg. 82)

sabe muy bien que Dios no existe:

Tan sólo un poderoso cadáver que soñara
nos pudiera crear de esta manera

(E.D., pg. 226)

Más allá de la luz está la sombra,
y detrás de la sombra no habrá luz
ni sombra. Ni sonidos, ni silencio.
Llámale eternidad, o Dios, o infierno
o no le llames nada.

Como si nada hubiera sucedido.

(I.L., pg. 31)

Por eso se hace patente el rechazo de la moral católica y todas las instituciones que conlleva: poemas como "De burlas y justicias", "A un desahuciado", "Un amor español", "El hijo de Lot", etc. Son poemas que se concentran, sobre todo, en torno a "Composiciones de lugar" y en los que aparecen los recursos aludidos del humor satírico.

Queda, por tanto, Brines, dentro de la onda expansiva señalada por Paz con respecto a la herencia de los modernistas: "La otra creencia de los modernistas no es el cristianismo, sino sus restos: la idea de pecado, la conciencia de la muerte, el saberse caído y desterrado en este mundo y en el otro, el verse como un ser contingente en un mundo contingente"¹⁰¹: El rasgo de Brines, además de eso, es que, entre la insistente negación del cristianismo (y "todo lo que niega constituye" (I.L., pg. 16) y su recurrente anhelo de los atributos perdidos con la fe:

¿Es que, acaso, estimáis que por creer
en la inmortalidad,
os habrá de ser dada?

(E.D., pg. 320)

Piensa que fue su vida luz,
y que los hombres y las cosas eran
dignos de perdurar, porque era eterno
su amor. (E.D., pg. 172)

su poesía es una de las más claramente inscritas dentro de la simbología cristiana cuando a lo que realmente apunta es a un ámbito metafísico, envuelto en el humus de la perdida, y quizás nunca vivida, infancia. Y observemos que eso llega hasta el mismo título de su penúltimo libro: Luzbel, que en él no tiene los caracteres de la socorrida tradición romántica -ni, incluso, los de Cernuda-, sino que viene a simbolizar, sólo, "el negro Caballero del Olvido".

También el tema del AMOR está evocado, y muy extensa e intensamente, como integrante de aquel mundo intemporal. No conviene insistir:

Creía en la niñez,
que aquella hermosa vida
se vendría conmigo,
que sólo la verdad
me habitaría siempre,
y así el amor, la fe,
la fortaleza,
poblarían mi reino,

(E.D., pg. 169)

Lo mismo dice en su poesía:

En aquel lugar miraron sus ojos, por vez primera,
la hermosura del mundo, y sintió amor. No habrá
olvido nunca para ese recuerdo

(E.D., pg. 161)

que dirá, después, en las entrevistas: "Yo viví en pueblo sólo en vacaciones, pues a los siete años fui internado en un colegio de jesuitas. La experiencia del campo unifica tres sentimientos: la belleza de la naturaleza, la libertad del cuerpo y el amor de los que me rodeaban"¹⁰². A medida que avanza su vida, y su obra, y se ve, por ejemplo, "extranjero". en Palabras, seguirá añorando el reino cuando el amor falta:

Sin él (amor), no sabe el cuerpo
para qué seguir vivo, y él desea
que le aloje aquel reino piadoso
donde el tiempo se ausenta (E.D., pg. 235)

Claro que, obviamente, no cabe aquí hablar de recreado amor místico, como hace P. Silver refiriéndose a Cernuda, porque no se da aquí ni la extensión y concentración de Ocnos ni el intento aproximativo a esa mística que hay, por ejemplo en "Vereda del cuco", donde llega a utilizar Cernuda la estrofa y el lenguaje de San Juan:

Extático en su orilla,
 Oh tormento divino,
 Oh divino deleite,
 Bebías de tu sed y de la fuente a un tiempo,
 Sabiendo a eternidad tu sed y el agua.

(Poe. C., 342)

Además, a medida que avanza la obra, y sobre todo ya en Insistencias, una postura negativista ante la relación erótica por puro placer irá ocupando el lugar de lo que fue el amor ("los encuentros del cuerpo, sin amor,/ sólo son actos de tinieblas", E.D., pg. 314) y, aunque siempre mantiene la lucidez para diferenciarlos:

Soluciona la noche con monedas:
 pagas así la cama...

... Mas el amor no pagues con monedas,
 no mendigues aquello que mereces.

(I.L., pg. 57)

aquél va quedando cada vez más ofuscado en la "sordina" de la memoria romántica.

Hay otra vertiente del amor de filiación romántica en la obra de Brines. Es cuando recrea la vivencia de un gran amor pero vivido ya de adulto y no afudo tanto al penúltimo poema de Las Brasas como a otros de Palabras ("Amor en Agrigento", "Causa del amor") en los que ya las técnicas aprendidas en Cernuda (el tú, correlatos a través de situaciones históricas: Virgilio en Trápani, Empédocles en Akragas, etc, el tono meditativo de la sección IV y, por supuesto el arrobo metafísico de "La mano del poeta (Cernuda)" etc) hacen

la evocación más elevada y próxima al poeta sevillano:

Yo sé que por ti vivo en desmesura,
y este fuerte dolor de la existencia
humilla el pensamiento.
Hoy repugna el espíritu
tanta belleza misteriosa, tanto reposo dulce, tanto engaño...

... Mas hoy, junto a los templos de los dioses,
miro caer en tierra el negro cielo
y siento que es mi vida quien aturde a la muerte.

(E.D., pg. 247)

Bien es verdad que estas situaciones amorosas son escasas en su obra pero, cuando se dan, se llega a la revelación profunda de sí mismo mediante el descubrimiento del "otro" y, por eso, cuando de nuevo la sombra de la muerte se cierne también sobre el amor, no hay en respuesta movimiento alguno de ~~amargura~~ o reproche. Se reconoce, abiertamente, que el amor es la única posibilidad efectiva de dominar, con la vida, la muerte:

... y busco un rostro que refleje luz
alguien que como yo, teniendo muerte sólo,
tenga también, como tuviera yo,
venciéndola, la vida.

(E.D., pg. 259)

Y, a la salida de estos "divinos" encuentros se "evidencia de nuevo -dice J.O. Jiménez- la índole moral de esta poesía cuando, ante el acabamiento del amor, repite la misma y terca voluntad de aceptación de la vida; y de seguir husmeando en ella siquiera sea un débil eco de aquella hermosura, total y gozosamente aprehendida antes por el amor"¹⁰³. Algo que le sitúa, como también reconoce Jiménez, al lado de una línea que iría desde Manrique, Aldana, Quevedo, hasta Machado y el mismo Cernuda. Porque es que, siendo tan escasos los momentos luminosos del amor, no siendo frecuentes -como observa Cañas- los poemas de amor donde, "ambientados en la noche, el objeto del amor pue-

de hacer parte del inicio de una reflexión de orden metafísico (como lo hizo Quevedo, por ejemplo)¹⁰⁴ y teniendo en cuenta que ya desde el primer poema ("su corazón será un cráter/ apagado, que sin llanto), el amor se ve como algo acabado, hace falta mucha fuerza de tracción moral para seguir defendiendo la vida. No es de extrañar que esto ya lo ha señalado también Bousoño- el lector sienta auténtica piedad ante la lectura de poemas como "¿Con quién haré el amor?", por ejemplo, ante la desolación y el desvalimiento que el poeta sabe transmitirnos. Ese erotismo, que no es que más que una oblicua manera de huir de esa idealidad deseada y cuyo deseo, como en Cernuda, acaba siempre en la brusca derrota de la realidad. Está, por tanto, Brines, en la misma tradición amorosa de la ausencia, que viene de la poesía trovadoresca, y que oscila entre la necesidad de los excesos de la presencia y la connotación elegíaca de la ausencia, que es, justamente, de donde arranca su latido poético.

El último tema que encaja perfectamente en la órbita romántica es el de la BELLEZA. Lo bello, ya sea a través de la luminosa vivencia de la naturaleza -poemas primeros de Las Brasas, por ej.-, ya sea a través de la hermosura de los cuerpos, jóvenes, por supuesto, como en tantos poemas en los que ésta va unida al deseo ardiente de posesión o ya sea a través del reconocimiento de las obras bellas, creadas por unos pocos a pesar de todo, como se deduce de la admiración con que escribe "La mano del poeta", queda siempre salvado del discurrir temporal, dando sentido y justificando nuestras vidas. Como si, por un momento, un halo divino nos rozara y, como dice Hölderlin:

Contento estaré, aunque mi lira
allí no me acompañe; por una vez
habré vivido como un dios, y más no hace falta,¹⁰⁵.

La belleza, empapando el paisaje natural que envolvió la infancia del poeta, está tan patente en toda la obra, sobre todo, claro, en los dos primeros libros, que parece redundancia insistir en ello: fijémonos, sin más, en los dos primeros poemas de "El Barrano de los pájaros". Esa belleza queda ya inmarcesible como una envoltura de ese mundo metafísico que el poeta sueña que vivió aquí en la tierra, pero hay otra, que también a través de la naturaleza, embarga al poeta ahora, ya de mayor, y éste la rescata con sus versos, como en "Otoño inglés":

Yo no he salido a ver la luz del cielo
sino la luz que nace de los árboles.
Hoy lo que ven mis ojos
no es un color que a cada instante muda su belleza,
y ahora es antorcha de oro,
voraz incendio, humareda de cobre,
ola apacible de ceniza.

(E.D., pg. 229)

Bien es verdad que bajo la inquietante mirada de la decrepitud, como contraste del sonido de muerte, que retumba en su pecho. Son poemas ante los que no voy a ser el primero ni el último que recuerde las atmósferas y la profunda tristeza de los cuadros de Turner, de Constable, de Friedrich, o de tantos románticos. Muchos fragmentos de "La piedra de Navazo", la sosegada belleza de "Oscureciendo el bosque", el mismo poema "Un mismo recuerdo" o "Ardimos en el bosque", todos ellos de Palabras a la oscuridad, son de una tan impalpable belleza "natural" que quedarán, sin duda, como de lo más logrado del poeta. El otro filón de la belleza que hace vibrar las alas del espíritu poético de Brines es, claramente, la belleza humana de los cuerpos. No es necesario insistir ya mucho más en que esa trascendencia que se quiere dar a la belleza efímera, a la "perfección eterna" que pasa incrustada en el instante es -decía Goethe- "no como sueño y sombra

sino como una revelación viva y visible de lo impenetrable". El poeta romántico busca en la mujer la sensualidad -esa confluencia de sensibilidad y sexualidad- que le muestra lo ilimitado, pero, al mismo tiempo, le reprocha la huella de dolor que aquélla le provocará. Esa contradicción de identificar en su persona a la belleza y a la muerte, la eternidad y la caducidad, fue sentida por Keats, Baudelaire, Poe o Espronceda y está en la Sophie novaliana o en la Diotima hölderliniana. Ese reflejo antagónico es el que da pie a Rafael Argullol para hablar de la misoginia de los románticos como una de las formas distinguidas de la misantropía, en el ya citado libro, El Héroe y el Único. Es el mismo sentimiento que encontramos en Cernuda, en el que, junto a los poemas de adoración de "Poemas para un cuerpo" nos tropezamos con otros de resentimiento, lamento y esfuerzo por distanciarse al "enemigo" como el espléndido "Donde habite el olvido". En Brines no encontramos esa abierta contradicción, su adoración de la belleza corporal, aunque a veces está restallada por latigazos de muerte, parece más Cavafis, en este aspecto: Se está dispuesto a salvar el instante de belleza, por insignificante que éste fuera, y casi a hacer corresponder la vida a esa belleza:

Cuantas veces el acto se ha cumplido
hizo bello el vivir, y emocionante
saberlo en el olvido; porque es niebla
siempre lo que perdemos, sucesión
de fantasmas los seres y los días.

(E.D., pg. 363)

De tan parecida idea a otros versos del poeta griego:¹⁰⁶

La delicia y el perfume de mi vida es la memoria de esas
en que encontré y retuve el placer tal como lo (horas
Delicias y perfumes de mi vida, (deseaba.
(para mí que odié
los goces y los amores rutinarios.

No es que queramos decir que Brines no "siente" el paso fugaz de la belleza, que no sea un poeta elegíaco, porque esto lo han señalado todos los reseñadores de sus libros: Así, Pere Gimferrer anotaba cómo Brines "cantaba con emocionado fervor el amor, el placer, la belleza física; pero al mismo tiempo es consciente de su fugacidad, y de esa conciencia nace el sentido trágico de su poesía"; Julio Manegat resumió en esta plástica frase su visión: El poeta acaricia el mundo como a un fruto dorado, tristemente conducido hacia la muerte¹⁰⁷ sino que se alegra de haber vivido esos instantes y que, en su madurez, los busca sin resquemor:

Este mudo muchacho está encendido
de una pasión oscura y alejada,
y sus dientes furiosos y su lengua dulcísima
rescatan de mi carne la densidad del tiempo.

(I.L., pg. 74)

Precisamente, como ya se ha señalado, el apego a esa belleza física, a la hermosura de los cuerpos jóvenes, se convierte casi en un eje retórico de su poesía y le termina apegando más a la tierra que, por ejemplo, C. Rodríguez o Valente. Es, a todas luces, un apego a la belleza del más claro signo homosexual, en el que la intensidad y la recurrencia de su llamada le hacen afín al citado Cavafis y, por supuesto a Cernuda. No es casual que se haya dicho que el amor homosexual puede dar seres mucho más sensibles a la Belleza juvenil y capacitados para cantarla. El mismo Brines ha dicho: "No olvidemos que la homosexualidad ha sido el tabú más inconvencible y escarnecido de la sociedad. Y, probablemente, lo es aún en gran medida... Estos poetas (Cavafis y Cernuda)... se transforman en símbolos de la oposición a una moral históricamente caduca y, por ello, especialmente injusta"¹⁰⁸ Sus palabras son de 1980, hay que situarlas en España y se refieren, por supuesto, a la etapa franquista cuando tanto él como Cer-

nuda sufrieron, por lo menos, las consecuencias de la presión ambiental (ahí está, por ejemplo, el poema de Luzbel, "Exabrupto"), y no olvidemos que, desde el principio hemos vinculado a Brines a una línea de acendrada crítica a la moral colectiva, obviamente entroncada con el romanticismo, y que busca, directamente, una mayor libertad para cada uno de los individuos y desde sus específicas diferencias. Redundando en esto, viene al caso una observación que el mismo Brines hace en la entrevista citada: "He tenido ocasión últimamente de observar un hecho muy curioso; que viene a ratificar lo dicho. En la obra de algunos poetas más jóvenes, y con gran sorpresa por mi parte, leo poemas escritos en primera persona en donde el protagonista poemático adopta una posición homosexual. Esto indica lo que el homoerotismo tiene de revulsivo moral para gran parte de la juventud, y la atracción que logra como signo de libertad"¹⁰⁹.

Para dar por finalizado este tema e insistiendo en la urgencia de rescatar la belleza efímera pero viva, merece la pena destacar la intención de Brines al elegir como escenario de sus encuentros amorosos, en sus poemas, lugares monumentales, escultóricos, donde las piedras, por muy bellas que sean no pueden ser sino un contraste frío y funerario al lado de la pujanza del joven, objeto de su amor. Así ocurre en "Todos los rostros del pasado", "SS. Annunziata", o en este fragmento de "Amor en Agrigento":

Yo te recuerdo, con más hermosura tú
que las divinidades que aquí fueron adoradas;
con más espíritu tú, pues que vives.
Hay una angustia en el corazón
porque te ama,
y estas viejas columnas nada explican.

(E.D., pg. 246)

Y, por ese camino, Brines desea, en último extremo, convertirse en el mismo objeto de belleza y que él mismo le mire con sus ojos, los

de poeta, que son, al fin y al cabo, los creadores conscientes de la belleza misma. Así se deduce del poema "Recuerdo de la belleza humana", de Luzbel.

En cuanto a la relación Brines-NATURALEZA, en este enfoque romántico de su poesía, no puede ser de mayor importancia: podríamos establecer tres posturas, a lo largo de toda la obra de Brines, a través de las cuales intentaremos sacar conclusiones significativas. A nuestro entender, en este tema, se aprecia muy bien el gozne, el giro, que existe en su poesía, desde un tratamiento, en los temas anteriores y, en parte en éste, de cariz romántico a otro, como reacción contra él, de despegue, de huida, que intentaremos matizar pero que, a todas luces, no se ubica ya en los ecos del primer romanticismo. Para comenzar, y como alusión a la primera de las actitudes de Brines con respecto a la Naturaleza, cabe referirse, como también lo hace J.O. Jiménez, a lo que pudo ser este tema en sus primeros libros, los inéditos, de aprendizaje. La relación tuvo que ser muy intensa, de plena comunión con ella, porque, aunque aminorada aparece después como madre protectora y envolvente de todo ese mundo metafísico al que nos estamos refiriendo, lo hace aún con presencia muy fuerte y abarcadora. Dice al respecto J.O. Jiménez: "esa primera inclinación dejó en herencia esta constante y especial sensibilidad a la naturaleza que hemos visto actuando como una fuente conformadora de un suave lenguaje poético. Obsérvese que exactamente se ha dicho que tal invasión quedó moderada, no reprimida ni mucho menos suprimida"¹¹⁰. Efectivamente, o mucho nos equivocamos o esa íntima presencia natural, o al menos lo que se trasluce del recreo que se hace de ella, tuvo que ser muy semejante a la visión que de la naturaleza tuvieron los primeros románticos: los poetas lakistas. El mismo Wordsworth habla de:

el intelecto discernidor del Hombre
cuando maridado con este espléndido universo...

en amor y santa pasión, encontrará que ellos son un simple producto del día común¹¹¹.

y no cabe redundar en la teoría de la Imaginación Orgánica de Coleridge. Wordsworth habla de "prothalamion" prodigioso que celebra el matrimonio de la mente y la naturaleza, y algo así debía sentir Brines en sus primeros años porque, aún mucho tiempo después, cuando recrea ésta:

Los naranjos arden fuera
de luz, y el mar de velas blancas, suben
encendidos los pinos por el monte... Crece
la sala dentro, y el rumor del aire
llega hasta el corazón, como se queda
la soledad del polvo en una rama.

(E.D., pg. 115)

lo hace así de emocionadamente aun cuando sea ya como contraste al protagonista del libro que, no lo olvidemos, es un anciano. Se podría decir, con adjetivo tan querido por G. Miró, que la descripción es buscadamente "gloriosa" y, desde luego, que su rica presencia está aminorada y, aun así es fundamento de su poesía. Ahora bien, en general y dado que siempre su reflejo es distanciado por la evocación, objetivada por el pretérito lejano, no es exagerado decir que éste tiene más de simbolista que de romántico, y esto también lo ha visto así J.O. Jiménez: "En Brines, aunque existe naturaleza, hay un mayor apego a la muerte, a la nostalgia, que en los románticos. Es más bien una recreación sensorial (Miró, Azorín) desde la subjetividad mortal"¹¹². El ya mencionado poema "Mis dos realidades", de Luzbel, es el mejor ejemplo al respecto: al principio nos habla del "pequeño dios inmortal", vinculado a la naturaleza, pero, con plena conciencia, al terminar el poema, queda aquel mundo distanciado y se impone el ahora: "mortal y culpable". Por eso, el mundo natural en Brines está mejor calificado en ese segundo estado, al que nos referíamos al comienzo del punto: el simbolista. Fue Verlaine el que dijo que "votre ame est un paisa-

ge choisi"¹¹³ y la estudiosa del movimiento, Anna Balakian, la que⁴⁷⁶ puntualiza el modo cómo Baudelaire trata a la naturaleza: "No se trata del patético engaño de los románticos. En lugar de la sentimentalización de la Naturaleza física, tenemos un adelanto, un temprano ejemplo, de lo que T.S. Eliot denominará "correlato objetivo". La Naturaleza no abarca al poeta: sirve como instrumento para la expresión poética"¹¹⁴. Es innegable que esa otra fuerte tendencia reflexiva de Brines le hace tomar la distancia suficiente como para que nadie lo confunda con el Hyperion de Hölderlin en cuanto a la simbiosis con la plena naturaleza. Lo suyo es, decididamente, "un paysage choisi", y esa elección conlleva abundantes símbolos naturales, que expresan estados anímicos generalmente decaídos. Citaré algunos ejemplos entre innumerables:

Ya están secas las hojas (E.D., pg. 250)

El campo, oscuro; lejos el mar,

las luces. Y un pájaro nocturno (E.D., pg. 351)

La pendiente

se muestra despoblada hasta la cumbre (E.D., pg. 127)

un desierto desván y un viento árido (E.D., pg. 354)

aunque no habría sino que recurrir al primer poema del libro para apostillar la teoría definitivamente. Allí, como atmósfera envolvente del anciano protagonista se eligen nada menos que los siguientes símbolos: sin luz, sin aire, piedra, seco, árbol-rayo, espinos, pinchos, bravos, no-fuente, barranco, cráter apagado, etc. Sin comentarios. Ahora bien, si la naturaleza aminorada a través de estos símbolos, tiene una presencia enorme hasta Aún no, aquí va decayendo paulatinamente hasta hacerse prácticamente nula en su 2ª parte y volver a adarecer, ya de forma muy tímida, en Insistencias. La sustitución del paisaje natural por el urbano señala el tercer estadio de relación con la naturaleza: su abolición y con ella toda la repercusión conse-

cuenta que supone un corte peligroso con lo que fue venero fundamental de su creación, y, además -y esto es lo que aquí más nos importa- señala un cambio de actitud con respecto al neurálgico núcleo romántico que abre, precisamente, los temas posteriores y nos permite hablar de un más y menos poeta romántico. Los temas que ahora irrumpen: el humor irónico contra las instituciones y costumbres, el erotismo sin amor, las reuniones con alcohol y humo, etc podría pensarse que quieren servir de tapón contra la memoria de la aspiración a la felicidad por la vía hasta ahora perseguida. El centro de interés es sustituido radicalmente ya sea porque se ha considerado agotado el venero, ya porque otro mundo de sugerencias y atractivos deja en muy segundo plano esa rica recreación nostálgica. Así pues, a través de esta ausencia natural se aleja el poeta de la búsqueda de la Unidad romántica, tal como la estamos viendo, para empapar su poesía con aires de otras tradiciones que velan su latido, sordamente romántico en esta parte.

Que Brines es uno de los más específicos poetas del TIEMPO, al menos de su generación, lo ha mostrado J.O. Jiménez y, por otra parte, aparecía como obvio desde el principio: basta aludir al requerido protagonista poemático de Las Brasas (el anciano) y al, también recurrido, primer poema del libro. Pero, decir eso no supondría mucho si no estuviera el tema temporal colocado en esta parte del ensayo: justamente como tobogán de caída desde el pretendido mundo metafísico e inmóvil hasta la estación final de la muerte. Es un poeta elegíaco porque, para él, mirar lo que está pasando supone una urgencia dramática: clarificar la niebla; detener, siquiera ilusoriamente, el imperturbable devenir de las cosas hacia la nada. La misma historia que refrescamos para Cernuda sobre Satán, condenado a enamorarse de las cosas que pasan, es, por supuesto, válida aquí.

Ya hemos situado el tema del tiempo, más que en el romanticismo, en ese adelantado que es H. Heine y, sobre todo en Baudelaire ya con conciencia casi obsesiva y casi, como el dice, "como única cuestión": "Todo se resume en esto: es la única cuestión. Para no sentir el horrible fardo del Tiempo que os rompe los hombros y os inclina hacia la tierra, es menester embriagarnos sin tregua"¹¹⁵ Sin la reciente memoria de la búsqueda de la eternidad romántica no hubiese sido tan trágico el paso del tiempo en Baudelaire, como no lo era para los autores neoclásicos y como no lo habría sido en Brines si no hubiese estado tan íntimamente insertado en esa tradición romántica. Recordemos que Paz dice que "está claro que la idea de modernidad (tiempo lineal) sólo pudo haber nacido como rebelión de la eternidad cristiana"¹¹⁶ y, al quedar siempre -al menos como rescaldo del corazón y la memoria- en Brines ansia de eternidad: "el corazón mendiga eternidad para la carne" (E.D., pg. 314), no se puede hablar de que disminuya la angustia por el paso del tiempo a medida que se desarrolla su obra. En todo caso, cabría decir que éste, en los primeros libros está más diluido en un sentimiento elegíaco de resignación y que todo fluye desde un mayor reposo estético bañado de nostalgia:

El tiempo, en su tarea,
 lleva el polvo a las cosas,
 despoja de secretos a los hombres,
 en el alma se queda
 germinando.

(E.D., pg. 166)

Luego, tras el recalcado cambio de Aún no, entra también el tiempo como tema en una mayor urgencia y en esa simplificación de temas, a la que asistimos, se ofrece todo -casi en cada poema- a cambio de la juventud perdida. Así en "Otra vez Fausto":

Que alguien me dé, y yo le arrojé el alma,
 la intacta juventud que existir roba,
 y otra vez la ignorancia me haga vivo. (I.L., pg. 51)

Incluso, cuando esa vía de escape del "fardo temporal" no se ve accesible por el camino de la ignorancia, se añora y admira, aunque sólo sea por su lucidez, el camino opuesto, el del suicida consciente:

Fijé mis ojos lúcidos
 en quien supo escoger con tino más certero:
 aquel que en un rincón, dando a todo la espalda,
 llevó a sus frescos labios
 una taza de barro con veneno.

Y brindando a la nada
 se apresuró en las sombras.

(E.D., pg. 360)

Pero ya el tema de la muerte requiere algunas palabras más y al tiempo no conviene darle más vueltas porque, además de que ya lo han hecho otros muchos estudiosos, está presente en todos los poemas y sería como tomar el toro por las astas, unas astas que no son de este trabajo.

No se puede hablar de que el tema de la MUERTE sea tratado de un modo romántico en esta poesía: la experiencia típica de Jean-Paul cuando moría uno de sus amigos, la de Novalis al perder a Sofía von Muhn, la de Nerval al perseguir la imagen de Aurelia es el deseo de comunicarse con otro universo, deseo de encontrar la muerte, desprecio de la vida y ganas de poner toda esperanza en la existencia de ultratumba. Los versos reproducidos arriba señalan, como digo, la admiración por la lucidez del suicida y, además, son un momento poético excepcional en Brines. En todo lo demás -o sea, en todo- se diferencia de los románticos. Tampoco cabe relacionarlo con el culto decadentista a la muerte de los simbolistas pues les separan casi todo: el "ennui", el atolondrado ensimismamiento en torno al "gouffre", la reducción de la vida a la inacción y el sueño, etc. Hay que buscar, por tanto, otras tradiciones y con ello nos salimos ya de tema aunque abordémoslo, brevemente, al menos para deslindar los límites románti-

cos del poeta. Concretamente, un poeta muy querido por Brines y con el que comparte el mismo concepto de la vida como engaño, palabra recurrente en la poesía brineana, es Quevedo. Así lo han visto ya otros críticos, Dionisio Cañas, por ejemplo: "La forma de ver el mundo... arroja una clara raigambre barroca, por el sentido -entiéndase- no por la socorrida idea de neobarroquismo formal. Brines ve el mundo y la vida como engaño; y desengañarse adquiere implicaciones de origen moral, no teológico, como en el Barroco"¹¹⁷. Ese ángulo, crepuscular y escéptico, de ver el mundo circundante está apoyado en el estudio de los términos que con más frecuencia aparecen dentro del "convencionalismo poético" de su poesía. Este convencionalismo, que queda roto en su mayor parte a partir de "Composiciones de lugar" y en el último libro, arroja el resultado de que las palabras básicas proceden del campo semántico, llamémosle "negativo": noche, ceniza, muerte, sombra, soledad, tiempo y frío. Justamente en una proporción de un 45 % aparecen otros dos campos: uno, llamémosle, en oposición, "positivo": luz, amor, mar y estrellas; campo que explicaría también su raigambre levantina y su primera poesía sensorial, y otro formado por las palabras engaño, vida, deseo y cuerpo/carne, que, obviamente, denotan otra cuerda de su poesía: la de la sexualidad y la búsqueda de la vida, aunque ya se sepa de su engaño. Tras ese límite señalado se produce una mayor sequedad, la renovación de los términos de su poesía y, en general, un mayor conceptualismo.

Naturalmente si tenemos en cuenta el título mismo de este punto: el romanticismo moderado por la reflexión, los dos pilares sobre los que D. Cañas basa su "mirada crepuscular" en Brines: la emoción y la reflexión y, en fin, sabemos que esta última crece como hemos dicho en su obra final, es fácil deducir que la muerte es el peso mismo de su discurrir reflexivo y que, diríamos, está hecha cuerpo en su poesía dentro de ese escepticismo barroco y radical. Es el cauce ma-

triz al que siempre se va a parar -y recordemos que va esto ocurre en el primer poema del libro- puesto que es una de las regiones que, según J.O. Jiménez, componen toda la poesía de Brines: "una es la zona fabulosa y virginal de su niñez (ángulo superior izquierdo del cuadro de la página siguiente; en definitiva, su clave de poeta romántico) y esta otra llena de dolor y lucidez de su presente (elegía por lo que pasa y lo que nos espera)"¹¹⁸. Teniendo en cuenta que los paréntesis son nuestros. Precisamente, la crucial importancia de todo lo que simboliza y resume la muerte para Brines es lo que nos ha inducido a diseñar ese cuadro aludido de la página posterior en el que se puede ver cómo la línea diagonal, que representa la conciencia de la muerte desde la que se añora ese mundo ideal de la Unidad romántica, y que traspasa todos los libros, es pretendidamente trasgredida por todos esos temas que la circundan. Así pues, la muerte, consecuencia de nuestra pérdida eternidad, aparece como la osteína misma del discurso poético brineano y, puesto que:

El pensamiento, a ciegas, construye una verdad
que al hombre no contenta,

(E.D., pg. 359)

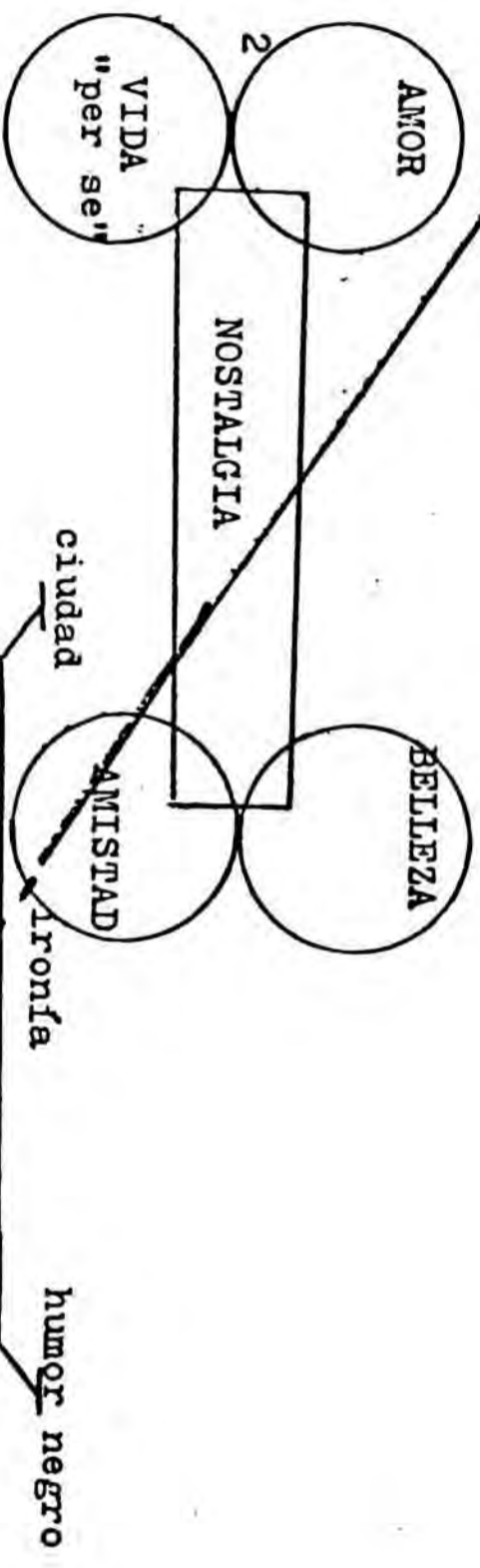
éste (el hombre), vitalista empedernido "a pesar de todo" ("la vida pudo ser/ por eso la amo tanto"), buscará todos los asideros posibles con tal de huir de la certeza lúcida: la condición mortal del tiempo, de la que estamos hechos. Un sucinto repaso a estos temas-resorte o excusa, marcará ya el fin de este punto.

El descubrimiento de la vida como un valor "per se" puede parecer obvio a posteriori pero se comprenderá que, en principio, puede no repararse en él si persiguen más altos valores: eternidad, belleza, etc. y se está obsesionado por su ausencia. Esto ocurre en el autor de Luzbel, de ahí que sea a partir de Palabras y ya hasta el final cuando el poeta recalca ese re-conocimiento, aunque sea tras ver-

UNIDAD:
 ETERNIDAD
 INFANCIA
 AMOR

Dada la presencia constante de la MUERTE, he creído importante entresacar los resortes o asideros que, por diversas razones, todavía le atan a la vida.
 La MUERTE está vista como consecuencia inmediata de la culpa: "Nacimos inocentes, hoy culpables"

1
 RELATO DE EXPULSION
 PLENA NOSTALGIA



- 1.- Las Bragas
- 2.- Palabras
- 3.- Aún no
- 4.- Insistencias

--- nostalgia
 --- literatura:

también implicaría nostalgia, aunque menos frecuente. Total negación en Luzbel.

Cernuda: "El escepticismo (razón) podrá ser lucidez pero mata la poesía."

4
 ESQUEMATISMO DE LOS TEMAS
 mayor NEGACIÓN DE LITERAT=

exp. de MUERTE/OLVIDO/total ESCÉPTICISMO

Cercado de tinieblas, yo he tocado mi cuerpo
y era apenas rescoldo de calor,
también casi ceniza.
Y he sentido después que mi figura se borraba.
Mirad con cuanto gozo os digo
que es hermoso vivir.

(E.D., pg. 216)

Después ya lo repetirá insistentemente, así en el poema "Cuando yo aún soy la vida":

Amar el sueño roto de la vida
y, aunque no pudo ser, no maldecir
aquel antiguo engaño de lo eterno.

(E.D., pg. 369)

Lo que hace decir a J.O. Jiménez que en él "la resignación se levanta sobre la sabiduría"¹¹⁹, entendiendo por sabiduría, claro, la firme convicción destructiva del tiempo y la conciencia terca de la muerte, hechas ya substancia misma de reflexión. Otro de los estímulos vitales contra esa negra presencia es todo lo que se refiere al sexo, el placer, etc. Quede claro que este erotismo, sin dejar de ser un atractivo vital, está enmarcado, más claramente aún que en Jaime Gil, que también hace referencias platónicas y espirituales en sus poemas eróticos, como en una categoría inferior. Exactamente así, "Los placeres inferiores", se titula un poema en el que dice precisamente:

No desdeñes las pasiones vulgares...

Exigen lucidez, no en su experiencia,
sino en su escaso ser...

Nunca mejores lo que vale poco...

Y las otras pasiones, que merecen un nombre
y el cobijo de un tiempo,
sálvalas lejos de ellas

(I.L., pg. 60-61)

Y no cabe insistir mucho para comprender que esas "pasiones vulgares", iluminadas con la luz "divina" de lo que fue el amor, no pueden sino dejar un sabor amargo y recordarnos los poemas cernudianos de "El vicio" y "El escándalo" que describen sus primeros encuentros con la prostitución y la perversión y vienen a simbolizar los valores negativos de ese otro mundo que se extiende tras los confines de la edénica infancia de Albanio. Algo de ese mismo propósito es lo que llega aquí. Mucho más desleído el contraste en Brines, puesto que cuando estos temas aparecen ("Composiciones") ya lo que queda de romántico está muy desgastado, le da pie, incluso para reconocer que "tienes los años necesarios para saber/ que ellas (esas pasiones) se corresponden exactamente con la vida". Estos fracasos del deseo, ya que siempre acaba derrotado por la realidad, no impide que sea uno de los resortes que más poemas arranca a Brines, al igual que Cernuda y Biedma. Las referencias de la tradición son fácilmente encontrables en Cavafis, pero también, desde luego, en poetas como Marcial y Catulo como recuerdos mayores, sobradamente gustados por los tres poetas anteriores. Cosa digna de remarcar es el cambio de escenario, del campo a la ciudad, que se produce en Aún no y Luzbel con respecto a lo anterior. Algunos críticos ya han hablado de Manuel Machado como adelantado, para la literatura castellana, de lo que podríamos llamar poemas del "urbanita": "La huelga", "Madrid viejo", etc. Es, desde luego, con la irrupción del modernismo cuando se empieza a preparar el cambio de escenario, teniendo que recordar, aunque sólo sea, que para la evolución de la literatura europea es origen, de esto también, Baudelaire. Algo de esa visión surrealista, tormentosa y angustiada, que de la ciudad tiene parte del 27: Poeta en Nueva York, Sobre los ángeles, etc, llega a la G-50. Así, por ejemplo, Barral comienza su Metropolitano con la alusión eliotiana al Metro londinense: "Here is a place of disaffection" y el mismo Brines nos pinta más de un cuadro urbano ciertamente

desapacible:

En la ciudad desierta,
 esparcida de sal, con luz de espectro,
 envuelto en la cellisca nocturna,
 el automóvil rueda por un exacto laberinto,
 y dentro un hombre va desnudo...

(E.D., pg. 358)

No obstante, a pesar de todos sus inconvenientes, la ciudad acaba siendo reconocida como el escenario donde se desarrolla la vida del poeta moderno y, en este aspecto, como grupo, es la G-50 la primera en aceptarlo y así lo reconoce Jaime Gil en el prólogo al aludido Metropolitano: "Como buen mediterráneo, Barral ve en la vida y la sociedad urbanas el símbolo por excelencia de un mundo hecho a imagen y semejanza del hombre, al tiempo que se da cuenta muy clara de la fundamental ambivalencia de ese símbolo"¹²⁰. Así también Brines, al lado del ejemplo citado, ve, en el poema "Sábado", que:

anda libre el deseo en pos de la inminencia.
 El alborozo de los ojos desnuda a la ciudad,
 hermosa igual que el firmamento

(I.L., pg. 53)

porque, al fin y al cabo, en ella se ofrecen múltiples posibilidades y el encuentro apetecido por el deseo es siempre más probable. Unido a todos estos temas señalados en el cuadro aparece ese tipo de humor, dirigido contra "standards": sociales comunitariamente aceptados: familia, "virtud", religión, etc. Este humor a veces de un sarcasmo tan duro como en "Elección responsable" en el que, tomando como pantalla el personaje de Catulo, Tulio, se le hace elegir mujer y se termina con el epigramático verso: "y perfecto: de ser posible muerta". Los ejemplos son numerosos pero en el fondo todos marcan el cambio radical de su poesía, de la elegía a la sátira -y repararemos en que, justamente, una es la opuesta a la otra y la dirección de sus

destinatarios es, igualmente, inversa-, y su fin es el ataque al hombre, genérico y común:

Después de tantos siglos sólo comprende el hombre
lo que en sí, repetido, experimenta:
esa misma manera de mear.

(I.L., pg. 62.)

Es, al fin, esta crítica, cargada de desprecio y amargura, el más importante asalto, ahondamiento y posterior abandono de la parte de realidad moral con que esta generación carga. En Brines, al contrario que en otros compañeros de generación: Biedma, Goytisolo, González, etc. nunca se llegará a la crítica política. El único poema que se podría calificar como de veladamente político es "La muerte de Sócrates", de Materia narrativa inexacta, 1965, en el que, quizás, la intención no quedó suficientemente expresa en la expresión poética. En lo que, sin duda, hay que reparar es en que el primer "herido" en ese ataque de humor ácido contra el entorno es el propio poeta y que, por supuesto, en ese sentido, aún quedaba un último elemento -víctima, también, de esa realidad- al que perseguir: él mismo, claro. Ahí está Insistencias, en donde el hombre está visto como una mancha que imposibilita la perfecta nada. El mismo, después de confesar que no tuvo amor a las palabras y que no pide la inmortalidad, desearía que el poema no hubiese sido escrito por nadie y ya desde ese baile de espectros y sombras todo acto pierde significación y, por tanto, la crítica a la realidad se hace insustancial pues ésta se diluye:

Llegué a saber que era idéntico el peso del acto que re-
(sulta
de lenta reflexión y el gratuito,
y es fácil desprenderse de la vida, o no estimarla,
pues es en la desdicha tan valiosa como en la misma dicha.

(I.L., pg. 84)

Es el punto extremo al que nos ha llevado, en este poeta, el desarrollo, en una generación, de una de las dos ramas inauguradas con la modernidad: la ironía, que se convierte en autoironía y desaparición.

posterior de las máscaras. Cabría preguntarse, desde luego, por el futuro poético de Brines que nunca ha sido muy prolífico pero que a medida que pasan los años se hace más escaso de publicaciones: Aún no era del año 1971, Insistencias en Luzbel de 1977 y el último, El otoño de las rosas, de 1986, como sabemos. La generación del 50 llegó ya hace una década al total desarrollo de los presupuestos éticos de los que hemos venido hablando pero, obviamente, no sólo es éste el motor que hace activa la musa de un poeta, y menos en el caso de Brines. Recordemos que C. Rodríguez y él se vieron ya distintos del "grupo catalán" -digamos- cuando, allá por sus comienzos, fueron invitados a colaborar en la colección "Colliure" y que, aunque luego coincidieran en muchos más puntos, en Brines siempre hubo un puro elemento estético envolvente que no sabemos el alcance final que tendrá. No obstante, como sabemos, cada generación dice lo suyo y luego se repite y ésta, en cuanto a su mensaje ético ya ha dicho lo suyo y lo mismo en los demás aspectos estudiados. No queremos ejercer de profetas ni tampoco sugerir que el caso de J. Gil de Biedma sea el de Brines pero como el siguiente punto tratará del autor de Moralidades no parece del todo mal acabar éste sobre Brines citando una auto-reflexión de Biedma sobre su futuro poético: "preguntarme por qué no escribo inevitablemente desemboca en otra inquisición mucho más azorante: ¿por qué escribí?. Al fin y al cabo, lo normal es leer. Mis respuestas favoritas son dos. Una, que mi poesía consistió -sin yo saberlo- en una tentativa de inventarme una identidad; inventada ya, y asumida, no me ocurre más aquello de apostarme entero en cada poema que me ponía a escribir, que era lo que me apasionaba. Otra, que todo fue una equivocación: yo creía que quería ser poeta, pero en el fondo quería ser poema"¹²¹.