

LITERATURA, SIGLO XX (Textos)

«Si la literatura no lo es todo, no vale la pena perder una hora con ella. Eso es lo que significa el “compromiso”... Si cada frase escrita no halla resonancias en todos los niveles del hombre y de la sociedad, no significa nada. La literatura de una época es la época digerida por su literatura.»

J.-P. SARTRE, *Situations*, IX.

«Por un fenómeno que nadie se ha preocupado de explicar, la sensibilidad literaria ha precedido siempre en nuestro siglo a los acontecimientos históricos, que han venido a confirmarla. [...] Aunque se crea hoy día poco útil la literatura dentro del cuadro de la enseñanza, sigue siendo el único barómetro que permite prever el porvenir y comprender el presente. Y es que quienes la hacen presienten el tiempo que va a hacer mañana, el viento moral o inmoral que va a soplar, los huracanes de la historia...»

R.-M. ALBÉRÈS, *Panorama de las literaturas europeas, 1900-1970*.

Primera Parte: La "Edad de Plata"

LA LITERATURA ESPAÑOLA A PRINCIPIOS DE SIGLO

2a. EL MODERNISMO

DOCUMENTOS Y TEXTOS

I - MODERNISMO Y SOCIEDAD

- En 1902, la revista madrileña *Gente vieja* convoca un concurso de ensayos sobre el tema «¿Qué es el Modernismo y qué significa como escuela dentro del Arte en general y de la Literatura en particular?» El trabajo premiado es de un joven crítico llamado EDUARDO LÓPEZ CHAVARRI. He aquí una de sus páginas iniciales, donde propone una interpretación de la génesis del Modernismo.

El Modernismo, en cuanto movimiento artístico, es una evolución y, en cierto modo, un renacimiento. No es precisamente una reacción contra el naturalismo, sino contra el espíritu utilitario de la época, contra la brutal indiferencia de la vulgaridad. Salir de un mundo en que todo lo absorbe el culto del vientre, buscar la emoción de arte que vivifique nuestros espíritus fatigados en la violenta lucha por la vida, restituir al sentimiento lo que le roba la ralea de egoístas que domina en todas partes..., eso representa el espíritu del Modernismo.

El artista, nacido de una generación cansada por labor gigantesca, debe sentir el *ansia de liberación*, influida por aquel vago malestar que produce el vivir tan aprisa y tan materialmente. No podía ser de otro modo: nuestro espíritu encuéntrase agarrotado por un progreso que atendió al instinto antes que al sentimiento; adormeciéndose la imaginación y huyó la poesía; desaparecen las leyendas misteriosas profundamente humanas en su íntimo significado; el canto popular libre, impregnado de naturaleza, va enmudeciendo; en las ciudades, las casas de seis pisos impiden ver el centelleo de las estrellas, y los alambres del teléfono no dejan a la mirada perderse en la profundidad azul; el piano callejero mata la musa popular: ¡estamos en pleno industrialismo! En medio de este ambiente, vemos infiltrarse cada vez más en el alma de las gentes la «afectación de trivialidad», especie de lepra que todo lo infecciona y lo degrada: entre nosotros se traduce por el chulapismo y el flamenquismo, los cuales triunfan con su música patológica y su «poesía» grosera, haciendo más y más imposible todo intento de dignificación colectiva... En oposición a esto, entran *nella commedia dell'arte* las máscaras grotescas del pedantismo y el *dilettantismo*, entecos, asexuales y tan perniciosos como los males anteriores. Y he ahí la materia que ha venido a formar al «público» (es decir, lo contrario del «pueblo»-*gens*), masa trivial y distraída, que no tiene *voluntad* para la obra de arte, masa indiferente y hastiada, que protesta con impaciencia cuando se la quiere hacer sentir. ¿No había de sublevarse todo espíritu sincero contra estas plagas?

Tal es la aspiración de donde nació la nueva tendencia de arte, tendencia que puede ser considerada, en último término, como una palpitación más del romanticismo.

(E. L. Chavarrí, *¿Qué es el Modernismo...?* (apud. *El Modernismo*, ed. L. Litvak. Madrid. Ed. Taurus, 1975, págs. 21-22).

- Ricardo Gullón se ha enfrentado con el concepto más convencional de Modernismo y ha propuesto una interpretación que entronca con la que sugería el texto que acabamos de transcribir. Véase ahora un fragmento de la obra Direcciones del Modernismo.

El Modernismo no es Rubén Darío, y menos la parte decorativa y extranjerizante de este gran poeta. El Modernismo se caracteriza por los cambios operados en el modo de pensar (no tanto en el de sentir, pues en lo esencial sigue fiel a los arquetipos emocionales románticos), a consecuencia de las transformaciones ocurridas en la sociedad occidental del siglo XIX, desde el Volga al cabo de Hornos. La industrialización, el positivismo filosófico, la politización

creciente de la vida, el anarquismo ideológico y práctico, el marxismo incipiente, el militarismo, la lucha de clases, la ciencia experimental, el auge del capitalismo y la burguesía, neo-idealismos y utopías, todo mezclado; mas, fundido, provoca en las gentes, y desde luego en los artistas, una reacción compleja y a veces devastadora.

El artista, partiendo de la herencia romántica, se siente al margen de la sociedad y rebelde contra ella; se afirma alternativamente maldito o vocero de Dios, pero distinto del «vulgo municipal y espeso», del antagonista natural que en los tiempos nuevos dicta su ley: la chabacanería [...]

En la época modernista, la protesta contra el orden burgués aparece con frecuencia en formas escapistas. El artista rechaza la indeseable realidad (la realidad social: no la natural), en la que ni puede ni quiere integrarse, y busca caminos para la evasión. Uno de ellos, acaso el más obvio, lo abre la nostalgia, y conduce al pasado; otro, trazado por el ensueño, lleva a la transfiguración de lo distante (en tiempo o espacio, o en ambos); lejos de la vulgaridad cotidiana. Suele llamárseles indigenismo y exotismo, y su raíz escapista y rebelde es la misma. No se contradicen, sino se complementan, expresando afanes intemporales del alma, que en ciertas épocas, según aconteció en el fin de siglo y ahora vuelve a suceder, se convierten en irrefrenables impulsos de extrañamiento. Y no se contradicen, digo, pues son las dos fases jánicas del mismo deseo de adscribirse, de integrarse en algo distinto de lo presente.

(R. Gullón. Direcciones del Modernismo. Madrid: Gredos, 1971, pp. 64-65)

II - Dos poemas de Rubén Darío

Puesto que la poesía modernista no ha de ser objeto de estudio especial en este curso, insertamos sólo dos muestras como mínimo e indispensable complemento de las obras que serán analizadas en los próximos capítulos.

1. *El largo poema Divagación, del que damos las estrofas iniciales y las finales, figura en Prosas profanas (1896). Es un magistral ejemplo del Rubén más esplendoroso, de una «poesía de los sentidos», con rutilantes ballazgos verbales y sorprendentes imágenes.*

2. *Lo fatal (de Cantos de vida y esperanza, 1905) es, en cambio, revelador de la desazón espiritual, de la angustia que Rubén extrae --como dijo Antonio Machado-- de «las honduras de su alma». Corresponde, pues, a esa otra línea del Modernismo que nos corluce a la intimidad dolorida del poeta.*

DIVAGACIÓN

¿Vienes? Me llega aquí, pues que suspiras,
un soplo de las mágicas fragancias
que hicieron los delirios de las liras
en las Grecias, las Romas y las Francias.

¡Suspira así! Revuelen las abejas,
al olor de la olímpica ambrosía¹,
en los perfumes que en el aire dejas;
y el dios de piedra se despierte y ría.

Y el dios de piedra se despierte y cante
la gloria de los tirsos² florecientes [10]
en el gesto ritual de la bacante³
de rojos labios y nevados dientes;
en el gesto ritual que en las hermosas
Ninfalias⁴ guía a la divina hoguera,
hoguera que hace llamear las rosas
en las manchadas pieles de pantera.

Y pues amas reír, ríe, y la brisa
lleve el son de los líricos cristales
de tu reír, y haga temblar la risa
la barba de los Términos⁵ joviales. [20]

Mira hacia el lado del bosque, mira
blanquear el muslo de marfil de Diana⁶,
y después de la Virgen, la Hetaíra⁷
diosa, blanca, rosa y rubia hermana.

Pasa en busca de Adonis; sus aromas
deleitan a las rosas y los nardos;
síguela una pareja de palomas,
y hay tras ella una fuga de leopardos.

[...]

Ámame así, fatal cosmopolita,

universal, inmensa, única, sola
 y todas; misteriosa y erudita:
 Ámame mar y nube, espuma y ola.

Sé mi reina de Saba⁸, mi tesoro;
 descansa en mis palacios solitarios.
 Duerme. Yo encenderé los incensarios.
 Y junto a mi unicornio cuerno de oro,
 tendrán rosas y miel tus dromedarios.

1 *olímpica amórosía*: manjar delicioso, más dulce que la miel, con que se alimentaban los dioses del Olimpo. 2 *tirsos*: vara enramada que lleva como cetro Baco, dios de la vid y el vino. 3 *bacante*: mujer que celebraba las bacanales o fiestas de Baco. 4 *Ninfalias*: fiestas rituales de las Ninfas, diosas de los ríos, fuentes, bosques y montañas. 5 *Términos joviales*: divinidades cuyas efigies marcan los lindes de los campos, a su efigie se asocia la de Júpiter; de ahí, *joviales* (*Jovis*: Júpiter). 6 *Diana*: diosa cazadora, que vive en los bosques entre las ninfas; era virgen, como dice el verso siguiente. 7 *Hetaíra* (normalmente acentuado *hetaira*): cortesana griega; aquí se refiere a Venus y a sus amores con el hermoso dios Adonis, 8 *reina de Saba*: soberana de tal nombre, en la antigua Arabia. La Biblia cuenta que, atraída por la fama de Salomón, acudió a visitarlo y fue recibida fastuosamente en los palacios de éste.

LO FATAL

Dichoso el árbol que es apenas sensitivo,
 y más la piedra dura, porque esa ya no siente,
 pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo,
 ni mayor pesadumbre que la vida consciente.

Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto, [5]
 y el temor de haber sido, y un futuro terror...
 Y el espanto seguro de estar mañana muerto,
 y sufrir por la vida, y por la sombra, y por

lo que no conocemos y apenas sospechamos,
 y la carne que tienta con sus frescos racimos, [10]
 y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos,

¡y no saber dónde vamos,
 ni de dónde venimos...!

2b EL GRUPO DEL 98

DOCUMENTOS

Í LA «GENERACIÓN DEL 98», SEGÚN AZORÍN

- *He aquí un fragmento de la importante serie de artículos (ABC, 1913) en que Azorín creó tal denominación.*

Un espíritu de protesta, de rebeldía, animaba a la juventud de 1898. Ramiro de Maeztu escribía impetuosos y ardientes artículos en los que se derruían los valores tradicionales y se anhelaba una España nueva, poderosa. Pío Baroja, con su análisis frío, reflejaba el paisaje castellano e introducía en la novela un hondo espíritu de disociación; el viejo estilo rotundo, ampuloso, sonoro, se rompía en sus manos y se transformaba en una notación algebraica, seca, escrupulosa. Valle-Inclán, con su altivez de gran señor, con sus desmesuradas melenas, con su refinamiento de estilo, atraía profundamente a los escritores novicios y les deslumbraba con la visión de un paisaje y de unas figuras sugeridas por el Renacimiento italiano; los vastos y gallardos palacios, las escalinatas de mármol, las viejas estatuas que blanquean, mutiladas, entre los mirtos seculares; las damas desdeñosas y refinadas que pasean por los jardines en que hay estanques con aguas verdosas y dormidas.

*Giardini chiusi, appena intraveduti
o contemplati a lungo pe'cancelli...*

El movimiento de protesta comenzaba a inquietar a la generación anterior. No seríamos exactos si no dijéramos que el renacimiento literario de que hablamos no se inicia precisamente en 1898. Si la protesta se define en ese año, ya antes había comenzado a manifestarse más o menos vagamente. Señales de ello vemos, por ejemplo, en 1897; en febrero de ese año uno de los más prestigiosos escritores de la generación anterior — don José María de Pereda— lee su discurso de recepción en la Academia Española. La obsesión persistente de la literatura nueva se percibe a lo largo de todas esas páginas arbitrarias. Pereda habla en su trabajo de ciertos *modernistas* partidarios del cosmopolitismo literario; contra los tales arremete furiosamente. Pero páginas más adelante, el autor, no contento con embestir contra estos heresiarcas, nos habla de otros personajes «más *modernistas* aún», «los tétricos de la negación y de la duda, que son *los melenudos* de ahora» -¡oh melenas pretéritas de Valle-Inclán!-, los cuales melenudos proclaman, al hablar de la novela, «que el interés estriba en el escarpelo sutil, en el análisis minucioso de las profundidades del espíritu humano» [...]

La generación de 1898 ama los viejos pueblos y el paisaje; intenta resucitar los poetas primitivos (Berceo, Juan Ruiz, Santillana); da aire al fervor por el Greco ya iniciado en Cataluña, y publica, dedicado al pintor cretense, el número único de un periódico: *Mercurio*; rehabilita a Góngora -uno de cuyos versos sirve de epígrafe a Verlaine, que creía conocer al poeta cordobés-; se declara romántica en el banquete ofrecido a Pío Baroja con motivo de su novela *Camino de perfección*; siente entusiasmo por Larra y en su honor realiza una peregrinación al cementerio en que estaba enterrado y lee un discurso ante su tumba y en ella deposita ramos de violetas; se esfuerza, en fin, en acercarse a la realidad y en desarticular el idioma, en agudizarlo, en aportar a él viejas palabras, plásticas palabras, can objeto de aprisionar menuda y fuertemente esa realidad [...] Ha tenido todo eso; y la curiosidad mental por lo extranjero y el

espectáculo del desastre -fracaso de toda la política española- han avivado su sensibilidad y han puesto en ella una variante que antes no había en España.

Azorín. *La generación del 98*. Ed. de Ángel Cruz Rueda. Salamanca, Eds. Anaya, 1961 (Bibl. Anaya, n.º 12), págs. 26-27.

II LA «GENERACIÓN DE 1870», SEGÚN BAROJA

• *Como es sabido, Baroja se opuso en varias ocasiones a la idea de «generación del 98». Así, por ejemplo, en 1914 escribía: «Yo siempre he afirmado que no creía que existiera una generación del 98. El invento fue de Azorín y, aunque no me parece de mucha exactitud, no cabe duda que tuvo gran éxito.» Sin embargo, en un ensayo de 1926, titulado Tres generaciones, habla de «la generación de 1870», tomando como referencia la fecha en torno a la cual nacieron los hombres del 98. He aquí algunos párrafos.*

La generación nacida hacia 1870, tres o cuatro años antes o tres o cuatro años después, fue una generación lánguida y triste; vino a España en la época en que los hombres de la Restauración mandaban; asistió a su fracaso en la vida y en las guerras coloniales; ella misma se encontró contaminada con la vergüenza de sus padres.

Fue una generación excesivamente literaria. Creyó encontrarlo todo en los libros. No supo vivir. La época le puso en esta alternativa dura: o la cuquería, la vida estúpida y beocia, o el intelectualismo.

La gente idealista se lanzó al intelectualismo y se atracó de teorías, de utopías, que fueron alejándola de la realidad inmediata.

A pesar de esto, fue una generación más consciente que la anterior y más digna; pretendió conocer lo que era España, lo que era Europa, y pretendió sanear el país. Si al intento hubiera podido unir un comienzo de realización, hubiera sido de esas generaciones salvadoras de una patria. La cosa era difícil, imposible [...]

Los caracteres morales de esta época fueron: el individualismo, la preocupación ética y la preocupación de la justicia social, el desprecio por la política, el hamletismo, el anarquismo y el misticismo. Las teorías positivistas estaban ya en plena decadencia y apuntaban otras ideas antidogmáticas.

En política se marchaba a la crítica de la democracia, se despreciaba al parlamentarismo por lo que tiene de histriónico y se comenzaba a dudar tanto de los dogmas antiguos como de los modernos [...]

Con relación a las ideas religiosas y políticas, se empezó a creer que todo lo profesado sinceramente y con energía estaba bien; de ahí que en ese tiempo se intentara hacer justicia a San Ignacio de Loyola y a Lutero, a Zumalacárregui y a Bakunin. Esta época nuestra fue una época confusa de sincretismo. Había en ella todas las tendencias, menos la de la generación anterior a quien no se estimaba.

III Modernismo y «98», según Salinas

• *En 1943 escribe Pedro Salinas el artículo ‘La literatura española moderna’, en el que matiza sus ideas de años atrás sobre la distinción entre aquellas «dos direcciones» de la literatura de principios de siglo. Véase un fragmento.*

Cronología general y cronología literaria coinciden en España en 1900: empieza un siglo nuevo y se inicia una nueva literatura. Los escritores novecentistas* traen a las letras una decidida voluntad de renovación. Los rótulos suele ponérseles: «generación del 98» y «modernismo». Los dos exactos, representan sendas dos direcciones que toma el esfuerzo renovador de la literatura. Hay que distinguir lo específico de cada una de ellas; parece hoy evidente que son cosas distintas. Y sin embargo, al distinguirlas conviene no mirarlas como tendencias divergentes o exclusivas. Porque, salvo en algún caso excepcional, todos los nuevos escritores participan en su estructura espiritual de esos dos elementos constitutivos de la generación, y son un tanto «98», y un tanto «modernistas». Lo que varía, únicamente es la proporción. Así tomada, como una integración de los dos impulsos, la generación del novecientos trasciende del simple carácter de una escuela literaria y se nos presenta con mayores proporciones. Es en realidad una nueva actitud del artista y del intelectual español, ante los problemas espirituales que con tanta urgencia le acosan en esta fecha histórica. Un nuevo modo de pensar corre paejo con un modo nuevo de sentir. Tras ellos vendrá, irremisible, otra manera de escribir, otra literatura. Afinar nuestra sensibilidad, ésta es la misión nueva, dirá Azorín. Aprender a pensar con más rigor y severidad, defenderá Ortega y Gasset. Escribir con más arte y más gracia, será el lema de Valle-Inclán. La novedad y riqueza de la literatura de 1900 está precisamente en proporción con esa variedad de afluencias, que concurren a cada cual con su caudal propio, a la formación de un espíritu literario mucho más complejo, profundo y refinado que el de la generación anterior.

P. Salinas. *Ensayos completos*. Madrid, Ed Taurus.

* Los escritores *novecentistas* son, para Salinas, los que se revelan en torno a 1900. No se confunda, pues, con la aplicación del término *novecentismo* a la generación posterior, tal como propuso Eugenio D'Ors. (cf. Cap. 6).

IV Tuñón de Lara: Mito y realidad del «grupo del 98»

• Así se titula el capítulo VI, ya citado, del libro de Tuñón Medio siglo de cultura española. He aquí unos párrafos esenciales por su claridad y equilibrio.

Tal vez la afirmación parezca arriesgada. Mito hay, y mito por partida doble, al evocar el grupo impropriamente llamado «generación de 1898». Y el mito consiste en la interpretación a larga distancia de lo que fue un hecho real. El hecho es la existencia de un grupo de escritores que nacen a la vida creadora en los últimos años del siglo xix y el despuntar del xx, que tienen un punto de partida de convivencia personal directa, llegando a formar un grupo más o menos coherente (que más tarde se dispersa), cuyo rasgo esencial puede ser la puesta en tela de juicio de los valores tópicos hasta entonces establecidos, la negativa a la aceptación apriorística de todo dogma, y cuya obra va a constituir una aportación de primer orden al acervo cultural español.

No es casual que se defina a sus componentes como «hombres del 98», porque ese año simboliza en nuestra trayectoria histórica algo así como un mojón fundamental, a partir del cual se impone inexorablemente la revisión de valores caducos (los de la «ideología» dominante de la Restauración, que arrastraba, a su vez, toda la del «viejo régimen»), la necesidad de repensar España, su problemática y sus tareas de cara a una era nueva, que cobra mayor visibilidad por la coincidencia cronológica de la apertura de siglo [...]

Sin embargo, se impone abordar el tema con un espíritu de desmitificación. No le faltaba razón a don Miguel de Unamuno cuando, en su artículo «La hermandad

futura», publicado en *Nuevo Mundo* en 1918, habla así de la generación de veinte años atrás:

«Sólo nos unían el tiempo y el lugar, y acaso un común dolor, la angustia de no respirar en aquella España, que es la misma de hoy. El que partiéramos casi al mismo tiempo, a raíz del desastre colonial, no quiere decir que lo hiciéramos de acuerdo.»

De acuerdo o no, la inquietud y el punto de partida eran comunes y algo más importante; eran la expresión de la toma de conciencia de una parte de los españoles.

Unamuno, siempre más exigente que optimista, se pregunta a continuación si esos veinte años han logrado encontrar la patria (con lo cual reconoce implícitamente que todos partieron en busca de ella), y responde:

«No, no la hemos encontrado. Y los que se han rendido antes, los que antes se han convertido de nuestra rebeldía, esos la han encontrado menos. Porque no es patria la jaula de oro o de hierro, o de lo que sea, en que se han encerrado a descansar esperando a la muerte.»

La lucidez de Unamuno nos da dos claves sobre la proyección de su grupo generacional: una, el abandono de su trayectoria inicial por algunos de sus componentes. Otra, el incumplimiento de los objetivos de partida, en lo cual don Miguel pecaba, sin duda, de pesimista. Pero ambas tienen el valor de contribuir a desmitificar la llamada generación de 1898.

3 LOS CONFLICTOS RELIGIOSOS Y EXISTENCIALES. LA NOVELA A PRINCIPIOS DE SIGLO.

I EL ESCEPTICISMO DE AZORÍN

• *Durante una visita a Toledo, Antonio Azorín -el protagonista de La voluntad (1902), cuyo apellido tomaría como seudónimo José Martínez Ruiz, su autor- hace unas reflexiones sobre la religiosidad española. Janto al escepticismo del autor y a su crítica del catolicismo de la época, nótese el respeto por la espiritualidad del Siglo de Oro.*

Amplios de espíritu, flexibles, comprensivos, eran Fray Luis de Granada, Fray Luis de León. Melchor Cano. [...] El catolicismo de ahora es cosa muy distinta, está en oposición abierta con esta tradición simpática, que ya se ha perdido por completo entre las clases superiores [...] ¡Las clases superiores! No hay hoy en España ningún obispo inteligente; yo leo desde hace años sus pastorales y puedo asegurar que no he repasado nunca escritos tan vulgares, torpes, desmañados v antipáticos. ¡Son la ausencia total de arte y de fervor! [...]

Azorín se levanta de la mesa. «El catolicismo en España es pleito perdido: entre obispos cursis y clérigos patanes acabarán por matarlo en pocos años.» Azorín sale a la plaza de Zocodover y da una vuelta por los clásicos soportales. La noche está templada. Los escaparates pintan sobre el suelo vivos cuadros de luz; en el fondo de las tiendas, los viejos mercaderes -como en los cuadros de Marinus- cuentan sus monedas, repasan sus libros. La plaza está desierta; de cuando en cuando pasa una sombra que se detiene un momento ante las vitrinas repletas de mazapanes, luego continúa y desaparece por una callejuela. «Éste es un pueblo feliz -piensa Azorín-; tiene muchos clérigos, tiene muchos militares, van a misa, creen en el demonio, pagan sus contribuciones, se acuestan a las ocho... ¿Qué más pueden desear? Tienen la felicidad de La Fe, y como son católicos y tienen horror al infierno, encuentran doble voluptuosidad en los pecados que a los demás mortales, escépticos de las chamusquinas eternas, apenas nos enardecen.»

Azorín, *La voluntad*. 2ª parte. cap. IV.

II LA «DOGMATOFAGIA» DE BAROJA

• **Dogmatofagia** es el título del breve apunte que reproducimos a continuación. Corresponde al capítulo I del libro *autobiográfico Juventud, egolatría* (1917).

A mí, cuando me preguntan qué ideas religiosas tengo, digo que soy agnóstico -me gusta ser un poco pedante con los filisteos; ahora voy a añadir que, además, soy dogmatófago.

Mi primer movimiento en presencia de un dogma, sea religioso, político o moral, es ver la manera de masticarlo y digerirlo.

El peligro de este apetito desordenado de dogma es gastar demasiado jugo gástrico y quedarse dispéptico para toda la vida.

En esto mi inclinación es más grande que mi prudencia. Tengo una dogmatofagia incurable.

III UNAMUNO: EL SENTIMIENTO TRÁGICO Y EL IRRACIONALISMO

• Los textos que siguen serán una buena preparación para el estudio de *San Manuel Bueno, mártir*; pero deben leerse también aunque no se estudie dicha obra. Comencemos por tres fragmentos correspondientes a *Del sentimiento trágico de la vida* que plantean el contenido y la orientación fundamentales del pensamiento unamuniano.

[1] Ya dijo no sé dónde otro profesor, el profesor y hombre Guillermo James, que Dios para la generalidad de los hombres es el productor de inmortalidad. Sí, para la generalidad de los hombres, incluyendo al hombre Kant, al hombre James y al hombre que traza estas líneas que estás, lector, leyendo.

Un día, hablando con un campesino, le propuse la hipótesis de que hubiese, en efecto, un Dios que rige Cielo y Tierra, Conciencia del Universo, pero que no por eso sea el alma de cada hombre inmortal en el sentido tradicional y concreto. Y me respondió: «Entonces, ¿para qué Dios?» Y así se respondían en el recóndito foro de su conciencia el hombre Kant y el hombre James. Sólo que al actuar como profesores tenían que justificar racionalmente esa actitud tan poco racional. Lo que no quiere decir, claro está, que sea absurda.

Hegel hizo célebre su aforismo de que todo lo racional es real y todo lo real, racional; pero somos muchos los que, no convencidos por Hegel, seguimos creyendo que lo real, lo realmente real, es irracional; que la razón construye sobre irracionalidades.

[2] No quiero engañar a nadie ni dar por filosofía lo que acaso no sea sino poesía o fantasmagoría, mitología en todo caso. El divino Platón, después que en su diálogo *Fedón* discutió la inmortalidad del alma -una inmortalidad ideal; es decir, mentirosa-, lanzóse a exponer los mitos sobre la otra vida, diciendo que se debe mitologizar. Vamos, pues, a mitologizar.

El que busque razones, lo que estrictamente llamamos tales, argumentos científicos, consideraciones técnicamente lógicas, puede renunciar a seguirme. En lo que de estas reflexiones sobre el sentimiento trágico resta, voy a pescar la atención del lector a anzuelo desnudo, sin cebo; el que quiera picar que pique, mas yo a nadie engaño. Sólo al final pienso recogerlo todo y sostener que esta desesperación religiosa que os decía, y que no es sino el sentimiento mismo trágico de la vida, es, más o menos velada, el fondo mismo de la conciencia de los individuos y de los pueblos cultos de hoy en día; es decir, de aquellos individuos y de aquellos pueblos que no padecen ni de estupidez intelectual ni de estupidez sentimental.

Y es ese sentimiento la fuente de las hazañas heroicas.

[3] Y el que me siga leyendo verá también cómo de este abismo de desesperación puede surgir esperanza, y cómo puede ser fuente de acción y de labor humana, hondamente humana, y de solidaridad y hasta de progreso, esta posición crítica. El lector que siga leyéndome verá su justificación pragmática. Y verá cómo para obrar, y obrar eficaz y moralmente, no hace falta ninguna de las dos opuestas certezas, ni la de la fe, ni la de la razón, ni menos aún —esto en ningún caso— esquivar el problema de la inmortalidad del alma o deformarlo idealísticamente, es decir, hipócritamente. El lector verá cómo esa incertidumbre, y el dolor de ella y la lucha infructuosa por salir de la misma, puede ser y es base de acción y cimiento de moral¹.

¹ En efecto. Unamuno establecía el siguiente *imperativo moral* (parafraseando a Kant): «Obra de modo que merezcas a tu propio juicio y al juicio de los demás la eternidad, que te hagas insustituible, que no merezcas morir.»

IV UNAMUNO: SED DE ETERNIDAD, HAMBRE DE DIOS

De la misma obra (*Del sentimiento trágico de la vida*) es esta página clave, tanto por su contenido como por el vibrante tono con que Unamuno clama sus eternos anhelos.

El universo visible, el que es hijo del instinto de conservación, me viene estrecho, esme como una jaula que me resulta chica, y contra cuyos barrotes da en sus revuelos mi alma; fáltame en él aire que respirar. Más, más y cada vez más; quiero ser yo, y sin dejar de serlo, ser además los otros, adentrarme a la totalidad de las cosas visibles e invisibles, extenderme a lo ilimitado del espacio y prolongarme a lo inacabable del tiempo. De no serlo todo y por siempre, es como si no fuera, y por lo menos ser todo yo, y serlo para siempre jamás. Y ser yo, es ser todos los demás. ¡O todo o nada!

¡O todo o nada! ¿Y qué otro sentido puede tener el «ser o no ser», *To be or no to be* sespiriano, el de aquel mismo poeta que hizo decir a Marcio en su «Coriolano» (V. 4) que sólo necesitaba la eternidad para ser dios: *he wants nothing of a god but eternity?* ¡Eternidad!, ¡eternidad! Éste es el anhelo; la sed de eternidad es lo que se llama amor entre los hombres; y quien a otro ama es que quiere eternizarse en él. Lo que no es eterno tampoco es real.

Gritos de las entrañas del alma ha arrancado a los poetas de los tiempos todos esta tremenda visión del fluir de las olas de la vida [...].

La vanidad del mundo y el cómo pasa, y el amor son las dos notas radicales y entrañables de la verdadera poesía. Y son dos notas que no puede sonar la una sin que la otra a la vez resuene. El sentimiento de la vanidad del mundo pasajero nos mete el amor único en que se vence lo vano y transitorio, único que rellena y eterniza la vida. Al parecer al menos, que en realidad... Y el amor, sobre todo cuando la lucha contra el destino súmenos en el sentimiento de la vanidad de este mundo de apariencias, y nos abre la vislumbre de otro en que, vencido el destino, sea ley la libertad.

¡Todo pasa! Tal es el estribillo de los que han bebido de la fuente de la vida, boca al chorro, de los que han gustado del fruto del árbol de la ciencia del bien y del mal.

¡Ser, ser siempre, ser sin término, sed de ser, sed de ser más!, ¡hambre de Dios!, ¡sed de amor eternizante y eterno!, ¡ser siempre!, ¡ser Dios!

V UNAMUNO: LA DUDA AGÓNICA

He aquí, por último, un breve fragmento de La agonía del cristianismo, con su lucha por la fe, con el conflicto entre su razón y sus anhelos.

El modo de vivir, de luchar, de luchar por la vida y de vivir de la lucha, de la fe, es dudar. Ya lo hemos dicho en otra nuestra obra, recordando aquel pasaje evangélico que dice: «¡Creo, socorre mi incredulidad!» (Marco, IX, 23). Fe que no duda es fe muerta.

¿Y qué es dudar? *Dubitare* contiene la misma raíz, la del numeral *duo*, dos, que *duellum*, lucha. La duda, más la pascaliana, la duda agónica o polémica, que no la cartesiana o duda metódica, la duda de vida -vida es lucha-, y no de camino -método es camino-, supone la dualidad del combate.

Crear lo que no vimos se nos enseñó en el catecismo, que es la fe; creer lo que vemos -y lo que no vemos es la razón, la ciencia, y creer lo que veremos -o no veremos- es la esperanza. Y todo, creencia. Afirmo, creo, como poeta, como creador, mirando al pasado, al recuerdo; niego, descreo, como razonador, como ciudadano, mirando al presente; y dudo, lucho, agonizo como hombre, como cristiano, mirando al porvenir irrealizable, a la eternidad.

4 EL TEMA DE ESPAÑA EN LA LITERATURA. LA POESÍA A PRINCIPIOS DE SIGLO

(Dos textos de Unamuno sobre España).

I Europeización y casticismo

*Páginas atrás hemos citado esta frase: «Tenemos que europeizarnos y chapuzarnos de pueblo.» El tema aparece en este fragmento de En torno al casticismo (1895). Sus ideas matrices son: escasa incorporación de España a la cultura europea y tendencia al aislamiento, favorecido por «la **Inquisición íntima**»; falta de comprensión mutua y de respeto a la libertad del prójimo; no fue así en los momentos de más intensa religiosidad hispana, cuando España supo ser, a la vez, abierta y fuerte; hemos de buscar nuestros auténticos valores en la «intrahistoria» y fecundarlos con lo europeo.*

A despecho de aduanas de toda clase, fue cumpliéndose la europeización de España, siglo tras siglo, pero muy trabajosamente y muy de superficie y cáscara. En este siglo, después de la francesada tuvimos la labor interna y fecunda de nuestras contiendas civiles; llegó luego el esfuerzo del 68 al 74, y pasado él, hemos caído rendidos, en pleno colapso. En tanto, reaparece la Inquisición íntima, nunca domada, a despecho de la libertad oficial. Recobran fuerza nuestros vicios nacionales y castizos todos, la falta de lo que los ingleses llaman *sympathy*, la incapacidad de comprender y sentir al prójimo como es, y rige nuestras relaciones de bandería, de güelfos y gibelinos, aquel absurdo de *qui non est mecum, contra me est [...]*.

Con el sentido del ideal se ha apagado el sentido religioso de las cosas, que acaso dormita en el fondo del pueblo. ¡Qué bien se comprimió aquel ideal religioso que desbordaba en la mística, que de las honduras del alma castiza sacaba soplo de libertad cuando la casta reventaba de vida! Aún hay hoy menos libertad íntima que en la época de nuestro *fanatismo proverbial*; definidores y familiares del Santo Oficio se escandalizarían de la barbarie de nuestros obispos de levita y censores laicos. Hacen melindres y se tapan los ojos con los dedos abiertos, gritando ¡profanación!, gentes que en su vida han sentido en el alma una chispa de fervor religioso. ¡Ah!, es que en aquella edad de expansión e irradiación vivía nuestra vieja casta abierta a todos los vientos, asentando por todo el mundo sus tiendas.

Fue grande el alma castellana cuando se abrió a los cuatro vientos y se derramó por el mundo; luego cerró sus valvas y aún no hemos despertado. Mientras fue la casta fecunda no se conoció como tal en sus diferencias, su ruina empezó el día en que gritando: «¡Mi yo, que me arrancan mi yo!» , se quiso encerrar en sí.

¿Está todo moribundo? No, el porvenir de la sociedad española espera dentro de nuestra sociedad histórica, en la intrahistoria, en el pueblo desconocido, y no surgirá potente hasta que le despierten vientos o ventarrones del ambiente europeo.

Notas: 1: *la francesada*, la invasión napoleónica a principios del siglo xix (Unamuno la sitúa en este siglo porque, en efecto, escribió los artículos de *En torno al casticismo* a finales del xix, aunque aparecieron en forma de libro en 1905. 2: *contiendas civiles*, se refiere especialmente a las diversas guerras carlistas. 3: La «Gloriosa» o revolución de septiembre de 1868, que destronó a Isabel II, instauró una etapa progresista que culminó con la Primera República (1874) y terminó con la Restauración de la Monarquía. 4: *güelfas* y *gibelinos*, nombres de los contendientes en conflictos de la Italia medieval; vienen a representar, respectivamente, a los

partidarios del poder eclesiástico y del poder político. 5: (*Qui non est mecum...*) Frase del Evangelio utilizada torcidamente por políticos absolutistas. («El que no está conmigo está contra mí.»). 6: *se comprimió, se hizo más denso.*

¿Regeneración? *Pocos años después, en 1898, Unamuno comenta en una carta: «La moda ahora es lo de la regeneración, moda a la que no he podido sustraerme. Yo también he echado mi cuarto a espadas.» Sin embargo, acaba de sufrir aquella honda crisis a la que hemos aludido y sus ideas cambian polarmente. En noviembre de 1898 escribe el ensayo titulado La vida es sueño (Reflexiones sobre la regeneración de España), del que reproducimos unos párrafos. Su preocupación ahora dominante por los problemas del espíritu, pero no menos su talante paradójico y su prurito de ir contra corriente, explican una postura que no dejará de sorprendernos.*

Es inútil callar la verdad. Todos estamos mintiendo al hablar de regeneración, puesto que nadie piensa en serio en regenerarse a sí mismo. No pasa de ser un tópico de retórica que no nos sale del corazón, sino de la cabeza. ¡Regenerarnos! ¿Y de qué, si aún de nada nos hemos arrepentido?

En rigor, no somos más que los llamados, con más o menos justicia, *intelectuales* y algunos hombres públicos los que hablamos ahora a cada paso de la regeneración de España. Es nuestra última postura, el tema de última hora, a que casi nadie, ¡débiles!, se sustrae.

El pueblo, por su parte, el que llamamos por antonomasia pueblo, el que no es más que pueblo, la masa de los hombres privados *o idiotas* que decían los griegos, *los muchos* de Platón, no responden. Oyen hablar de todo eso como quien oye llover, porque no entienden lo de la regeneración. Y el pueblo está aquí en lo firme; su aparente indiferencia arranca de su cristiana salud. Acúsanle de falta de pulso los que no saben llegarle al alma, donde palpita su fe secreta y recogida. Dicen que está muerto los que no le sienten cómo sueña su vida.

Mira con soberana indiferencia la pérdida de las colonias nacionales, cuya posesión no influía en lo más mínimo en la felicidad o en la desgracia de la vida de sus hijos, ni en las esperanzas de que éstos se sustentan y confortan. ¿Qué se le da de que recobre o no España su puesto entre las naciones? ¿Qué gana con eso? ¿Qué le importa la gloria nacional? Nuestra misión en la Historia... ¡Cosas de libros! Nuestra pobreza le basta; y aún más, es su riqueza [...].

¿Viven mejor, con más paz interior, los ciudadanos conscientes de una gran nación histórica, que los aldeanos de cualquier olvidado rincón? El campesino del Toboso que nace, vive y muere, ¿es menos feliz que el obrero de Nueva York? ¡Maldito lo que se gana con un progreso que nos obliga a emborracharnos con el negocio, el trabajo y la ciencia, para no oír la voz de la sabiduría eterna, que repite el *vanitas vanitatum!* Este pueblo, robusta y sanamente misonéista², sabe que no hay cosa nueva bajo el sol.

¿Que yace en atraso? ¿Y qué? Dejad que los otros corran, que ellos pararán al cabo. ¿Que yace en ignorancia? ¡Ignorancia! ¡Cuánto más grande es la ignorancia de los privados, que no la ciencia de los públicos! ¡Ignorancia! ¡Saben tantas cosas que no saben! Ellos saben mucho de lo que ignoran, y los regeneradores, en cambio, ignoran casi todo lo que saben. Es una ciencia divina la ciencia de la ignorancia; es más que ciencia, es sabiduría. El cuerpo sabe mejor que todos los fisiólogos cicatrizar las heridas, y el pueblo, que es el cuerpo social, sabe mucho más que los sociólogos que le salen y se empeñan en no dejarle dormir [...].

² *Misonéista*: enemigo de novedades.

¡Que le dejen vivir en paz y en gracia de Dios, circundado de áurea sencillez, en su camisa de hombre feliz, y, sobre todo, que no se tome en vano el nombre de su fe para hablarle de la España histórica conquistadora de reinos, en cuyos dominios no se ponían ni el sol ni la injusticia! ¡Que no le viertan veneno pagano de mundanas glorias en su cristiano bálsamo de consuelo! ¡Que le dejen dormir y soñar su sueño lento, oscuro, monótono, el sueño de su buena vida rutinaria! ¡Que no le sacrifiquen al progreso, por Dios, que no le sacrifiquen al progreso!

II. LA VISIÓN AZORINIANA

• En Los pueblos, su gran libro de 1905, incluye Azorín el ensayo titulado «La novia de Cervantes». El escritor pasea por Esquivias, el pueblo de doña Catalina de Salazar (que se casó en 1584 con el autor de El Quijote). La mirada de Azorín parece orientarse a descubrir en lo que es lo que fue, para darnos la sensación de lo inmutable, de lo permanente, de lo «intemporal», en esas callejuelas, en esos caserones... La sensación de inmovilidad, de letargo, es insuperable en la página que reproducimos, tan característica de su visión de Castilla.

Esquivias es un viejo plantel de aventureros y soldados; su suelo es pobre y seco; de sus 2.505 hectáreas de tierra laborable no cuenta ni una sola de regadío; la gente vegeta mísera en estos caserones destartados, o huye, en busca de la vida libre, pletórica y errante, lejos de estas calles que yo recorro ahora, lejos de estas campiñas monótonas y sedientas por las que yo tiendo la vista... El día está espléndido; el cielo es de un azul intenso; una vaga somnolencia, una pesadez sedante y abrumadora se exhala de las cosas. Entro en una ancha plaza; el Ayuntamiento, con su pórtico bajo de columnas dóricas, se destaca a una banda, cerrado, silencioso.

Todo calla; todo reposa. Pasa de tarde en tarde, cruzando el ancho ámbito, con esa indolencia privativa de los perros de pueblo, un alto mastín que se detiene un momento, sin saber por qué, y luego se pierde a lo lejos por una empinada calleja; una bandada de gorriones se abate rápida sobre el suelo, picotea, salta, brinca, se levanta veloz y se aleja piando, moviendo voluptuosamente las alas sobre el azul límpido. A lo lejos, como una nota metálica, incisiva, que rasga de pronto la diafanidad del ambiente, vibra el cacareo sostenido de un gallo.

Recorro las callejas y las plazas, voy de un lado para otro, aletargado por el hálito caluroso de la primavera naciente. Las puertas están abiertas y dejan ver los patizuelos empedrados de guijos, con una parra retorcida, con un evónimo pomposo. De la calle de la Fe paso a la de San Sebastián, de la de San Sebastian a la de la Palma, de la de la Palma a la de Caballeros; hay algo en los nombres de estas calles de los pueblos castizos que os atrae y os interesa sin que sepáis por qué. Un momento me detengo en la callejuela de la Daga. ¿Hay nada más ensoñador y sugestivo en una vieja casa que estos anchos corredores desmantelados, sin muebles, silenciosos, con una puerta pequeña? ¿Hay nada más sugestivo en una vieja ciudad que una de estas callejas cortas -como la de la Daga- en que no habita nadie, formada de tapias de corrales, acaso con el ancho portalón -siempre cerrado- de un patio, y que tiene por fondo el campo, tal vez una loma cubierta de sembrado?

4b LA OBRA POÉTICA DE ANTONIO MACHADO

Textos: Machado prosista

No nos resistimos a dar unas muestras del Machado prosista, aunque sólo sean unos párrafos sueltos: pensamientos y reflexiones de sus últimos años. Pertenecen al Juan de Mairena (1934-1939), excepto los dos que se indican. Su lectura permitirá completar lo que se ha visto acerca de la posición ideológica hacia la que derivó: son meditaciones muy elocuentes sobre el hombre, la cultura y España.

- Es más difícil estar a la altura de las circunstancias que *au dessus de la mêlée*.
- Por mucho que valga un hombre, nunca tendrá valor más alto que el de ser hombre.
- El hombre masa no existe; las masas humanas son una invención de la burguesía, una degradación de las muchedumbres de hombres, basada en una descalificación del hombre que pretende dejarle reducido a aquello que el hombre tiene de común con los objetos del mundo físico: la propiedad de ser medido con relación a unidad de volumen. Desconfiad del tópico «masas humanas»... Mucho cuidado: a las masas no las salva nadie; en cambio, siempre se podrá disparar sobre ellas. ¡Ojo! (Discurso *Sobre la defensa y difusión de la cultura*, 1936)•
- De ningún modo quisiera yo -habla Juan de Mairena a sus alumnos- educaros para señoritos, para hombres que eludan el trabajo con que se gana el pan. Hemos llegado ya a una plena conciencia de la dignidad esencial, de la suprema aristocracia del hombre; y de todo privilegio de clase pensamos que no podrá sostenerse en el futuro [...]. De la gran experiencia cristiana todavía en curso, es ésta una consecuencia ineludible, a la cual ha llegado el pueblo, como de costumbre, antes que nuestros doctores. El divino Platón filosofaba sobre los hombros de los esclavos. Para nosotros, es esto éticamente imposible.
- Difundir la cultura no es repartir un caudal limitado entre los muchos para que nadie lo goce por entero, sino despertar las almas dormidas y acrecentar el número de los capaces de espiritualidad. Por lo demás, la defensa de la cultura como privilegio de clase implica, a mi juicio, defensa inconsciente de lo ruinoso y muerto... (Borrador del *Discurso de ingreso en la Academia de la Lengua*, 1931.)
- Para nosotros, difundir y defender la cultura son una misma cosa: aumentar en el mundo el humano tesoro de conciencia vigilante.
- Escribir para el pueblo -decía mi maestro-, ¡qué más quisiera yo! Deseoso de escribir para el pueblo, aprendí de él cuanto pude, mucho menos, claro está, de lo que él sabe. Escribir para el pueblo es escribir para el hombre de nuestra raza, de nuestra tierra, de nuestra habla, tres cosas inagotables que no acabamos nunca de conocer. Escribir para el pueblo es llamarse Cervantes, en España; Shakespeare, en Inglaterra; Tolstoi, en Rusia.

- Yo no os aconsejaré nunca el *apoliticismo*, sino, en último término, el desdén de la política mala que hacen trepadores y cucañistas, sin otro propósito que el de obtener ganancia y colocar parientes. Vosotros debéis *hacer política*, aunque otra cosa os digan los que pretenden hacerla sin vosotros y, naturalmente, contra vosotros.
 - Los que os hablan de España como de una razón social que es preciso a toda costa acreditar y defender en el mercado mundial, esos para quienes el reclamo, el jaleo y la ocultación de vicios son deberes patrióticos, podrán merecer, yo lo concedo, el título de buenos patriotas; de ningún modo el de buenos españoles.
 - Cuando penséis en España, no olvidéis ni su historia ni su tradición; pero no creáis que la esencia española os la puede revelar el pasado. Esto es lo que suelen ignorar los historiadores. Un pueblo es siempre una empresa futura, un arco tendido hasta el mañana.
 - La patria -decía Juan de Mairena- es, en España, un sentimiento sencillamente popular, del cual suelen jactarse los señoritos. En los trances más duros, los señoritos la invocan y la venden; el pueblo la compra con su sangre y no la mienta siquiera.
-

Tema 5: EL TEATRO ESPAÑOL ANTERIOR A 1936

I. EL AMBIENTE TEATRAL Y LA DIFICULTAD DE RENOVACIÓN

- La situación de la escena española durante el período estudiado se encuentra sintetizada con exactitud en el siguiente texto de GERALD G. BROWN (págs. 173-175 de la *Historia de la literatura española*. Vol. VI. El Siglo XX. Barcelona, Ed. Ariel, 1974).

En los años del cambio de siglo, los teatros españoles florecían gracias al desenfadado afán de diversiones que había en la sociedad de la Regencia.

El espectador de Madrid, ciudad que contaba apenas medio millón de habitantes, podía elegir cada noche al menos entre ocho teatros, todos ellos prósperos y muy frecuentados. A pesar de que el número relativamente limitado de asistentes obligase a renovar con frecuencia los títulos, incluso tratándose de obras de éxito, nunca hubo escasez de originales aceptables.

Los asistentes eran en esencia el público de Echegaray, la alta clase media elegante, sobre todo mujeres y personas de edad madura. Los críticos más influyentes de la prensa diaria y semanal de mayor prestigio normalmente estaban al lado del público, y consideraban que su misión consistía en aconsejar a los dramaturgos sobre la manera de agradar al espectador. Distraer era obligado, aunque las obras no tenían por qué ser forzosamente cómicas. Hacer llorar al público o incluso suscitar en él una justa indignación, era perfectamente admisible. Lo que el buen gusto no podía tolerar era cualquier tentativa de confundir o preocupar al público, así como reflejar valores morales o sociales distintos de los que eran propios de las enojadas matronas de las butacas de platea.

La juventud radical pequeño-burguesa de la generación de Azorín opinaba inevitablemente que la situación del teatro era tan deplorable como todos los demás aspectos de la vida cultural y social española de fines de siglo, y estaba dispuesta a convertir la cuestión en otro campo de batalla de su conflicto generacional y a someter al teatro a reformas y experimentos.

Pero, mientras en otros géneros se consiguieron verdaderas innovaciones y cambios de dirección, la influencia que tuvo esta generación en el teatro fue muy pequeña. En 1905, cuando la prensa organizó un homenaje nacional a Echegaray, un grupo de escritores entre los que figuraban Unamuno, Rubén Darío, Azorín, Baroja, Valle-Inclán, Antonio y Manuel Machado, Maeztu y Jacinto Grau, firmó un manifiesto de protesta pública [...] De un conjunto de alrededor de cincuenta firmas, sólo Villaespesa, y en un grado menor los hermanos Machado, conseguirían algún éxito en el teatro. Por otra parte, los nombres de los dramaturgos a los que el público iba a prestar su apoyo incondicional brillan por su ausencia en la lista.

II. VALLE-INCLÁN: IDEAS SOBRE TEATRO

- Como preparación para la lección siguiente, incluimos aquí algunas citas de Valle-Inclán. Comenzaremos por unas opiniones suyas que transcribe «El Caballero Audaz» (seudónimo del novelista José Maña Carretero) en *Lo que sé por mí*. Serie 2 (1922). Pueden leerse hoy en el libro de José Esteban *Valle-Inclán visto por...*, Madrid, Eds. El Espejo, 1973. Se comprobarán algunas coincidencias con las opiniones posteriores de García Lorca que luego reproduciremos.

Si Lope de Vega viviese hoy, lo más probable es que no fuese autor dramático, sino novelista. ¡Habría que oír al «Fénix» cuando los empresarios le hablasen de las conveniencias de escribir manso y pacato para no asustar a las niñas del abono!... El autor dramático con capacidad y honradez literaria hoy lucha con dificultades insuperables, y la mayor de todas es el mal gusto del público. Fíjese usted que digo el mal gusto y no la incultura. Un público inculto tiene la posibilidad de educarse. Y esa es la misión del artista. Pero un público corrompido con el melodrama y la comedia ñoña es cosa perdida. Vea usted el público de la Princesa.

[...] Yo no soy autor, abastecedor de esos teatros que usted dice existen; yo no soy empresario; yo no soy actor ni espectador. De modo y manera... ¿Qué podré decirle a usted sobre esa crisis del Teatro...?

¡Ah! Sí. Ahora recuerdo que en ya muy lejanos días estrené... Mas de mi aprecio profesional a aquel estreno le diré el detalle de que cuando la obra se editó yo no puse, yo no hice ni la más leve mención de que aquella obra de lectura había sido obra de teatro, se había representado en las tablas escénicas.

Afirma luego Valle-Inclán que él no va a los teatros. Prefiere ir a los locales de «varietés» (es curioso: años más tarde, el teatro renovador se inspirará, en parte, en el espectáculo de «cabaret»). Junto a ello, le apasiona el cine, del que dice:

Ese es el Teatro nuevo, moderno. La visualidad. Más de los sentidos corporales; pero es arte. Un nuevo Arte. El nuevo arte plástico. Belleza viva. Y algún día se unirán y completarán el Cinematógrafo y el Teatro por antonomasia, los dos Teatros en un solo Teatro. Y entonces se podrá concurrir, perder el tiempo en el Teatro.

• *Añadamos dos párrafos de una entrevista publicada en la revista Luz en 1933 (y recogida en el libro citado de José Esteban). Deben tenerse muy en cuenta para abordar el estudio del teatro de Valle (en el segundo párrafo se verá una nueva alusión al cine). Ante la pregunta de cómo ha de ser nuestro teatro, responde:*

-El nuestro, como ha sido siempre: un teatro de escenarios, de numerosos escenarios. Porque se parte de un error fundamental, y es éste: el creer que la situación crea el escenario. Eso es una falacia, porque, al contrario, es el escenario el que crea la situación. Por eso el mejor autor teatral será siempre el mejor arquitecto. Ahí está nuestro teatro clásico, teatro nacional donde los autores no hacen más que eso: llevar la acción sin relatos a través de muchos escenarios.

[Y más adelante añade:] El teatro ha de conmover a los hombres o divertirles; es igual. Pero si se trata de crear un teatro dramático español, hay que esperar a que esos intérpretes, viciados por un teatro de camilla casera, se acaben. Y entonces habrá que hacer un teatro sin relatos, ni únicos decorados; que siga el ejemplo del cine actual, que, sin palabras y sin tono, únicamente valiéndose del dinamismo y la variedad de imágenes, de escenarios, ha sabido triunfar en todo el mundo...

III. GARCÍA LORCA: IDEAS SOBRE EL TEATRO

• *En 1935, cuando ya ha triunfado en la escena y en plena campaña de «La Barraca», Lorca pronuncia una Charla sobre teatro, de la que extraemos unos párrafos del mayor interés. Se advertirá, junto a la proclamación de su orientación estética o su defensa de diversas modalidades dramáticas, su crítica de las limitaciones del teatro comercial. Y todo presidido por un alto concepto de la misión del teatro.*

Yo no hablo esta noche como autor ni como poeta, ni como estudiante sencillo del rico panorama de la vida del hombre, sino como ardiente apasionado del teatro de acción social. El teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país y el barómetro que marca su grandeza o su descenso. Un teatro sensible y bien orientado en todas sus ramas, desde la tragedia al vodevil, puede cambiar en pocos años la sensibilidad del pueblo; y un teatro destrozado, donde las pezuñas sustituyen a las alas, puede achabacinar y adormecer a una nación entera.

El teatro es una escuela de llanto y de risa y una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equívocas y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y del sentimiento del hombre.

Un pueblo que no ayuda y no fomenta su teatro, si no está muerto, está moribundo; como el teatro que no recoge el latido social, el latido histórico, el drama de sus gentes y el color genuino de su paisaje y de su espíritu, con risa o con lágrimas, no tiene derecho a llamarse teatro, sino sala de juego o sitio para hacer esa horrible cosa que se llama «matar el tiempo». No me refiero a nadie ni quiero herir a nadie; no hablo de la realidad viva, sino del problema planteado sin solución.

Yo oigo todos los días, queridos amigos, hablar de la crisis del teatro, y siempre pienso que el mal no está delante de nuestros ojos, sino en lo más oscuro de su esencia; no es un mal de flor actual, o sea de obra, sino de profunda raíz, que es, en suma, un mal de organización. Mientras que actores y autores estén en manos de empresas absolutamente comerciales, libres y sin control literario ni estatal de ninguna especie, empresas ayunas de todo criterio y sin garantía de ninguna clase, actores, autores y el teatro entero se hundirá cada día más, sin salvación posible.

El delicioso teatro ligero de revista, vodevil y comedia bufa, géneros de los que soy aficionado espectador, podría defenderse y aun salvarse; pero el teatro en verso, el género histórico y la llamada zarzuela hispánica sufrirán cada día más reveses, porque son géneros que exigen mucho y donde caben las innovaciones verdaderas, y no hay autoridad ni espíritu de sacrificio para imponerlas a un público al que hay que domar con altura y contradecirlo y atacarlo en muchas ocasiones [...] Al público se le puede enseñar -conste que digo público, no pueblo-.

• *Unos meses antes, en una entrevista publicada en El Sol (IS-XII 1934), Lorca hace unas declaraciones que complementan a las anteriores, en particular por lo que al público del teatro se refiere. He aquí un fragmento:*

Aquí, lo grave es que las gentes que van al teatro no quieren que se les haga pensar sobre ningún tema moral. Además, van al teatro como a disgusto. Llegan tarde, se van antes que termine la obra, entran y salen sin respeto alguno. [...] Yo espero para el teatro la llegada de la luz de arriba siempre, del paraíso. En cuanto los de arriba bajen al patio de butacas, todo estará resuelto. Lo de la decadencia del teatro a mí me parece una estupidez. Los de arriba son los que no han visto *Otelo* ni *Hamlet*, ni nada, los pobres. Hay millones de hombres que no han visto teatro. ¡Ah! ¡Y cómo saben verlo cuando lo ven! Yo he presenciado en Alicante cómo todo un pueblo se ponía en vilo al presenciar una representación de la cumbre del teatro católico español: *La vida es sueño*. No se diga que no lo sentían. Para entenderlo, las luces todas de la teología son necesarias. Pero para sentirlo, el teatro es el mismo para la señora encopetada como para la criada. No se equivocaba Molière al leer sus cosas a la cocinera.

- *Las preocupaciones dramáticas de Lorca se hacen más insistentes en los últimos meses de su vida. He aquí, por ejemplo, la hermosa y rotunda afirmación de su vocación y de sus ideas en una entrevista publicada en La Voz de Madrid el 7 de abril de 1936.*

-El teatro fue siempre mi vocación. He dado al teatro muchas horas de mi vida. Tengo un concepto del teatro en cierta forma personal y resistente. El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla y grita, llora y se desespera. El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se les vean los huesos, la sangre. Han de ser tan humanos, tan horrorosamente trágicos y ligados a la vida y al día con una fuerza tal, que muestren sus traiciones, que se aprecien sus olores y que salga a los labios toda la valentía de sus palabras llenas de amor o de ascos. Lo que no puede continuar es la supervivencia de los personajes dramáticos que hoy suben a los escenarios llevados de las manos de sus autores. Son personajes huecos, vacíos totalmente, a los que sólo es posible ver a través del chaleco un reloj parado, un hueso falso o una caca de gato de esas que hay en los desvanes. Hoy en España, la generalidad de los autores y de los actores ocupan una zona apenas intermedia. Se escribe en el teatro para el piso principal y se quedan sin satisfacer la parte de butacas y los pisos del paraíso. Escribir para el piso principal es lo más triste del mundo. El público que va a ver cosas queda defraudado. Y el público virgen, el público ingenuo, que es el pueblo, no comprende cómo se le habla de problemas despreciados por él en los patios de vecindad.

- *Y terminemos estas citas con unas breves frases que Lorca dijo a su amigo el dibujante Bagaría apenas dos meses antes de morir. La hermosura de estas palabras no puede percibirse sin un punzante dolor.*

En este momento dramático del mundo, el artista debe llorar y reír con su pueblo. Hay que dejar el ramo de azucenas y meterse en el fango hasta la cintura para ayudar a los que buscan las azucenas. Particularmente, yo tengo un ansia verdadera por comunicarme con los demás. Por eso llamé a las puertas del teatro y al teatro consagro toda mi sensibilidad.

6 LA GENERACIÓN DEL 14

I ORTEGA Y SUS IDEAS ESTÉTICAS

• *He aquí unos fragmentos de La deshumanización del arte. Aunque Ortega trata en este ensayo del arte de vanguardia, sus presupuestos estéticos son muy característicos del Novecentismo: así, la índole intelectual y «distante» que para Ortega ha de tener el placer estético; o, por lo que se refiere a la poesía en particular, la postura netamente antirromántica.*

El placer estético tiene que ser un placer inteligente. Porque entre los placeres los hay ciegos y perspicaces. [...]

Todo lo que quiera ser espiritual y no mecánico habrá de poseer este carácter perspicaz, inteligente y motivado. Ahora bien: la obra romántica provoca un placer que apenas mantiene conexión con su contenido. ¿Qué tiene que ver la belleza musical -que debe ser algo situado allá, fuera de mí, en el lugar donde el sonido brota- con los derretimientos íntimos que en mí acaso produce y en paladear los cuales el público romántico se complace? ¿No hay aquí un perfecto *quid pro quo*? En vez de gozar del objeto artístico, el sujeto goza de sí mismo; la obra ha sido sólo la causa y el alcohol de su placer. Y esto acontecerá siempre que se haga consistir radicalmente el arte en una exposición de realidades vividas. Estas, sin remedio, nos sobrecogen, suscitan en nosotros una participación sentimental que impide contemplarlas en su pureza objetiva.

Ver es una acción a distancia. Y cada una de las artes maneja un aparato proyector que aleja las cosas y las transfigura. En su pantalla mágica las contemplamos desterradas, inquilinas de un astro inabordable y absolutamente lejanas. Cuando falta esa desrealización se produce en nosotros un titubeo fatal. No sabemos si vivir las cosas o contemplarlas. [...]

Convenía libertar la poesía, que, cargada de materia humana, se había convertido en un grave, e iba arrastrando sobre la tierra, hiriéndose contra los árboles y las esquinas de los tejados, como un globo sin gas [...]

Recuérdese cuál era el tema de la poesía en la centuria romántica. El poeta nos participaba lindamente sus emociones privadas de buen burgués; sus penas grandes y chicas, sus nostalgias, sus preocupaciones religiosas o políticas y, si era inglés, sus ensoñaciones tras de la pipa. Con unos u otros medios aspiraba a envolver en patetismo su existencia cotidiana [...] El poeta quería siempre ser un hombre.

—¿Y esto parece mal a los jóvenes? -pregunta con reprimida indignación alguien que no lo es-. ¿Pues qué quieren? ¿Que el poeta sea un pájaro, un ictiosauro, un dodecaedro?

No sé, no sé; pero creo que el poeta joven, cuando poetiza, se propone simplemente ser poeta. Ya veremos cómo todo el arte nuevo, coincidiendo en esto con la nueva ciencia, con la nueva política, con la nueva vida, en fin, repugna ante todo la confusión de fronteras. Es un síntoma de pulcritud mental querer que las fronteras entre las cosas estén bien demarcadas. Vida es una cosa, poesía es otra -piensan o, al menos, sienten-. No las mezclamos. El poeta empieza donde el hombre acaba. El destino de éste es vivir su itinerario humano; la misión de aquél es inventar lo que no existe. De esta manera se justifica el oficio poético. El poeta aumenta el mundo, añadiendo a lo real, que ya está

ahí por sí mismo, un irreal continente. Autor viene de *auctor*, el que aumenta. Los latinos llamaban así al general que ganaba para la patria un nuevo territorio [...]

Es muy difícil que a un contemporáneo menor de treinta años le interese un libro donde, so pretexto de arte, se le refieran las idas y venidas de unos hombres y unas mujeres. Todo esto le sabe a sociología, a psicología y lo aceptaría con gusto si, no confundiendo las cosas, se le hablase sociológicamente o psicológicamente de ello. Pero el arte para él es otra cosa.

La poesía es hoy el álgebra superior de las metáforas.

II GABRIEL MIRÓ: *EL OBISPO LEPROSO*

- En esta gran novela, como en *Nuestro Padre San Daniel*, todo gira en torno a la opresión que padecen ciertos personajes a causa del ambiente oscurantista que domina en Oleza. La intransigencia moral y política está encarnada, entre otros, por don Álvaro, un viejo carlista; la frustración está representada, ante todo, por Paulina, su mujer, y se cierne sobre Pablo, hijo de ambos. En el fragmento que transcribimos (del cap. VI, 2), este muchacho siente pesar sobre él, en un día de las vacaciones, la atmósfera opresiva de Oleza. Es una muestra admirable de las calidades de la prosa de Miró que hemos señalado.

Verano de calinas y tolvaneros. Aletazos de poniente. Bochornos de humo. Tardes de nubes incendiadas, de nubes barrocas, desgajándose del horizonte, glorificando los campanarios de Oleza.

Las mejores familias -menos la de don Álvaro- se fueron a sus haciendas y playas de Torrevieja, de Santa Pola y Guardamar. La ciudad se quedó como un patio de vecinos. El palacio de Lóriz semejaba ya mucho tiempo en el sueño de su soledad; el del obispo, en el ocio de los curiales, que fumaban paseando por la claustro: «Jesús» y el seminario, entornados en el frescor de las vacaciones. Las hospederías, los obradores, las tiendas callaban con la misma modorra de sus dueños sentados a la puerta, cabeceando entre moscardas. Los árboles de los jardines, de la Glorieta, de los monasterios, hacían un estruendo de vendaval de otoño, o se estampaban inmóviles en los cielos, bullendo de cigarras como si se rajasen al sol. El río iba somero, abriéndose en deltas y médanos de fango, de bardomas, de carrizos; y por las tardes, muy pronto, reventaba un croar de balsa. Se pararon muchos molinos de pimentón y harina; y entraban las diligencias, dejando un vaho de tierras calientes, un olor de piel y collerones sudados. Verano ruin. No daba gozo el rosario de la Aurora y tronaba el rosario del anochecido. Fanales de velas amarillas alumbrando el viejo tisú de la manga parroquial: hileras de hombres y mujeres colgándoles los rosarios de sus dedos de difunto; capellanes y celadores guiando la plegaria: un remanso en la contemplación de cada misterio, y otra vez se desanillaban las cofradías y las luces por los ambages de las plazas, por los cantones, por las callejas, por las cuestas. De trecho en trecho caía con retumbos dentro de las toscas entradas el «¡Mira que te mira Dios, -mira que te está mirando -mira que te has de morir, -mira que no sabes cuándo!» Y, según adelantaba el tránsito, se les venían más gentes a rezar.

Penetraba en casa de Pablo ese río de oración, más clamoroso que el Segral. A lo lejos, era de tonada de escolanía, de pueblo infantil que, no sabiendo qué hacer, conversaba afligido con el Señor. Y, ya de cerca, articulado concretamente el rezo en su portal, por cada boca, sentía Pablo un sabor de amargura, de amargura lívida. Alzaba los ojos al cielo de su calle. De tanto ansiar se reía de su desesperación; y palpaba su risa.

Tocaba sus gestos como si tocase su alma desnuda. Vivía tirantemente. El júbilo de las vacaciones se le quedó seco y desaromado.

calina: turbiedad de la atmósfera producida por el color intenso; *tolvanero (a)*: remolino de polvo. «Jesús»: monasterio y colegio de los jesuitas en Oleza (Orihuela). *bardoma*: lodo corrompido; *carrizos*: cañas que crecen junto al agua. *collerones*: collares de cuero o lona, rellenos de borra o paja que se pone a las caballerías. *Fanales*: campana de cristal que protege del viento la luz de una vela. *manga*: pieza de tela que cubre parte de la vara de la cruz parroquial. *el Segral*: río de Oleza (corresponde al Segura. que pasa por Orihuela).

III PÉREZ DE AYALA: «TROTERAS Y DANZADERAS»

• Como hemos dicho, *Troteras y danzaderas* (1913) ofrece, fundamentalmente, una visión de la bohemia madrileña de la época. Uno de los ambientes que aparecen en la novela es la casa de Rosina, «cocota» o «hetaira de alto copete». En el fragmento que reproducimos aparecen, aparte de Rosina y de su hija Rosa Fernanda, el ministro Don Sabas (amante de aquella) y el protagonista, Teófilo Pajares, un indigente poeta modernista que los críticos han identificado con Marquina o Villaespesa. Poco antes ha habido un incidente: Teófilo, enamorado de Rosina, no ha podido evitar encontrarse con Don Sabas, a quien -sin embargo- no parecen importar le las relaciones de Rosina con el poeta. Así pues, nada de drama; pero cada personaje reflexiona para sí. El autor transcribe sus pensamientos de forma original: esa atención a los diversos «puntos de vista» es una clara muestra de «perspectivismo» intelectual.

Hablaban don Sabas, Pajares y Rosina de cosas de poco momento y en tono indiferente, porque después de las emociones de la tarde, cada cual se recogía dentro de sí mismo laborando por extraer claras impresiones críticas.

Punto de vista de don Sabas.-Tenía conciencia de ser antipático, instintivamente antipático, a Rosa Fernanda, como se lo era a todos los niños (aun cuando él los amaba), y esto le acongojaba; de ser a medias antipático a Rosina y también del origen de este sentimiento fluctuante; de ser antipático por entero a Teófilo o, por mejor decir, odioso, y cómo la causa del odio era el creerse Teófilo muy por debajo de don Sabas en inteligencia, ingenio y fortuna. Y, sin embargo, don Sabas sabía que Pajares le era superior; primero, en juventud, y señaladamente en la posesión de una cualidad divina, el entusiasmo, o sea aptitud para la adoración o para el odio. Teófilo podía caer en dolorosos desatientos o subir a la cima del más apasionado rapto; podía alternativamente pensar, tan pronto que el mundo era malo sin remisión, como que era divino, el mejor de los mundos posibles. Don Sabas sabía que el mundo era tonto, comenzando por Teófilo, un tonto, como todos los tontos, susceptible de felicidad o de infelicidad.

Punto de vista de Rosina.-Don Sabas le parecía, cuándo extremadamente sensible, cuándo extremadamente embotado de nervios e indiferente. La sugestionaba como el vaivén de un péndulo brillante. Veía que aventajaba a Teófilo, con mucho, en inteligencia y agilidad para urdir frases que quizá fuesen profundas; pero con todo no se resolvía a concederle más talento que a Pajares. No podía explicárselo; pero en Pajares adivinaba la verdad oculta, y sobre todo una fuerza misteriosa que le hacía atractivo y amable.

Punto de vista de Pajares. -La presencia y sonrisa de don Sabas le hacían el efecto de insultos. Era como si después de árida jornada, cuando creemos andar por lo postrero de ella, encontrásemos otro caminante que en son de burla nos dijera haber equivocado nuestro camino y hubiéramos de desandar lo andado. La sonrisa de don Sabas sugería la posibilidad de que todo aquello que Teófilo tomaba tan a pecho eran fruslerías y nonadas, como si don Sabas estuviera en el secreto de la vida y no quisiera descubrirlo; y lo peor es que quizás don Sabas tuviera razón. Veíase, pues, forzado a reconocer en don Sabas una superioridad, y viéndose en su presencia tan empequeñecido, lo aborrecía.

Punto de vista de Rosa Fernanda.-Como el de todos los niños, era a ras de tierra. Podía ver la parte inferior de los muebles, la arpillera que les forraba la panza, un intestino de estopa saliendo por debajo del diván, y a Sesostris debajo el piano. En circunstancias normales, las personas no existían para ella sino desde las rodillas a los pies. Teófilo y su indumentaria le parecían más pintorescos que don Sabas. La parte baja de los pantalones de Teófilo, con flecos y raros matices, pero sobre todo las botas, la tenían encantada. La afición que los niños muestran a los mendigos es tan sólo el gusto de lo pintoresco. En una de las botas de Teófilo había una larga goma, como un gusanillo negro, colgando del elástico. Rosa Fernanda hubiera dado cualquier cosa por ir a arrancarla y jugar con ella.

Sería interesante conocer el punto de vista de *Sesostris*.

[Nota: Sesostris: una tortuga que se arrastra por el gabinete de Rosina. < Nombre de un faraón egipcio.]

6b LA POESÍA. JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

De 1918 es un famoso poema en que Juan Ramón Jiménez resume así la evolución de su poesía hasta ese año:

Vino, primero, pura,
vestida de inocencia.
Y la amé como un niño.

Luego se fue vistiendo
de no sé qué ropajes.
Y la fui odiando, sin saberlo.

Llegó a ser una reina,
fastuosa de tesoros...
¡Qué iracundia de yel y sin sentido!

... Mas se fue desnudando.
Y yo le sonreía.

Se quedó con la túnica
de su inocencia antigua.
Creí de nuevo en ella.

Y se quitó la túnica,
y apareció desnuda toda...
¡Oh pasión de mi vida, poesía
desnuda, mía para siempre!

El libro *Eternidades* comienza con estos versos reveladores:

¡Inteligencia, dame
el nombre exacto de las cosas!
... Que mi palabra sea la cosa misma,
creada por mi alma nuevamente.
Que por mí vayan todos
los que no las conocen, a las cosas...

TEXTOS

I PRIMERA ETAPA

• De Arias tristes (1903) es el poema número 1: su tono becqueriano es evidente (puede compararse con la rima LXI: «Al ver mis horas de fiebre...») El número 2 pertenece a Jardines lejanos (1904) y es bella muestra de una visión enigmática que se sitúa entre el sueño y la realidad. Ambas composiciones son muy características de la poesía inicial de Juan Ramón,

tanto por su contenido (la muerte, el misterio de la identidad, la noche, la naturaleza...) como por su tono melancólico, la sencillez de la versificación, la adjetivación matizada, etc.

(1)

Yo me moriré, y la noche
triste, serena y callada,
dormirá el mundo a los rayos
de su luna solitaria.

Mi cuerpo estará amarillo, [5]
y por la abierta ventana
entrará una brisa fresca
preguntando por mi alma.

No sé si habrá quien solloce
cerca de mi negra caja, [10]
o quien me dé un largo beso
entre caricias y lágrimas.

Pero habrá estrellas y flores
y suspiros y fragancias,
y amor en las avenidas [15]
a la sombra de las ramas.

Y sonará ese piano
como en esta noche plácida
y no tendrá quien lo escuche
sollozando en la ventana. [20]

(2)

¿Soy yo quien anda esta noche
por mi cuarto, o el mendigo
que rondaba mi jardín
al caer la tarde...? Miro

en torno y hallo que todo [5]
es lo mismo y no es lo mismo...
¿la ventana estaba abierta?
¿y no me había dormido?

¿El jardín no estaba blanco
de luna...? El cielo era limpio [10]
y azul... Y hay nubes y viento
y el jardín está sombrío...

Creo que mi barba era

negra... yo estaba vestido
de gris... y mi barba es blanca [15]
y estoy enlutado... ¿Es mío

este andar? ¿tiene esta voz
que ahora suena en mí, los ritmos
de la voz que yo tenía?
¿Soy yo...? ¿o soy el mendigo [20]

que rondaba mi jardín
al caer la tarde...? Miro
en torno... Hay nubes y viento...
El jardín está sombrío...

...Y voy y vengo... ¿Es que yo [25]
no me había ya dormido?
Mi barba está blanca... Y todo
es lo mismo y no es lo mismo...

II LA ETAPA MODERNISTA

• *Los dos poemas siguientes corresponden al libro La soledad sonora (compuesto en 1908 y publicado en 1911). En ambos utiliza una estrofa típica del Modernismo: el serventesio de alejandrinos (recuérdese lo que dijimos sobre la métrica modernista en el cap. 2a). El sentimiento de soledad, la tristeza, la «nostalgia eterna» se visten ahora con un lenguaje refinadísimo, cuajado de notas sensoriales, de valores pictóricos. La impresión de belleza es intensa. Nótese cómo el léxico empleado (sustantivos, adjetivos...) puede agruparse en esos dos polos: tristeza y belleza.*

(3)

Pájaro errante y lírico, que en esta floreciente
soledad de domingo, vagas por mis jardines,
del árbol a la yerba, de la yerba a la fuente
llena de hojas de oro y caídos jazmines...

¿qué es lo que tu voz débil dice al sol de la tarde
que sueña dulcemente en la cristalería?
¿eres, como yo, triste, solitario y cobarde
hermano del silencio y la melancolía?

¿Tienes una ilusión que cantar al olvido?
¿una nostalgia eterna que mandar al ocaso?
¿un corazón sin nadie, tembloroso, vestido
de hojas secas, de oro, de jazmín y de raso?

(4)

Las antiguas arañas melodiosas, temblaban
maravillosamente sobre las mustias flores...
sus cristales, heridos por la luna, soñaban
guirnaldas temblorosas de pálidos colores...

Estaban los balcones abiertos al sur... Era
una noche inmortal, serena y trasparente...
de los campos lejanos, la nueva primavera
mandaba, con la brisa, su aliento, dulcemente...

¡Qué silencio! Las penas ahogaban su ruido
de espectros en las rosas vagas de las alfombras...
el amor no existía... tornaba del olvido
una ronda infinita de trastornadas sombras...

Todo lo era el jardín... Morían las ciudades...
Las estrellas azules, con la vana indolencia
de haber visto los duelos de todas las edades,
coronaban de plata mi nostalgia y mi ausencia...

• Platero y yo se sitúa en la etapa modernista y, a la vez, inicia su superación. En el fragmento que insertamos, aún son plenamente modernistas el intenso sentido del color y algunas imágenes suntuosas. Por lo demás, es un bellissimo poema en prosa, transido de emoción, como todo el libro.

(5)

PAISAJE GRANA

La cumbre. Ahí está el ocaso, todo empurpurado, herido por sus propios cristales, que le hacen sangre por doquiera. A su esplendor, el pinar verde se agría, vagamente enrojecido; y las hierbas y las florecillas, encendidas y transparentes, embalsaman el instante sereno de una esencia mojada, penetrante y luminosa.

Yo me quedo extasiado en el crepúsculo. Platero, granas de ocaso sus ojos negros, se va, manso, a un charquero de aguas de carmín, de rosa, de violeta; hunde suavemente su boca en los espejos, que parece que se hacen líquidos al tocarlos él; y hay por su enorme garganta como un pasar profundo de umbrías aguas de sangre.

El paraje es conocido, pero el momento lo trastorna y lo hace extraño, ruinoso y monumental. Se dijera, a cada instante, que vamos a descubrir un palacio abandonado... La tarde se prolonga más allá de sí misma, y la hora, contagiada de eternidad, es infinita, pacífica, insondable...

—Anda, Platero.

III «POESÍA DESNUDA»

• Con Diario de un poeta recién casado (1916), entramos de lleno en una nueva etapa, la de «poesía desnuda» o «intelectual». Poesía «pura», ciertamente, pero con una pureza muy distinta de aquella de sus comienzos: ahora ha eliminado todos los halagos formales, ha liberado el verso de medidas estrictas y de la rima, ha prescindido casi por completo de la adjetivación sensorial, y alcanza así una expresión escueta, con la que pretende comunicarnos vivencias difícilmente comunicables. He aquí dos poemillas de aquel libro fundamental. En ellos se aprecia, junto a su anhelo de un presente inacabable, la fusión amorosa del poeta con la naturaleza (el mar).

(6)

MAR

¡Sólo un punto!
 Sí, mar, ¡quién fuera,
 cual tú, diverso cada instante,
 coronado de cielos en su olvido;
 mar fuerte -¡sin caídas!-,
 5 mar sereno
 -de frío corazón con alma eterna-,
 ¡mar, obstinada imagen del presente!

(7)

No sé si el mar es, hoy
 -adornado su azul de innumerables
 espumas-,
 mi corazón; si mi corazón -hoy
 adornada su grana de incontables
 espumas-,
 es el mar.

Entran, salen
 uno de otro, plenos e infinitos,
 como dos todos únicos.
 A veces, me ahoga el mar el corazón,
 hasta los cielos mismos.
 Mi corazón ahoga el mar, a veces,
 hasta los mismos cielos.

• *Veamos ahora varias muestras de la poesía compuesta por Juan Ramón entre 1916 y 1936. Prosigue su preferencia por el poema breve, de lenguaje ceñido con que indaga el fondo de su alma o de las cosas, y persigue la «belleza innúmera» o la más alta perfección vital.*

El poema número 8 nos transmite una meditación sobre su ser más profundo.

En el número 9 proclama la consecución de un ideal de pureza que desemboca en la eternidad.

El número 10 es buen ejemplo de una «interiorización» de la belleza, la cual reside más en la conciencia o la sensibilidad del poeta que en la realidad externa.

Pocos poemas como el número 11 encierran de forma tan reveladora el ideal de pureza y elevación en vida y poesía.

En cambio, el poema 12 es una reflexión sobre la muerte, pero vista sin angustia, como coronamiento del ser.

En fin, el poema 13 es expresión de esa «estación total» en que el poeta se siente henchido de vida plena, en medio de un mundo en plenitud. En poemas como éste y alguno de los anteriores, está en germen lo que poco más tarde será, por ejemplo, la poesía de un Jorge Guillén.

(8)

Yo no soy yo.

Soy este

que va a mi lado sin yo verlo;

que, a veces, voy a ver,

y que, a veces, olvido.

El que calla, sereno, cuando hablo,

el que perdona, dulce, cuando odio,

el que pasea por donde no estoy,

el que quedará en pie cuando yo muera.

(De *Eternidades*, 1918)

(9)

Está tan puro ya mi corazón

que lo mismo que muera

o que cante.

Puede llenar el libro de la vida

o el libro de la muerte,

los dos en blanco para él,

que piensa y sueña.

Igual eternidad hallará en ambos.

Corazón, da lo mismo: muere o canta.

(De *Eternidades*, 1918)

(10)

¡No estás en ti, belleza innúmera,

que con tu fin me tientas, infinita,

a un sinfín de deleites!

¡Estás en mí, que te penetro

hasta el fondo, anhelando, cada instante,
traspasar los nadires más ocultos!

¡Estás en mí,
que tengo en mi pecho la aurora
y en mi espalda el poniente
-quemándome, trasparenteándome
en una sola llama-; estás en mí, que te entro
en tu cuerpo mi alma
insaciable y eterna!

(De *Piedra y cielo*, 1919)

(11)

¡Ésta es mi vida, la de arriba,
la de la pura brisa,
la del pájaro último,
la de las cimas de oro de lo oscuro!
¡Ésta es mi libertad, oler la rosa,
cortar el agua fría con mi mano loca,
desnudar la arboleda,
cojerle al sol su luz eterna!

(De *Poesía*, 1923)

(12)

Yo no seré yo, muerte,
hasta que tú te unas con mi vida
y me completes así todo;
hasta que mi mitad de luz se cierre
con mi mitad de sombra,
-y sea yo equilibrio eterno
en la mente del mundo:
unas veces, mi medio yo, radiante;
otras, mi otro medio yo, en olvido.

Yo no seré yo, muerte,
hasta que tú, en tu turno, vistas
de huesos pálidos mi alma.

(De *Belleza*, 1923)

(13)

EL OTOÑADO

Estoy completo de naturaleza,

en plena tarde de áurea madurez,
alto viento en lo verde traspasado.
Rico fruto recóndito, contengo
lo grande elemental en mí (la tierra,
el fuego, el agua, el aire), el infinito.

Chorro luz: doro el lugar oscuro,
trasmino olor. la sombra huele a dios,
emano son: lo amplio es honda música,
filtro sabor: la mole bebe mi alma,
deleito el tacto de la soledad.

Soy tesoro supremo, desasido,
con densa redondez de limpio iris,
del seno de la acción. Y lo soy todo.
Lo todo que es el colmo de la nada,
el todo que se basta y que es servido
de lo que todavía es ambición.

(De *La estación total*, 1923-1936)

IV Etapa final

• *No podía faltar en esta selección una muestra, al menos, de Espacio. Este admirable poema en prosa (del libro En el otro costado) se compone de tres «fragmentos»; al primero de ellos corresponden los dos pasajes que insertamos. Arranca el poeta -una vez más- de una sensación de plenitud, tan intensa ahora que le hace sentirse dios. La misma plenitud nace del canto de un pájaro, capaz de congregarse en la visión del poeta todo el gozo y la perfección del universo, de un universo que acaba confundiendo con el «yo» del autor. La poesía, aquí claramente emparentada con el pensamiento idealista, confina con la metafísica. Formalmente, es admirable el ritmo y el encadenamiento meteórico de las frases.*

(14)

ESPACIO

«Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo.» Yo tengo, como ellos, la sustancia de todo lo vivido y de todo lo porvenir. No soy presente sólo, sino fuga raudal de cabo a fin. Y lo que veo, a un lado y otro, en esta fuga (rosas, restos de alas, sombra y luz) es sólo mío, recuerdo y ansia míos, presentimiento, olvido. ¿Quién sabe más que yo, quién, qué hombre o qué dios puede, ha podido, podrá decirme a mí qué es mi vida y mi muerte, qué no es? Si hay quien lo sabe, yo lo sé más que ése, y si quien lo ignora, más que ése lo ignoro. Lucha entre este ignorar y este saber es mi vida, su vida, y es la vida. Pasan vientos como pájaros, pájaros igual que flores, flores, soles y lunas, lunas soles como yo, como almas, como cuerpos, cuerpos como la muerte y la resurrección; como dioses. Y soy un dios sin espada, sin nada de lo que hacen los hombres con su ciencia; sólo con lo que es producto de lo vivo, lo que se cambia todo; sí, de fuego o de luz, luz. ¿Por qué comemos y bebemos otra cosa que luz o fuego? Como yo he nacido en el sol, y del sol he venido aquí a la sombra, ¿soy de sol, como el sol alumbró?, y mi nostalgia, como la de la luna, es haber sido sol de un sol un día y reflejarlo sólo ahora.

Pasa el iris cantando como canto yo. Adiós, iris, iris, volveremos a vernos, que el amor es uno y solo y vuelve cada día.

.....

¡El canto, el pájaro otra vez! ¡Ya estás aquí, ya has vuelto, hermosa, hermoso, con otro nombre, con tu pecho azul gris cargado de diamante! ¿De dónde llegas tú, tú en esta tarde gris con brisa cálida? ¿Qué dirección de luz y amor sigues entre las nubes de oro cárdeno? Ya has vuelto a tu rincón verde, sombrío. ¿Cómo tú, tan pequeño, di, lo llenas todo y sales por el más? Sí, sí, una nota de una caña, de un pájaro, de un niño, de un poeta, lo llena todo y más que el trueno. El estrépito encoje, el canto agranda. Tú y yo, pájaro, somos uno; cántame, canta tú, que yo te oigo, que mi oído es tan justo por tu canto. Ajústame tu canto más a este oído mío que espera que lo llenes de armonía. ¡Vas a cantar! Toda otra primavera, vas a cantar. ¡Otra vez tú, otra vez la primavera! ¡Si supieras lo que eres para mí! ¿Cómo podría yo decirte lo que eres, lo que eres tú, lo que soy yo, lo que eres para mí? ¡Cómo te llamo, cómo te escucho, cómo te adoro, hermano eterno, pájaro de la gracia y de la gloria, humilde, delicado, ajeno; ángel del aire nuestro, derramador de música completa! Pájaro, yo te amo como a la mujer, a la mujer, tu hermana más que yo. Sí, bebe ahora el agua de mi fuente, pica la rama, salta lo verde, entra, sal, registra toda tu mansión de ayer; ¡mírame bien a mí, pájaro mío, consuelo universal de mujer y hombre! Vendrá la noche inmensa, abierta toda, en que me cantarás del paraíso, en que me harás el paraíso, aquí, yo, tú, aquí, ante el echado insomnio de mi ser. Pájaro, amor, luz, esperanza; nunca te he comprendido como ahora; nunca he visto tu dios como hoy lo veo, el dios que acaso fuiste tú y que me comprende. «Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tienes tú.» ¡Qué hermosa primavera nos aguarda en el amor, fuera del odio! ¡Ya soy feliz! ¡El canto, tú y tu canto! El canto... yo vi jugando al pájaro y la ardilla, al gato y la gallina, al elefante y al oso, al hombre con el hombre. Yo vi jugando al hombre con el hombre, cuando el hombre cantaba. No, este perro no levanta los pájaros: los mira, los comprende, los oye, se echa al suelo, y calla y sueña ante ellos. ¡Qué grande el mundo en paz, qué azul tan bueno para el que puede no gritar, puede cantar; cantar y comprender y amar! ¡Inmensidad, en ti y ahora vivo; ni montañas, ni casa piedra, ni cielo casi; inmensidad, y todo y sólo inmensidad; esto que abre y que separa el mar del cielo, el cielo de la tierra y, abriéndolos y separándolos, los deja más unidos y cercanos, llenando con lo lleno lejano la totalidad! ¡Espacio y tiempo y luz en todo yo, en todos y yo y todos! ¡Yo con la inmensidad! Esto es distinto; nunca lo sospeché y ahora lo tengo. Los caminos son sólo entradas o salidas de luz, de sombra, sombra y luz; y todo vive en ellos para que sea más inmenso yo, y tú seas. ¡Qué regalo de mundo, qué universo mágico, y todo para todos, para mí, yo! ¡Yo, universo inmenso, dentro, fuera de ti, segura inmensidad! Imágenes de amor en la presencia concreta; suma gracia y gloria de la imagen, ¿vamos a hacer eternidad, vamos a hacer la eternidad, vamos a ser eternidad, vamos a ser la eternidad? ¡Vosotras, yo, podemos crear la eternidad una y mil veces, cuando queramos! ¡Todo es nuestro y no se nos acaba nunca! ¡Amor, contigo y con la luz todo se hace, y lo que haces, amor, no acaba nunca!

(1941)

• Finalmente, véase un poema de Dios deseado y deseante (1948-1949), libro de un extraño misticismo, según hemos dicho. Podrá comprobarse, en los versos 1-9, cómo se identifica a Dios con la belleza suma y con la conciencia que de ella tiene el poeta. No es el Dios cristiano

(véanse los versos 5-6 y el 10 y siguientes), sino una esencia que vive en las criaturas, en sus goces limpios, en «el fondo del amor»... Un hermoso y difícil poema que -con Espacio- significa el punto de llegada de la trayectoria juanramoniana.

(15)

LA TRASPARENCIA, DIOS, LA TRASPARENCIA

Dios del venir, te siento entre mis manos,
aquí estás enredado conmigo, en lucha hermosa
de amor, lo mismo
que un fuego con su aire.

No eres mi redentor, ni eres mi ejemplo, [5]
ni mi padre, ni mi hijo, ni mi hermano;
eres igual y uno, eres distinto y todo;
eres dios de lo hermoso conseguido,
conciencia mía de lo hermoso.

Yo nada tengo que purgar. [10]
Toda mi impedimenta
no es sino fundación para este hoy
en que, al fin, te deseo;
porque estás ya a mi lado,
en mi eléctrica zona, [15]
como está en el amor el amor lleno.

Tú, esencia, eres conciencia; mi conciencia
y la de otros, la de todos,
con forma suma de conciencia;
que la esencia es lo sumo,
es la forma suprema conseguible, [20]
y tu esencia está en mí, como mi forma.

Todos mis moldes, llenos
estuvieron de ti; pero tú, ahora,
no tienes molde, estás sin molde; eres la gracia
que no admite sostén, [25]
que no admite corona,
que corona y sostiene siendo ingrave.

Eres la gracia libre,
la gloria del gustar, la eterna simpatía,
el gozo del temblor, la luminaria [30]
del clariver, el fondo del amor,
el horizonte que no quita nada;
la transparencia, dios, la transparencia,
el uno al fin, dios ahora sólito en lo uno mío,
en el mundo que yo por ti y para ti he creado. [35]

7-8 DEL VANGUARDISMO AL GRUPO POÉTICO DEL 27

DOCUMENTOS Y TEXTOS

I. LA VANGUARDIA SEGÚN GIMÉNEZ CABALLERO

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

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

Es ANTI-romántica,

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

Es PRO-cinema,

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

Temas de la nueva literatura:

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

Estilo de la nueva literatura:

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

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

II. RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4. El rayo es una especie de sacacorchos encolerizado.

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

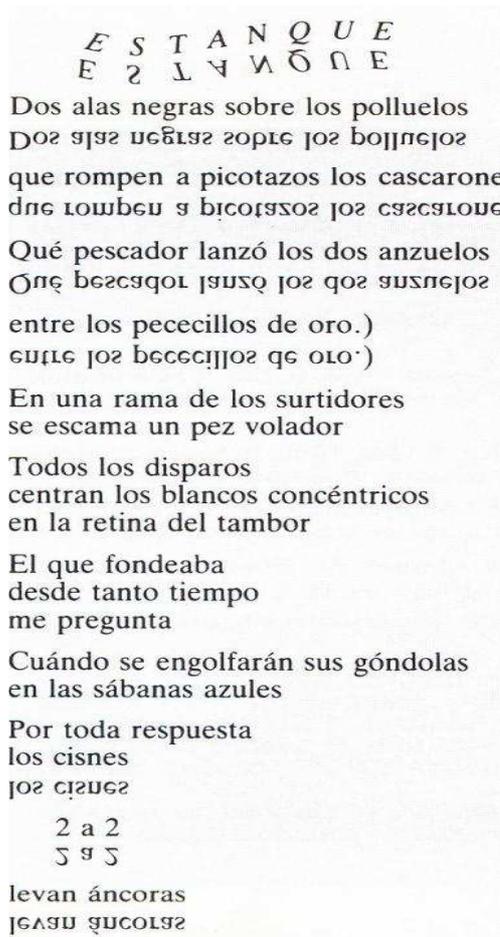
6. Después de un viaje se nos ponen manos de armenio.

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

8. En lo alto palpitan los álamos y los chopos... Para que no palpiten esas hojas como colgadas de un hilo se necesita que el tiempo esté parado, porque son como el segundero visible y natural del tiempo vivo...
9. Lo que más le duele al aire son esos latigazos de los cocheros, que lo hacen restallar como si le hubieran pegado un tiro.
10. Las mariposas nacen de las calcomanías que pegan los niños en los cristales del invierno o en sus libros de estudio.
11. Todos los tíos que se desperezan son como salvajes que disparan su flecha al aire.
12. El otro lado del río siempre estará triste de no estar de este lado... Esa pena es de lo más insubsanable del mundo y no se arregla ni con un puente.
13. Lo que diferencia azar de azahar, lo que hace que el uno no huela a nada y el otro sí, es la h, que es una hache de perfumería.
14. El hambre del hambriento no tiene hache. ¡Con filigranas al *ambre* verdadera! El *ambre*, si es verdadera *ambre*, se ha comido la hache.
15. La castañera asa los corazones del invierno.

III. JUAN LARREA: DEL ULTRAÍSMO AL SURREALISMO

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



ESPINAS CUANDO NIEVA

En el huerto de Fray Luis³

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

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

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

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

Tú que en selvas de error andas perdida

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

³ Se publicó este poema en un número de la revista *Carmen*, dedicado a Fray Luis de León.

7b EL GRUPO POÉTICO DEL 27

DOCUMENTOS

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

I. Nómina del grupo poético del 27

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

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

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

II. Sobre el ideal de «poesía pura»

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

El mismo Valéry me lo repetía, una vez más, cierta mañana en la rue de Villejust. Poesía pura es todo lo que permanece en el poema, después de haber eliminado todo lo que no es poesía. *Pura* es igual a *simple*, químicamente. Lo cual implica, pues, una definición esencial, y aquí surgen las variaciones. Puede ser este concepto aplicable a la poesía ya hecha, y cabría una historia de la poesía española, determinando la *cantidad* - y, por tanto, la *naturaleza*- de elementos simples poéticos que haya en esas enormes

complicaciones heterogéneas del pasado. Es el propósito que guía, por ejemplo, a un Gerardo Diego -y a mí también-. Pero cabe asimismo la fabricación -la creación- de un poema compuesto únicamente de elementos poéticos en todo el rigor del análisis: poesía poética, poesía *pura* -poesía simple prefiero yo, para evitar los equívocos del abate-. Es lo que se propone, por ejemplo, nuestro amigo Gerardo Diego en sus obras creacionistas. Como a lo *puro* lo llamo *simple*, me decido resueltamente por la poesía compuesta, compleja, por el poema con poesía y otras cosas humanas. En suma, una «poesía bastante pura», *ma non troppo*, si se toma como unidad de comparación el elemento *simple* en todo su inhumano o sobrehumano rigor posible, teórico. Prácticamente, con referencia a la poesía realista, o con fines sentimentales, ideológicos, morales, corriente en el mercado, esta «poesía bastante pura» resulta todavía, ¡ay!, demasiado inhumana, demasiado irrespirable y demasiado aburrida.

III. La seducción de Góngora

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

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

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

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

IV. El estímulo del surrealismo

• *Volvemos a JORGE GUILLÉN, que en 1970 (en el Homenaje universitario a Dámaso Alonso) recuerda lo que representó el influjo surrealista para su grupo poético. Sus palabras son muy*

justas, sin duda, pero se percibe que fue Guillén, precisamente, el poeta tal vez menos sensible a tal influjo.

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

V Sobre una poesía sin pureza

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

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

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

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

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

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

manejada, del orgulloso hierro, la flor, el trigo, el agua tienen también esa consistencia especial, ese recurso de un magnífico tacto.

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

8 POETAS DEL 27. ESTUDIO Y ANTOLOGÍA

PEDRO SALINAS

1 «ANOCHÉ SE ME HA PERDIDO...»

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

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

2 35 BUJÍAS

He aquí el aludido poema a la bombilla eléctrica (de Seguro Azar, 1929). Véase cómo, a partir de un objeto tan banal, construye Salinas un espléndido poema sobre el amor a la luz. La bombilla se transforma -ingeniosamente- en una mujer amada, prisionera y vigilada en un castillo, como en viejas historias de amor.

Sí. Cuando quiera yo
 la soltaré. Está presa
 aquí arriba, invisible.
 Yo la veo en su claro
 castillo de cristal, y la vigilan
 -cien mil lanzas- los rayos
 -cien mil rayos- del sol. Pero de noche,
 cerradas las ventanas
 para que no la vean

–guiñadoras espías– las estrellas, (10)
 la soltaré. (Apretar un botón.)
 Caerá toda de arriba
 a besarme, a envolverme
 de bendición, de claro, de amor, pura.
 En el cuarto ella y yo no más, amantes (15)
 eternos, ella mi iluminadora
 musa dócil en contra
 de secretos en masa de la noche,
 –afuera–
 descifraremos formas leves, signos, (20)
 perseguidos en mares de blancura
 por mí, por ella, artificial princesa,
 amada eléctrica.

3 «AYER TE BESÉ EN LOS LABIOS...»

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

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

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

4 «¡SI ME LLAMARAS, SÍ..!»

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

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

5 ¿SERÁS, AMOR...?»

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

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

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

6 CERO

Pertenece esta composición a uno de sus últimos libros, *Todo más claro*. El título procede de unos versos de Antonio Machado («Ya maduró un nuevo cero / que tendrá su devoción»). Salinas se refiere a la bomba atómica, lanzada por primera vez sobre Hiroshima el 6 de agosto de 1945. Y se pregunta. «¿Se puede hacer más daño, allí en la tierra?» Cero es un largo poema en cinco partes; aquí sólo podemos reproducir algunos breves fragmentos. Frente al gesto frío (?) de quien arrojó la bomba sobre la «geometría» de un mapa, el poeta evoca momentos jubilosos que fueron truncados por la explosión (un beso, una mano que iba a coger una rosa...). Luego, se imagina a sí mismo avanzando entre escombros y pensando que se ha consumado una nueva crucifixión del Hombre. Tema tremendo, elaborado con la inconfundible desnudez y perfección de este gran poeta.

[De I]

Invitación al llanto. Esto es un llanto,
 ojos, sin fin, llorando,
 escombrera adelante, por las ruinas
 de innumerables días.
 Ruinas que esparce un cero -autor de nada, (5)

obra del hombre-, un cero, cuando estalla.
 Cayó ciega. La soltó,
 la soltaron, a seis mil
 metros de altura, a las cuatro.
 ¿Hay ojos que le distinguan (10)
 a la tierra sus primores
 desde tan alto?
 ¿Mundo feliz? Tramas, vidas,
 que se tejen, se destejen,
 mariposas, hombres, tigres, (15)
 amándose y desamándose. [...]

[De II]

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

[De V]

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

JORGE GUILLÉN

1 CIMA DE LA DELICIA

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

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

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

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

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

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

2 SALVACIÓN DE LA PRIMAVERA

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

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

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

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

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

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

3 ESTATUA ECUESTRE

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

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

4 MÁS VERDAD

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

Sí, más verdad,

Objeto de mi gana.

Jamás, jamás engaños escogidos.

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

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

Y la verdad
Hacia mí se abalanza, me atropella.

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

¡Más, más verdad!

5 DEL TRANSCURSO

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

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

Ya son buen vino mis viñedos viejos.
 Fortuna adversa o próspera no auguro.
 Por ahora me ahínco en mi presente,
 Y aunque sé lo que sé, mi afán no taso.

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

6 LA SANGRE AL RÍO

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

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

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

Innúmeros, los muertos,
 Crujen triunfantes odios (25)

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

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

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

GERARDO DIEGO

1 LAS TRES HERMANAS

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

Estabais las tres hermanas,
 las tres de todos los cuentos,
 las tres en el mirador,
 tejiendo encajes y sueños.
 Y yo pasé por la calle (5)
 y miré... Mis pasos secos
 resonaron olvidados
 en el vesperal silencio.
 La mayor miró curiosa,
 y la mediana riendo (10)
 me miró y te dijo algo...
 Tú bordabas en silencio,
 como si no te importase,

como si te diese miedo.
 Y después te levantaste (15)
 y me dijiste un secreto
 en una larga mirada,
 larga, larga... Los reflejos
 en las vidrieras borrosas
 desdibujaban tu esbelto (20)
 perfil. Era tu figura
 la flor de un nimbo de ensueño. ...
 Tres erais, tres, las hermanas
 como en los libros de cuento.

2 COLUMPIO

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

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

Las lluvias de colores
 emigraban al país de los amores

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

3 CALATAÑAZOR

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

Azor, Calatañazor,
 juguete.

Tu puerta, ojiva menor,
 es tan estrecha,
 que no entra un moro, jinete,
 y a pie no cabe una flecha.
 Descabalgá, Almanzor.

Huye presto.
 Por la barranca brava,
 ay, y cómo rodaba,
 juguete,
 el atambor.

4 LETRILLA DE LA VIRGEN MARÍA ESPERANDO LA NAVIDAD

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

*Cuando venga, ay, yo no sé
 con qué le envolveré yo,
 con qué.*

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

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

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

O dímelo tú, si no,
 si es que lo sabes, José,
 y yo te obedeceré,
 que soy una niña yo,
*con qué manos le tendré
 que no se me rompa, no,*

con qué.

5 REVELACIÓN

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

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

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

DÁMASO ALONSO

1 VIDA

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

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

2 LA INJUSTICIA

El tono de protesta que llena la obra cumbre del autor, *Hijos de la ira*, tiene una de sus máximas expresiones en este poema. A la visión de un mundo idílico (versos 2-7), se

opone un horizonte conturbado por la aparición de la injusticia, que hiere al mismo poeta. Pero éste, en nombre del amor, le impedirá anidar en su corazón. Desde el punto de vista formal, la base rítmica es el versículo (aunque combinado con heptasílabos, endecasílabos, alejandrinos...). Obsérvense los abundantes paralelismos que refuerzan el ritmo. Las imágenes son espléndidas; algunas, vecinas a la técnica surrealista. (Como nota curiosa, señalemos que la censura, en 1944, obligó a suprimir el título de este poema...)

¿De qué sima te yergues, sombra negra?

¿Qué buscas?

Los otros,

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

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

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

Llegas,

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

...Hoy llegas hasta mí.

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

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

Heme aquí

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

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

40 dentro del corazón,
bestia maldita.

Podrás herir la carne.

No morderás mi corazón,
madre del odio.

45 Nunca en mi corazón,
reina del mundo.

3 MUJER CON ALCUZA

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

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

5

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

10

15

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

20

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

30

35

40

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

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

 de un vagón a otro,
 y estaba sola,
 y ha buscado al revisor, a los mozos del tren,
 50 a algún empleado,
 a algún mendigo que viajara oculto bajo un asiento,
 y estaba sola
 y ha gritado en la oscuridad,
 y estaba sola,
 55 y ha preguntado en la oscuridad,
 y estaba sola,
 y ha preguntado
 quién conducía,
 quién movía aquel horrible tren.
 60 Y no le ha contestado nadie,
 porque estaba sola,
 porque estaba sola. [...]

Ah, por eso esa mujer avanza (en la mano, como el
 65 atributo de una semidiosa, su alcuza),
 abriendo con amor el aire, abriéndolo con delicadeza
 exquisita,
 como si caminara surcando un trigal en granazón,
 sí, como si fuera surcando un mar de cruces, o un bosque
 70 de cruces, o una nebulosa de cruces,
 de cercanas cruces,
 de cruces lejanas.

Ella,
 75 en este crepúsculo que cada vez se ensombrece más,
 se inclina,
 va curvada como un signo de interrogación,
 con la espina dorsal arqueada
 sobre el suelo.

80 ¿Es que se asoma por el marco de su propio cuerpo
 de madera,
 como si se asomara por la ventanilla
 de un tren,
 al ver alejarse la estación anónima
 85 en que se debía haber quedado?
 ¿Es que le pesan, es que le cuelgan del cerebro
 sus recuerdos de tierra en putrefacción,
 y se le tensan tirantes cables invisibles
 desde tus tumbas diseminadas?

90 ¿O es que como esos almendros
 que en el verano estuvieron cargados de demasiada fruta,
 conserva aún en el invierno el tierno vicio,
 guarda aún el dulce álabe
 de la cargazón y de la compañía,
 95 en sus tristes ramas desnudas, donde ya ni se posan
 los pájaros

VICENTE ALEIXANDRE

1 ADOLESCENCIA

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

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

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

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

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

5

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

10

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

15

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

20

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

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

3 CIUDAD DEL PARAÍSO

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

- Siempre te ven mis ojos, ciudad de mis días marinos.
 Colgada del imponente monte, apenas detenida
 en tu vertical caída a las ondas azules,
 pareces reinar bajo el cielo, sobre las aguas,
 5 intermedia en los aires, como si una mano dichosa
 te hubiera retenido, un momento de gloria, antes de hundirte
 para siempre en las olas amantes.
- Pero tú duras, nunca descendes, y el mar suspira
 10 o brama por ti, ciudad de mis días alegres,
 ciudad madre y blanquísima donde viví, y recuerdo,
 angélica ciudad que, más alta que el mar, presides sus espumas.
- Calles apenas, leves, musicales. Jardines
 15 donde flores tropicales elevan sus juveniles palmas gruesas.
 Palmas de luz que sobre las cabezas, aladas,
 mecen el brillo de la brisa y suspenden
 por un instante labios celestiales que cruzan
 con destino a las islas remotísimas, mágicas,
 20 que allá en el azul índigo, libertadas, navegan.
- Allí también viví, allí, ciudad graciosa, ciudad honda.
 Allí donde los jóvenes resbalan sobre la piedra amable,
 y donde las rutilantes paredes besan siempre
 25 a quienes siempre cruzan, hervidores, en brillos.
- Allí fui conducido por una mano materna.
 Acaso de una reja florida una guitarra triste
 cantaba la súbita canción suspendida en el tiempo;
 30 quieta la noche, más quieto el amante,
 bajo la lucha eterna que instantánea transcurre.
 Un soplo de eternidad pudo destruirte,
 ciudad prodigiosa, momento que en la mente de un dios
 emergiste.
- 35 Los hombres por un sueño vivieron, no vivieron,
 eternamente fúlgidos como un soplo divino.
 Jardines, flores. Mar alentado como un brazo que anhela
 a la ciudad voladora entre monte y abismo,
 blanca en los aires, con calidad de pájaro suspenso
 40 que nunca arriba. ¡Oh ciudad no en la tierra!
 Por aquella mano materna fui llevado ligero
 por tus calles ingravidas. Pie desnudo en el día.
 Pie desnudo en la noche. Luna grande. Sol puro.
 Allí el cielo eras tú, ciudad que en él morabas.
 45 Ciudad que en él volabas con tus alas abiertas.

4 EN LA PLAZA

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

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

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

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

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

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

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

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

5 MANO ENTREGADA

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

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

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

6 EL OLVIDO

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

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

Con dignidad murió. Su sombra cruza.

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

FEDERICO GARCÍA LORCA

1 BALADA DE LA PLACETA

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

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

LOS NIÑOS
¿Qué tiene tu divino
corazón de fiesta?

YO
Un doblar de campanas,
perdidas en la niebla.

LOS NIÑOS
Ya nos dejas cantando

en la plazuela.
¡Arroyo claro,
fuente serena!

¿Qué tienes en tus manos
de primavera?

YO
Una rosa de sangre
y una azucena.

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

¿Qué sientes en tu boca
roja y sedienta?

YO
El sabor de los huesos
de mi gran calavera.

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

YO
¡Voy en busca de magos
y de princesas!

LOS NIÑOS
¿Quién te enseñó el camino
de los poetas?

YO
La fuente y el arroyo
de la canción añeja.

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

YO
Se ha llenado de luces

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

LOS NIÑOS

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

*

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

2 CANCIÓN DEL JINETE

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

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

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

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

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

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

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

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

Caballito negro.
25 ¿Dónde llevas tu jinete muerto?

3 TIERRA SECA

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

Tierra seca,
 tierra quieta
 de noches
 inmensas.

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

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

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

4 ROMANCE DE LA PENA NEGRA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¡Ay, mis camisas de hilo!

¡Ay, mis muslos de amapola!

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

*

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

Con flores de calabaza
la nueva luz se corona.

¡Oh pena de los gitanos!

Pena limpia y siempre sola.

45 ¡Oh pena de cauce oculto
y madrugada remota!

5 ROMANCE DEL EMPLAZADO

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

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

*

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

*

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

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

*

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

*

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

6 GRITO HACIA ROMA

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

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

rodeado de miles de campanillas.

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

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

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

7 AY VOZ SECRETA DEL AMOR OSCURO...

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

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

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

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

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

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

RAFAEL ALBERTI⁴

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

[I]

Si mi voz muriera en tierra,
 llevadla al nivel del mar
 y dejadla en la ribera.
 Llevadla al nivel del mar
 y nombradla capitana
 de un blanco bajel de guerra.

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

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

[II]

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

 Mi corza, buen amigo,
 mi corza blanca.
 Los lobos la mataron
 al pie del agua.
 Los lobos, buen amigo,
 que huyeron por el río.
 Los lobos la mataron dentro del agua.

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

San Rafael

(Sierra de Guadarrama)

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

Salas de los Infantes

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

(Pregón del amanecer)

¡Arriba, trabajadores
madrugadores!

En una mulita parda,
baja la aurora a la plaza
el aura de los clamores,
trabajadores.

Toquen el cuerno los cazadores,
hinquen el hacha los leñadores.

¡A los pinares el ganadico,
pastores!

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

Por las calles, ¿quién aquél?

¡El tonto de Rafaell

Tonto llovido del cielo,
del limbo, sin un ochavo.

5 Mal pollito colipavo,
sin plumas, digo, sin pelo.
¡Pío-pío!, pica, y al vuelo
todos le pican a él.

¿Quién aquél?

10 ¡El tonto de Rafael!

Tan campante, sin carrera,
no imperial, sí tomatero,
grillo tomatero, pero
sin tomate en la grillera.

15 Canario de la fresquera,
no de alcoba o mirabel.

¿Quién aquél?

¡El tonto de Rafaell

20 Tontaina tonto del higo,
rodando por las esquinas
bolas, bolindres, pamplinas
y pimientos que no digo.

Mas nunca falta un amigo
que le mendigue un clavel.

25 ¿Quién aquél?

¡El tonto de Rafael!

Patos con gafas, en fila,
 lo raptarán tontamente
 en la berlina inconsciente
 de San Jinojito el lila.
 5 ¿Qué runrún, qué retahíla
 sube el cretino eco fiel?
 ¡Oh, oh, pero si es aquél
 el tonto de Rafael!

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

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

Sola,
 sin muebles y sin alcobas,
 deshabitada.

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

Humedad. Cadenas. Gritos.
 Ráfagas.

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

Dímelo.

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

Pero por fin llegó el día, la hora de las palas y los cubos.
 No esperaba la luz que se vinieran abajo los minutos
 porque distraía en el mar la nostalgia terrestre de los ahogados.

Nadie esperaba que los cielos amanecieran de esparto
ni que los ángeles ahuyentaran sobre los hombres astros de cardenillo.

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

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

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

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

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

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

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

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

¿Será difícil, madre, volver a ti? Feroces
somos tus hijos. Sabes
que no te merecemos quizás,

que hoy una sombra maldita nos desune,
 nos separa
 5 de tu agobiado corazón, cayendo
 atroz, dura, mortal, sobre tus telas,
 como un oscuro hachazo.
 No, no tenemos manos, ¿verdad?, no las tenemos,
 que no lo son, ay, ay, porque son garras,
 10 zarpas siempre dispuestas
 a romper esas fuentes que coagulan
 para ti sola en llanto.
 No son dientes tampoco, que son puntas,
 fieras crestas limadas incapaces
 15 de comprender tus labios y mejillas.

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

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

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

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

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

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

LUIS CERNUDA

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

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

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

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

Libertad no conozco sino la libertad de estar preso en alguien

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

20 libremente, con la libertad del amor,

la única libertad que me exalta,

la única libertad por que muero.

Tú justificas mi existencia:

Si no te conozco, no he vivido;

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

2 «BAJO EL ANOCHECER INMENSO...»

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

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

5 Absorto el cuerpo aún desnudo,
todo frío ante la brusca tristeza,
lo que en la luz fue impulso, las alas,
antes candor erguido,
a la espalda pesaban sordamente.

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

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

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

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

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

3 SOLILOQUIO DEL FARERO

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

Cómo llenarte, soledad,
sino contigo misma.

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

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

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

Acodado al balcón miro insaciable el oleaje,
oigo sus oscuras imprecaciones,

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

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

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

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

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

Estoy en la ciudad alzada para su orgullo por el rico,
 adonde la miseria oculta canta por las esquinas
 20 o expone dibujos que me arrasan de lágrimas los ojos.
 Y mordiendo mis puños con tristeza impotente
 aún cuento mentalmente mis monedas escasas,
 porque un trozo de pan aquí y unos vestidos

suponen un esfuerzo mayor para lograrlos
 25 que el de los viejos héroes cuando vencían
 monstruos, rompiendo encantos con su lanza.

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

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

La realidad y el deseo. Fondo de Cultura
 Económica.

EMILIO PRADOS

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

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

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

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

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

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

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

3 HAY VOCES LIBRES

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

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

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

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

36 Hay voces libres
y hay voces con cadenas

y hay palabras que se funden al chocar contra el aire
y corazones que golpean en la pared como una llama.

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

4 ¿CUÁNDO VOLVERÁN?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¡Cómo pienso en él!

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

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

Yo no puedo descansar:
no tengo quien me despierte.

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

MANUEL ALTOLAGUIRRE

1 PLAYA

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

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

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

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

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

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

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

2 «ERA MI DOLOR TAN ALTO...»

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

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

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

Si derribaran mi frente

los toros bravos saldrían,
luto en desorden, dementes,
contra los cuerpos humanos.

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

3 «SÓLO SÉ QUE ESTOY EN MÍ...»

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

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

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

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

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

4 MIS PRISIONES

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

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

para darme noticias de la aurora.

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

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

DE LA GUERRA CIVIL A NUESTROS DÍAS

• Ciertos escritores exponen en **manifiestos** una nueva concepción del arte y de la misión del escritor en la sociedad, coincidiendo en gran medida -como se podrá apreciar en lo que sigue- con las doctrinas de Jean-Paul Sartre sobre la literatura comprometida. Veamos uno muy representativo: el titulado *Arte como construcción*, que publica el dramaturgo Alfonso Sastre en 1958, con el subtítulo de *El social-realismo: un arte de urgencia*. Véanse varios de sus párrafos:

«El arte es una representación reveladora de la realidad [...] Entre las distintas provincias de la realidad, hay una cuya representación o denuncia consideramos urgente: el problema social en sus distintas formas.»

«Lo social es una característica superior a lo artístico. Preferiríamos vivir en un mundo justamente organizado y en el que no hubiera obras de arte, a vivir en otro injusto y florecido de excelentes obras artísticas.»

«La principal misión del arte en el mundo injusto en que vivimos consiste en transformarlo.»⁶ ...De ahí que plantee la necesidad de un arte «de urgencia», orientado a «una reclamación acuciante de justicia».

DOCUMENTOS

I La literatura comprometida según Sartre.

• Traducimos a continuación un fragmento de *¿Qué es la literatura?* Corresponde a la IV parte de dicha obra, que versa sobre la «Situación del escritor en 1947». El texto, como se verá, es marcadamente representativo de la postura sartriana. Para situarlo, resumiremos las ideas que lo preceden.

Según Sartre, en 1780, la burguesía carece aún de conciencia de clase, pero el escritor trabaja para ella, criticando los mitos de la vieja clase dominante (la aristocracia del Antiguo Régimen) y desarrollando los ideales de libertad, igualdad, fraternidad, etc. Hacia 1850, en cambio, la burguesía ha adquirido conciencia plena y posee una ideología sistemática: es ahora el proletariado el que muestra aún una conciencia informe. Y el escritor, aunque no se dirige a la clase obrera, la sirve -en cierto modo- criticando los valores burgueses. Sartre pasa luego a examinar las causas que ahondan la crisis de la burguesía en el siglo xx (son complejas, y no podemos detenernos en ellas), para concluir que su conciencia se tambalea y, más que nunca, busca el apoyo de los escritores. Pero, ¿cuál ha de ser, según Sartre, la actitud de éstos? Veámoslo.

⁶ Cf. Karl Marx, *Tesis sobre Feuerbach* (escrito por Marx en 1845; publicado por primera vez por Engels en 1888, como apéndice a la edición aparte de su *Ludwig Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana*): «[XI] Los filósofos no han hecho más que interpretar de diversos modo el mundo, pero de lo que se trata es de transformarlo.»

La burguesía se ha convertido —objetivamente— en el *hombre enfermo* y ha entrado —subjektivamente— en la fase de *conciencia desgraciada* [...] Los mejores de entre sus miembros intentan defender aún, si no sus bienes —a menudo convertidos en humo—, al menos las auténticas conquistas burguesas: la universalidad de las leyes, la libertad de expresión, el «habeas corpus». Ellos son los que constituyen nuestro público. Nuestro *único* público. Han comprendido, leyendo los viejos libros, que la literatura estaba, por esencia, del lado de las libertades democráticas. Y vuelven sus ojos hacia ella, suplicándole que les dé razones para vivir y mantener la esperanza; tal vez nunca, desde el siglo xviii, se ha esperado tanto del escritor.

Nosotros no tenemos nada que decirles. Ellos pertenecen, a pesar suyo, a una clase opresora. Víctimas sin duda, e inocentes, pero —con todo— tiranos todavía y culpables. Todo lo que podemos hacer es reflejar en nuestros espejos su conciencia desgraciada; es decir, acelerar un poco la descomposición de sus principios. Nos corresponde la ingrata tarea de echarles en cara sus faltas, cuando éstas se han convertido en maldiciones.

También nosotros somos burgueses y hemos conocido la angustia burguesa, hemos sentido el alma desgarrada. Pero ya que es propio de la conciencia desgraciada querer salir de ese estado infeliz, no podemos permanecer tranquilamente en el seno de nuestra clase. Y como no nos es posible salir de ella alzando el vuelo y dándonos aires de una aristocracia parásita, es preciso que seamos sus enterradores, aun si corremos el riesgo de sepultarnos con ella.

Volvemos nuestros ojos hacia la clase obrera, que podría ser hoy para el escritor — como lo fue la burguesía en 1780— un público revolucionario. Un público virtual aún, pero especialmente presente.

II Un texto de Bertolt Brecht.

Para ilustrar tanto las ideas de Brecht como su concepción teatral, habría que traer aquí, al menos, una escena de alguna de sus piezas. No disponemos de espacio para ello. Sirva de muestra un poema suyo, la Canción del autor teatral, de la que traducimos un fragmento.

Soy autor de teatro. Enseño
lo que he visto. Y he visto
mercados de hombres que comercian con el hombre.
Esto es lo que yo enseño como autor de teatro.

5

Cómo unos hombres hacen planes en sus guaridas
preparando sus porras y hablando de dinero;
cómo otros hombres esperan en las calles;
cómo se urden trampas los unos a los otros,
rebosantes de ilusiones;
cómo se dan cita,
cómo se ahorcan entre sí,
cómo se aman,
cómo defienden su presa,
cómo devoran...

10

15

Esto es lo que yo enseño.
Cuento lo que se dicen.
Lo que le dice la madre al hijo,
lo que ordena el patrono al obrero,
lo que contesta la mujer al marido.
Palabras que imploran o que mandan,
palabras que suplican o que humillan,
que mienten o que muestran ignorancia.

20

25

Os cuento todo eso.

Veo caer la nieve,
veo desencadenarse terremotos,
veo alzarse montañas en medio del camino
y desbordarse ríos.
Pero la nieve lleva sombrero,
las montañas bajan de automóviles
y los ríos furiosos mandan escuadrones de policía.

30

11a LA RENOVACIÓN DE LAS TÉCNICAS NARRATIVAS. LAS ÚLTIMAS GENERACIONES DE NARRADORES

DOCUMENTOS Y TEXTOS

FLEXIBILIDAD ESTRUCTURAL DE LA NOVELA

Con este epígrafe, el profesor M. Baquero Goyanes (obra citada, páginas 181-86) incluye unas reflexiones muy interesantes sobre la naturaleza del género y sus orientaciones actuales. Reproducimos unos párrafos.

De Proust a Butor —diice Albérès— la novela ha conquistado la libertad de composición. Pero tal libertad era en cierto modo consustancial a un género al que ya Cervantes en el *Quijote* (capítulo 47 de la primera parte) pudo caracterizar por su «escritura desatada». Ese no depender de ligámenes ni de trabas, esa libertad estructural de la novela, es lo que da lugar —como recordaba Cervantes por boca del canónigo toledano, y a propósito de los libros de caballerías— «a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcísimas y agradables ciencias de la poesía y de la oratoria» . [...]

«Escritura desatada», libertad de composición, fluidez estructural. En esto parecen haber coincidido la mayor parte de los novelistas, críticos y teorizadores de la novela. Así Henry James, en el prólogo de *The Ambassadors*, calificaba a la novela de «the most independent, most elastic, most prodigious of literary, forms». André Gide, por boca del Edouard de *Los monederos falsos*, decía del «roman» que es «le plus libre, le plus lawless» de los géneros.

Al mismo carácter, extrema flexibilidad, ha aludido Roger Callois al decir: «La novela no conoce límite ni ley, pues su terreno es el de la licencia. Su naturaleza consiste en transgredir todas las leyes y caer en cada una de las tentaciones que solicitan su fantasía. Tal vez no obedezca a mero azar que el desarrollo creciente de la novela en el siglo xix haya coincidido con el rechazo progresivo de las reglas que determinan la forma y el contenido de los géneros literarios.» [...] [A continuación, Baquero recuerda las opiniones de Baroja sobre la novela —que ya conocemos—. Y sigue señalando cómo la novela «desborda sus propios cauces para fluir, tumultuosamente, por los de otros géneros».]

Recuérdese asimismo lo dicho por el novelista cubano Alejo Carpentier en su *Problemática de la novela actual latinoamericana*: «La novela empieza a ser gran novela (Proust, Kafka, Joyce...) cuando deja de parecerse a una novela; es decir, cuando, nacida de una novelística, rebasa esa novelística, engendrando, con su dinámica propia, una novelística posible, nueva, disparada hacia nuevos ámbitos, dotada de medios de indagación y exploración que pueden plasmarse en logros perdurables. Todas las grandes novelas de nuestra época comenzaron por hacer exclamar al lector: ¡Esto no es una novela!»

II Miguel Delibes: una página de *Cinco horas con Mario*

Esta novela, publicada en 1966, es —como sabemos— un largo monólogo de una mujer, Menchu, mientras está velando a Mario, su marido muerto. La protagonista va hilvanando los recuerdos y los pensamientos más heterogéneos, pero siempre reveladores de una mentalidad tradicional o reaccionaria. Véase, como ejemplo, un fragmento (del capítulo III) en que Menchu divaga sobre los jóvenes inquietos que asistían a una tertulia presidida, en cierto modo, por Mario. Al final, el monólogo deriva hacia el tema de la guerra, cuya superación por parte de los jóvenes contrasta con la postura de la protagonista. Por lo demás, se observará la magistral reproducción del lenguaje familiar.

... se creen que por ser jóvenes ya tienen derecho a todo, avasallando, y tú que «un joven rebelde», rebelde ¿de qué?, porque a ver de qué se van a quejar, tú dirás, se les ha dado todo hecho, viven en orden y en paz, cada día más regalados, que todo el mundo lo dice, y tú chitón, o en clave, para no perder la costumbre, «quieren voz» o «quieren responsabilidades» o «probarse; saber si saben convivir», frases, porque ¿puedes decirme, cariño, qué es lo que quieres decir con eso? Querer no sé lo que querrán, lo que sí te puedo decir es que deberían tener más respeto y un poquito más de consideración, que hasta el mismo Mario⁷, tú lo estás viendo, y de sobra sé que es muy joven, pero una vez que se tuerce, ¿puedes decirme quién le endereza? Los malos ejemplos, cariño, que no me canso de repetírtelo, y no es que vaya a decir ahora que Mario sea un caso perdido, ni mucho menos, que a su manera es cariñoso, pero no me digas cómo se pone cada vez que habla, si se le salen los ojos de las órbitas, con las «patrioterías» y los «fariseísmos», que el día que le oí defender el Estado laico casi me desmayo. Mario, palabra, que hasta ahí podíamos llegar. Desde luego, la Universidad no les prueba a estos chicos, desengáñate, les meten muchas ideas raras allí, por mucho que digáis, que mamá, que en paz descansa, ponía el dedo en la llaga, «la instrucción, en el Colegio; la educación, en casa», que a mamá, no es porque yo lo diga, no se le iba una. Pero tú les das demasiadas alas a los niños, Mario, y con los niños hay que ser inflexibles, que aunque de momento les duela, a la larga lo agradecen. Mira Mario, veintidós años y todo el día de Dios leyendo o pensando, y leer y pensar es malo, cariño, convéncete, y sus amigos ídem de lienzo, que me dan miedo, la verdad. No nos engañemos, Mario, pero la mayor parte de los chicos son hoy medio rojos, que yo no sé lo que les pasa, tienen la cabeza loca, llena de ideas estrambóticas sobre la libertad y el diálogo y esas cosas de que hablan ellos. ¡Dios mío, hace unos años, acuérdate! Ahora no le hables a un muchacho de la guerra, Mario, y ya sé que la guerra es horrible, cariño, pero al fin y al cabo es oficio de valientes, que de los españoles dirán que hemos sido guerreros, pero no nos ha ido tan mal me parece a mí, que no hay país en el mundo que nos llegue a los talones, ya le oyes a papá, «máquinas, no; pero valores espirituales y decencia para exportar». Y tocante a valores religiosos, tres cuartos de lo mismo, Mario, que somos los más católicos del mundo y los más buenos, que hasta el Papa lo dijo, mira en otros lados, divorcios y adulterios, que no conocen la vergüenza ni por el forro. Aquí, gracias a Dios, de esó, fuera de cuatro pelanduscas, nada.

⁷ La protagonista se refiere aquí a su hijo.

III Juan Goytisolo: un fragmento de *Señas de identidad*

En 1966, el mismo año que Cinco horas con Mario, se publica esta obra en que Goytisolo inicia sus nuevos rumbos narrativos. Las innovaciones formales son más audaces a medida que avanzamos en la lectura de Señas de identidad. El último capítulo (al que pertenece el fragmento que insertamos) es un monólogo del protagonista desde lo alto de Montjuich. Se presenta en forma de versículos en los que se ensartan elementos diversos: a) reflexiones de Álvaro, trasunto del autor, sobre sus circunstancias históricas; b) transcripción de frases de una guía turística sobre Barcelona; c) enumeraciones que describen el puerto de Barcelona, visto desde Montjuich; d) frases en otras lenguas, pronunciadas por los turistas que visitan el castillo, etcétera.

clamando

todo ha sido inútil oh patria

mi nacimiento entre los tuyos y el hondo amor que

sin pedirlo tú

durante años obstinadamente te he ofrendado

separémonos como buenos amigos

puesto que aún es tiempo

nada nos une ya sino tu bella lengua

mancillada hoy por sofismas mentiras hipótesis angélicas aparentes verdades

frases vacías cáscaras huecas alambicados silogismos buenas palabras

vino a ser entonces la capital de la Marca Hispánica frente al Imperio Mahometano

Wilfredo el Velloso logró convertir en hereditario el título de Conde de Barcelona en el año 897

discurriendo

mejor vivir entre extranjeros que se expresan en idioma extraño para ti que en medio de paisanos que diariamente prostituyen el tuyo propio

humillan la frente

qué remedio cabe dicen

ante el orden brutal que les niega y de su preciosa e irremplazable esencia les despoja tinglados modernos depósitos de hulla una golondrina atestada de turistas criaderos de

mejillones barcos grises negros blancos dársenas grúas

después de aquellas invasiones Barcelona aparece ya como la capital de un Estado

independiente la antigua Marca es ahora Cataluña

preguntándote

tu desesperación actual es para ellos triunfo

vence quien tras sembrar cosecha sólo cizaña inútil y asolada muerte

regarde mon chéri

do you really like that

là-bas c'est Majorque

a partir de Ramón Berenguer I adquiere cada vez mayor importancia anexiona los

territorios conquistados a los musulmanes y extiende sus dominios por tierras que hoy forman parte de Francia

escuchando el coro de las Voces que se ensañan contigo como las premonitorias hechiceras del primer acto de Macbeth

reflexiona todavía estás a tiempo nuestra firmeza es incommovible ningún esfuerzo tuyo

logrará socavarla piedra somos y piedra permaneceremos no te empecines más márchate

fuera mira hacia otros horizontes danos a todos la espalda olvídate de nosotros y te

olvidaremos tu pasión fue un error repáralo

SALIDA SORTIE EXIT AUSGANG

IV Torrente Ballester: un pasaje de *LA SAGA/FUGA DE J.B.*

«Jota Be» es uno y múltiple: en el presente es José Bastida, un humilde gramático; pero se encarna en otros J. B. del pasado. Uno de ellos es Joaquín María Barrantes, un vate decimonónico de Castroforte de Baralla, acerca del cual no se ponen de acuerdo la historia y la leyenda. Un día, el vate Barrantes, presa de hondas tribulaciones (ha recibido un disparo de una mujer despechada, ha escrito unos versos extraños...), siente que su cerebro «se divide en dos mitades»: es la voz de José Bastida que se había metido dentro de él. En un diálogo extraño (págs. 498-500), Bastida intenta explicarle lo que ha ocurrido y lo que va a ocurrirle. Valga el breve fragmento que insertamos como muestra de algunas de las singularidades de esta extensa y sorprendente novela: lo proteico del personaje, la imaginación, la fusión de lo histórico y lo legendario, la distorsión del tiempo, etc.

«¿Quién eres?» inquirí. «Jota Be.» «También yo lo soy. ¿Quieres darme a entender que eres parte de mí mismo?» «¡Ni siquiera reflejo de un reflejo! Soy una Jota Be itinerante y supernumerario, y estoy de paso en una etapa del camino [...] Las etapas de mi viaje son identificaciones. Me metí en ti cuando salías de casa. Recibí, contigo, el tiro. Sufrí, contigo, el dolor. Rabié, contigo, de celos. Sentí, contigo, el deseo de quejarme en verso. Tus palabras eran iguales a las mías porque querían decir lo mismo. Además, no me daba cuenta de lo que estaba haciendo. Acabo de decirte que éramos uno y no dos. Quizás no esté muy claro, pero no puedo explicarlo mejor.» Era una voz humilde la que me hablaba, o, dicho de otra manera, yo hablaba al Vate con voz humilde, con voz de intruso involuntario, como la de quien, entrado en casa ajena, sorprende sin querer la intimidad del otro y la destruye. «¿Tienes, al menos, un nombre?» «José Bastida.» «¿Vives en Castroforte?» «En la fonda llamada la Flor de Noya. Se entra por la Rúa Sacra, pero tiene balcones a la Plaza de los Marineros Efesios. Mi buhardilla carece de ventanas.» El Vate estiró las piernas. «Esa fonda no existe.» «Un galio llamado el Espiritista compró la casa en mil novecientos treinta. Es un sujeto que estuvo en Buenos Aires, y, con los ahorros que trajo, puso el negocio.» «¿En qué año?» «En mil novecientos treinta.» El Vate se echó a reír. «¡Estamos en mil ochocientos setenta y tres!» «Estamos, no. Estabas.» El Vate se estremeció, y en el costado sintió una punzada desgarradora. «Luego, ¿para ti ya he muerto?» «Antes de emprender mi viaje, sí. Y, cuando lo termine, volverás a morir. Un poco confuso, lo comprendo, pero ya me voy habituando a situaciones parecidas. Ten en cuenta que, antes de llegar a ti, he pasado por el Obispo, por el Canónigo y por el Almirante.» «Esos señores no existieron nunca.» «Eso había llegado a pensar yo, pero, evidentemente, he pasado por ellos, de ellos vengo, y a otros Jota Be voy, aunque vivos [...] Le expliqué de la mejor manera que pude la organización interior de Jota Be y las posibilidades, al menos teóricas, de recorrer las infinitas combinaciones en que se manifestaba, pasadas, presentes y futuras. Creo haberlo hecho con elocuencia, pues un momento hubo en que Barrantes y yo, sin movernos del lecho del dolor, volábamos por espacios, vacíos como el que vuela de una estrella a otra, de una estrella lejana a otra más lejana todavía: aunque quizás, más que espacios, fueran abismos. «Me gustaría -dijo el Vate- hacer ese viaje y no regresar jamás.» «Sin embargo -le dije- las cosas son de otra manera, al menos por lo que dice la Historia.» Esta palabra lo estremeció, esta palabra lo devolvió a sí mismo, esta palabra disparó su interés a su propio futuro. «¿Qué se dice de mí? ¿Me recuerdan?» «Existe una leyenda, y mucha gente empeñada en destruirla. El primero, don Torcuato, que en *sus Memorias* niega tus amores con Coralina; después, algunos más. Pero las muchachas de Castroforte llevan flores a tu estatua y leen tus versos cuando están enamoradas.» «¡Adorables muchachas! Me gustaría conocer mi leyenda.» Se la conté. Me hizo algunas otras preguntas. Tuve respuesta para casi todas. Parecía

casi reconciliado consigo mismo -es decir, conmigo- y le faltaba un poquito para reconciliarse del todo. [...] Quedó en silencio -su alma- unos instantes largos, y por primera vez pude asistir a lo que es de verdad el silencio de un alma, algo así como la oquedad de un espacio que no existe, como el vacío del que ha huido todo, hasta la Nada. Pero pronto se volvió a llenar de cosas. «¿Qué día llegarán las tropas del Gobierno?» «Deben de estar llegando.» «Luego, ¿mi muerte es hoy?» «En eso coinciden la Historia y la leyenda.»
