CONCHA ZARDOYA

POESÍA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX

ESTUDIOS TEMÁTICOS Y ESTILÍSTICOS

BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA
EDITORIAL GREDOS
MADRID

CONCHA ZARDOYA

POESÍA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX

Tan profundamente ha cambiado este libro en su segunda edición, que hasta el título es otro: *Poesía española del siglo XX* (y no ya *Poesía española del 98 y del 27*). Los límites temporales se han ampliado —desde la generación del 98 hasta la actualidad—; muchos nuevos poetas nos saludarán desde sus páginas, y aun los antiguos aparecen remozados con diversos estudios. De un volumen hemos pasado a cuatro.

Señalemos algunos de estos ensayos. A veces varios poetas son comparados en su actitud frente a un tema; así Unamuno, Valle-Inclán y Antonio Machado. Hombres del 98, andariegos, escrutadores de nuestras tierras y nuestras gentes, trasladaron al verso sus *caminos* vividos, soñados o anhelados. Los caminos de Unamuno —el más dado a ellos— son los de un peregrino que se sueña libre y que se angustia con frecuencia. Los de Valle-Inclán arrancan del esteticismo para desembocar en trágicas y crueles figuraciones. Los de Machado simbolizan la vida misma, una vida que se vive un poco cansadamente, y son prueba existencial.

Al espigar en otros estudios encontramos cotejos directísimos. Primero,

(*Pasa a la solapa siguiente*)

POESÍA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX

TOMO III

BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA

DIRIGIDA POR DÁMASO ALONSO

II. ESTUDIOS Y ENSAYOS, 114

CONCHA ZARDOYA

POESÍA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX

ESTUDIOS TEMÁTICOS Y ESTILÍSTICOS

BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA
EDITORIAL GREDOS
MADRID

© CONCHA ZARDOYA, 1974.

EDITORIAL GREDOS, S. A.

Sánchez Pacheco, 81, Madrid. España.

Depósito Legal: M. 16698-1974.

ISBN 84-249-0547-4. Obra completa. Rústica.
ISBN 84-249-0548-2. Obra completa. Tela.
ISBN 84-249-0553-9. Volumen III. Rústica.
ISBN 84-249-0554-7. Volumen III. Tela.

Gráficas Cóndor, S. A., Sánchez Pacheco, 81, Madrid, 1974. — 4179.

III, 2

GENERACIÓN DEL 27

LA TÉCNICA METAFÓRICA DE FEDERICO GARCÍA LORCA

INTRODUCCIÓN

Los estudios garcialorquianos cuentan ya con una extensa bibliografía crítica que es obvio reseñar aquí. Comentadores, críticos, profesores y poetas nos han entregado los resultados de sus investigaciones personales, sin olvidar los hallazgos de la crítica preexistente ni las afortunadas interpretaciones logradas a través de la estilística[1]. Hay trabajos llenos de visión introspectiva; otros, en cambio, se ocupan de aspectos parciales o especialmente característicos de la obra de Lorca; algunos, finalmente, señalan confluencias, puntos coincidentes, enlaces, avances y aun retrocesos con respecto a la poesía contemporánea y de todos los tiempos. Pero todavía queda mucho que indagar y analizar, puesto que es necesario llegar, en lo posible, al conocimiento objetivo de tal obra. Una vez superado ese asombro que causa la presencia del genio, es preciso ver claro dentro de la poesía, liberando al espíritu de ese estado mágico que ella pro-

---

[1] Bástenos citar, sin embargo, a Dámaso Alonso, Ángel del Río, Alfredo La Guardia, Arturo Berenguer Carisomo, Guillermo Díaz-Plaja, Amado Alonso, Guillermo de Torre, etc., entre los más importantes. Después de la publicación de este estudio en la *Revista Hispánica Moderna* (Nueva York, octubre 1949, págs. 147-174), habría que añadir los de Gustavo Correa, Jaroslaw M. Flys, Roque Esteban Scarpa, Marie Laffranque, etc.

voca. Y tanto más obligados estamos a hacerlo si recordamos que Federico García Lorca no creía tan sólo en la inspiración del poeta, la cual no era para él un estado de fiebre, sino de recogimiento. Creía también en el esfuerzo y en la conciencia artística. Tal actitud supone una técnica, una 'manera de hacer', en fluidez, desarrollo y perfeccionamiento constantes. Tal 'sabiduría' constituye el oficio poético, que se debe aprender y mejorar como todos los oficios. Federico García Lorca es un poeta de intuiciones extraordinarias, casi inefables, pero nunca procede a tontas ni a locas. Recuérdense sus declaraciones a Gerardo Diego sobre la Poesía: «Si es verdad que soy poeta por la gracia de Dios —o del demonio—, también lo es que lo soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo, y de darme cuenta en absoluto de lo que es un poema»[2]. Y, además, lo que decía en su conferencia sobre Góngora: el poeta «debe llevar un plano de los sitios que va a recorrer, debe estar sereno frente a las mil bellezas y a las mil fealdades disfrazadas de belleza que han de pasar ante sus ojos. Debe tapar sus oídos como Ulises frente a las sirenas, y debe lanzar sus flechas sobre las metáforas vivas y no figuradas y falsas que le van acompañando. Momento peligroso si el poeta se entrega, porque como lo haga no podrá nunca levantar su obra. El poeta debe ir a su cacería limpio y sereno, hasta disfrazado. Se mantendrá firme contra los espejismos y acechará cautelosamente las carnes palpitantes y reales que armonicen con el plano del poema que lleva entrevisto...»[3]. Esta actitud creadora y crítica a la par de García Lorca, tan consciente y mágica a la vez, impidió que sus poesías tuvieran esas «caídas», esos

[2] Gerardo Diego, *Poesía española: Contemporáneos*, Madrid, Signo, 1932, pág. 423.

[3] Federico García Lorca, *Obras completas*, VII, Buenos Aires, Editorial Losada, 1946, pág. 101.

«descensos líricos» que hallamos en otros poetas, aunque sean de primerísima categoría. Si en ocasiones usa lo infantil, lo sin sentido, la cacofonía y aun el vocablo vulgar, lo hace en función de un propósito claro, de una finalidad conscientemente buscada y conseguida. Y tan bien dotado se halla Lorca para esta ambiciosa empresa poética, que nunca advertimos en él lucha alguna entre la inspiración y la técnica. Todo se da en su obra como una continuidad de la actitud vital, sin divorcios o negaciones de ninguna especie, hecho milagroso que infunde acento personal a su maravillosa incorporación de temas, formas y recursos poéticos tradicionalmente españoles y andaluces.

Federico García Lorca fue un incansable cultivador de la imagen poética, un constante aficionado a las traslaciones de sentido, un infatigable creador de metáforas populares y cultas, llenas de congoja o alegría humana y cósmica y hasta «extraatmosféricas», como él mismo afirmaba al hablar de Góngora. Coincidía con Proust al opinar que «sólo la metáfora puede dar una suerte de eternidad al estilo» [4]. Por otra parte, la imagen era para Lorca «un cambio de trajes, fines u oficios entre objetos e ideas de la Naturaleza» [5]. Así la metáfora era un salto ecuestre de la imaginación que unía mundos antagónicos en apariencia: astros con hombres, animales y plantas, y a la inversa. En muchas ocasiones no hay zonas ni premisas intermedias; de la hipótesis salta a la conclusión, y siempre lo hace con garbo, talento y originalidad. Precisamente, sus más extraordinarias metáforas —acaso las más excelentes— son las que yuxtaponen objetos muy alejados. A veces sólo una pequeña tangencia los relaciona, siendo entonces lo real el plano de mayor fuerza. De

[4] *Ibid.*, pág. 91.
[5] *Ibid.*, pág. 94.

uno y otro modo, lo astronómico —por ejemplo—, más que asociarse, se une a lo minúsculo terrenal en una síntesis prodigiosa. En otros momentos el poeta cae en la hipérbole, pero ésta nunca es desorbitada ni desagradable; por el contrario, está siempre henchida de gracia, frescura y vivacidad, y sale de su corazón andaluz o enamorado del mundo. Todo es igualmente interesante y de la más grande importancia para él. Todas las formas son dignas de canto; en todas hay belleza o expresión, proclamando la total alegría de ser en sí y en todo lo creado. Lo pequeño y lo grande son del mismo modo trascendentes. Luego, en su mundo metafórico, el sol puede ser una naranja y ésta puede ser el sol. He aquí su concepto del orbe, su filosofía, su estética y su moral. En su conferencia sobre «Las nanas infantiles» confesaba que él se encontraba en «un plano poético donde el sí y el no de las cosas *eran* igualmente verdaderos»[6]. Esto quiere decir que, para el poeta granadino, el anverso y reverso de los objetos son partes intercambiables del todo, del 'ser' en su totalidad. Y, por ocurrir así, se equivalen y, al equivalerse, se sustituyen. Y de la misma manera, paralelamente, sus elementos subordinados. Si $A = B$, $A^1 = B^1$ y $A^2 = B^2$, etc. Aún más: si $A = B$ y $B = C$, A también será igual a C, es decir, $A = C$. Tomemos el «Romance de la luna, luna» (*Romancero gitano*) para probar esta igualdad y equivalencia metafórica, citando sólo los versos necesarios:

La *luna* vino a la fragua
con su polisón de nardos.
.....

En el aire conmovido
mueve la luna sus *brazos*
.....

[6] *Ibid.*, pág. 119.

Por el cielo va la luna
con un niño de la *mano.*

Expliquémosnos: El hecho de que la luna aparezca *con su polisón de nardos* nos hace imaginarla inmediatamente como una *mujer* desde los primeros versos que abren el poema; los siguientes corroboran esta impresión, puesto que la luna mueve *sus brazos / y enseña, lúbrica y pura, / sus senos de duro estaño.* Al fin del poema, esta *mujer* (que es *luna*) se lleva al niño gitano de la mano; es decir, la luna, convertida en mujer —pues sólo como mujer puede llevar a un niño de la mano—, adquiere un nuevo simbolismo: es *la muerte,* pero ésta ha sido y es *mujer.* Reduzcamos todo esto a una expresión algebraica: A (luna) = B (mujer); A^1 (luz o resplandor lunar) = B^1 (polisón de nardos); A^2 (rayos de la luna) = B^2 (brazos de mujer). Si B (mujer) = C (muerte), A (luna) = C (muerte). En esta igualdad, los elementos lunares subordinados (A^1 y A^2) se equivalen con los elementos femeninos de un modo paralelo. Por último, el aparente salto de A a C se hace a través de B que, por su parte, es igual a A.

A) ALGUNAS PECULIARIDADES METAFÓRICAS

Los críticos y profesores que han estudiado la técnica poética de García Lorca destacan, como es natural, sus características más evidentes que, resumidas, serían éstas:

1. Condena de la comparación (La Guardia).
2. Dinamización y vitalización de las formas estáticas.
3. Vivificación del paisaje.
4. Trasposición de lo audible en visión y de lo visible en audible (La Guardia).

5. Sustantivismo (ni metáfora ni cláusula explicativa) (Berenguer Carisomo).

6. Incoherencia que deja al lector un amplio margen de valoración subjetiva (Berenguer Carisomo).

7. Paisaje en esquema, brindado sin dibujo y sólo por apreciación lírica, en *Primeras Canciones* (Berenguer Carisomo).

8. El paisaje solidario o confidente (Díaz-Plaja).

9. Desdoblamiento de la realidad (Díaz-Plaja).

10. La metáfora justifica por sí misma el poema (Díaz-Plaja).

11. Metáfora empequeñecedora (Díaz-Plaja).

12. Uso del diminutivo (Amado Alonso).

Pero todavía hay más. Si afinamos el análisis, vemos que sólo podemos aceptar plenamente algunos de estos puntos, que otros son susceptibles de reparos, de notables ampliaciones o de nuevas notaciones interpretativas, y casi todos exigen una consideración más estricta y rigurosa y, sobre todo, una matización más delicada. En realidad, la metáfora lorquiana carece hasta la fecha de un detallado estudio completo, pues sólo ha sido examinada en sus aspectos más destacados.

A la luz de un cuidadoso examen de toda su obra, el índice de la técnica metafórica usada por Lorca incluye muchísimos puntos que, reunidos, constituirían un libro entero, siendo el resultado de sucesivas calas a lo largo y a lo ancho de la obra lorquiana. Los límites de extensión que impone el ensayo sólo nos permiten presentar aquí algunas de las peculiaridades más sorprendentes de dicha técnica.

LA COMPARACIÓN

Afirma La Guardia que García Lorca condenó por completo la comparación. Esto no es verdad, ya que las comparaciones aparecen en todas sus obras y son prueba de que el poeta no desdeñó nunca esta forma, primer grado del lenguaje metafórico. Aunque predominan, desde luego, las metáforas e imágenes, hallamos comparaciones hasta en su teatro[7]. Ni siquiera faltan en *Poeta en Nueva York*, libro en que reconocemos la voluntaria ruptura de lo discursivo, de la búsqueda de visiones cuya única coherencia reside en el sentimiento y nunca en la lógica. He aquí algunos ejemplos tomados al azar, que contienen comparaciones:

Hoy estás abatido
bajo el cielo de agosto
como yo bajo el cielo
de mi espíritu rojo.
(«In memoriam», *Libro de Poemas*, 1921.)

Llora monótona
como llora el agua,
como llora el viento
sobre la nevada.
(«La guitarra», *Poema del cante jondo*, 1921-1922.)

Como una sombra de oro
en el trigal te disuelves.
(«Dos baladas amarillas», *Primeras Canciones*, 1922.)

[7] Nos referimos aquí solamente al verso incluido en el teatro lorquiano y no a la prosa de éste,

Cinco voces contestaban
redondas *como* sortijas.
(«La niña se fue a la mar», *Canciones*, 1921-1924.)

La iglesia gruñe a lo lejos
como un oso panza arriba.
(«La monja gitana», *Romancero gitano*, 1924-1927.)

Tranquila y concentrada *como* una estatua griega.
(«Oda a Salvador Dalí», 1926.)

Como un río de leones
su maravillosa fuerza,
y *como* un torso de mármol
su dibujada prudencia.
(*Llanto por Ignacio Sánchez Méjías*, 1935.)

Pero los ramos son *como* nosotros:
no piensan en la lluvia, y se han dormido
como si fueran árboles, de pronto.
(«Casida de los ramos», *Diván del Tamarit*, 1936.)

Como la lista de comparaciones lorquianas sería muy extensa, preferimos dar una síntesis numérica de ellas, como prueba concluyente de su continuada persistencia en la obra de Federico García Lorca:

En el *Libro de Poemas*, 43. En *Poema del cante jondo*, 14. En *Primeras Canciones*, 1. En *Canciones*, 6. En *Romancero gitano*, 10. En las *Odas*, 5 (Dalí); 3 (Santísimo); 6 (Whitman) = 14. En *Mariana Pineda*, 38. En *La zapatera prodigiosa*, 1. En *Así que pasen cinco años*, 7. En *Amor de Don Perlimplín*, 2. En *Retablillo de Don Cristóbal*, 4. En *Bodas de sangre*, 7. En *Yerma*, 8. En *Doña Rosita la soltera*, 7.

Este recuento nos demuestra que las obras primerizas de Lorca —tanto poéticas como dramáticas— encierran un gran número de comparaciones, lógico punto de partida en el progresivo crecimiento lírico y metafórico del poeta. Y es que Federico García Lorca nunca se lanzaba al vacío ciegamente, sino que, antes de volar, apoyaba bien sus pies en la tierra. La comparación era el punto de apoyo que le unía a los juegos metafóricos tradicionales más simples. Con esta segura base a sus plantas podía lanzarse a la búsqueda de las más audaces y originales metáforas. Si repasamos nuevamente las cifras consignadas, notamos que las *Canciones* son pobres en cuanto a comparaciones; ocurre esto a causa del sustantivismo expresivo utilizado en ellas por el poeta. Y es curioso observar, a través de estos datos, que las comparaciones no faltan en los libros más sobrerrealistas de Lorca, indicando que él enraizaba su poesía en el firme suelo de la tradición metafórica, al mismo tiempo que su imaginación emprendía vuelos altísimos a la caza de las más originales metáforas.

2. DINAMIZACIÓN DE LAS FORMAS ESTÁTICAS

Por obra y magia del arte de Lorca, lo estático se anima y se mueve, aunque ejecute acciones inusuales, en un ansia de romper los límites propios y de alcanzar otras metas y otros mundos. El ser inanimado se transforma en fuerza dinámica. ¿Por qué? Porque sólo lo estático está muerto. De ahí que brote de la poesía lorquiana un extraordinario canto a la vida. Tal fenómeno energético apenas se insinúa en el *Libro de Poemas*, en que la alameda, asida siempre por sus raíces a la tierra, *mana silencio* y, con él, se *mueve y ondula* («Caracol»). Pero triunfa plenamente en el *Poema del cante jondo*. Aquí, por ejemplo, «el campo / de olivos / *se abre*

y se cierra / como un abanico» («Paisaje»); el alba se pone en movimiento y *desemboca* todo el cielo en una habitación, a través de un balcón abierto («La soleá»); el llanto *asciende* en espiral («Después de pasar»); la penumbra *tiembla* y el silencio *ondula* («Paisaje»); «la calle / *tiene un temblor* / de cuerda / en tensión» («Encrucijada»). En *Primeras Canciones,* hallamos que los rayos de la luna *golpean* sobre el yunque de la tarde («Remanso. Canción final»). En las *Canciones,* «las alamedas *se van*» («Preludio»); el mar *va buscando,* río arriba, «fuente donde descansar» («Preludio»); las ramas *se pasean* por el río («De otro modo»). En el *Romancero gitano* lo estático entra en acción varias veces:

> El silencio sin estrellas,
> *huyendo* del sonsonete,
> *cae* donde el mar bate y canta
> su noche llena de peces.
>
> («Preciosa y el aire».)

La higuera «*frota* su viento / con la lija de sus ramas» («Romance sonámbulo»); el cielo *mana* silencio, como antes las arboledas («Romance del Emplazado»); los estandartes y los faroles *invaden* las azoteas («Romance de la Guardia Civil»); las manos de Olalla, cortadas y muertas, en un ansia de vida, *brincan* por el suelo para «aún *cruzarse* en tenue / oración decapitada» («Martirio de Santa Olalla»). En la *Oda al Santísimo Sacramento* encontramos: «alga y cristal *en fuga*», los corazones *se lanzan* «a quinientos por hora», la ausencia «*yerra* por los tejados de las casas antiguas». En *Poeta en Nueva York,* los árboles y los arroyos «*trepaban* por los cuernos de la vaca herida« («Vaca»); los rostros «*bogan* impasibles» («Nocturno del hueco»). En *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías,* «los musgos y la hierba / *abren* con dedos seguros / la flor de su calavera», y, además, el poeta

ha visto «lluvias grises *correr* hacia las olas». En *Diván del Tamarit,* «el valle *fue rodando* con perros y con lirios» («Gacela del niño muerto»), y los «estanques, aljibes y fuentes / *levantaban* al aire sus espadas» («Casida del herido por el agua»). En los *Poemas varios,* publicados por Alberti, los «olivares soñolientos *bajan* al llano caliente» («Cuatro baladas amarillas», I).

No hemos advertido metáforas dinamificadoras ni en los poemas inéditos publicados por Díaz-Plaja ni en ninguna pieza teatral. Como puede constatarse por estos y muchos otros ejemplos, los verbos de movimiento son —por lo general— la expresión morfológica de este tipo de metáforas.

3. VIVIFICACIÓN

No ocurre sólo en el paisaje, como han afirmado algunos críticos, sino que alcanza a todas las formas de la Naturaleza: cosas, minerales y vegetales actúan y se vivifican, y hasta parece que están dotados de conciencia vital en ocasiones. Si Góngora poseía un «sentimiento teogónico sublime» [8] que daba personalidad a las fuerzas naturales, Lorca llevó ese mismo sentimiento mucho más lejos. Si el poeta cordobés, por ejemplo, aludía constantemente a la sexualidad floral, el granadino descubre fuerzas sensuales en todos los planos y órbitas de lo creado, porque el mundo, para él, se halla siempre en trance de trasvasación y desbordamiento; todo está vivo y todo muere para luego volver a nacer en un proceso infinito de eternización de la vida. No es una creencia en la transmigración, es decir, en un cambio de ser y estado después de la muerte, sino más bien una fe y un

[8] *Op. cit.,* VII, pág. 109.

conocimiento, intuitivo y lógico a la vez, de que la vida es multiforme y que, por serlo, no se apaga nunca, pues se transfiere sin llegar a agotarse jamás. Las dobles y múltiples realidades eternizan la vida en un proceso sin fin: si el niño gitano muere en la fragua, vaga por el cielo indefinidamente; si se apagan los ojos humanos en la tierra, siguen iluminados en las estrellas; si desaparece una naranja, aún continúa la naranja del sol en el espacio.

La vivificación lorquiana —vena que corre por todas sus obras— tiene lugar de dos modos: 1) El paisaje se anima y vivifica; 2) lo inmediato realiza acciones animales.

El *Libro de Poemas* es relativamente pobre en vivificaciones: «el paisaje *contempla*» («Caracol») y los alisios son «*destetados* / entre los rudos árboles» («Veleta»). En *Poema del cante jondo,* el fuego *muerde* el horizonte («La soleá»); «las montañas *miran* / un punto lejano» («Después de pasar»); los vegetales y las cosas inertes *tiemblan,* no sólo el junco y la penumbra («Paisaje»), sino también la calle, que adquiere «un temblor / de cuerda / en tensión, / un temblor / de enorme moscardón» («Encrucijada»)[9]. La pita es «*pulpo* petrificado» y pone «cinchas cenicientas / al *vientre de los montes,* / *muelas* formidables / a los *desfiladeros*» («Pita»); lo vegetal y lo terráqueo se animalizan en un prodigio vivificante. En las *Canciones,* el costado de Sierra Morena «*sangra*» y no sólo *gritan* los loros, sino también los surtidores y los planetas («Canción del mariquita»); la tarde es una *grulla* dormida que pone «en tierra la otra pata» («Susto en el corredor»). En el poema «De otro modo», el paisaje se vivifica hasta adquirir formas y acciones animales; las sombras de los árboles son astas de ciervo, el viento deviene un potro, según podemos ver en esta estrofa:

[9] Nótese que algunos de estos últimos ejemplos han sido dados también en II, pues participan del fenómeno dinamificador.

> La hoguera pone al campo de la tarde,
> unas astas de ciervo enfurecido.
> Todo el valle se tiende. Por sus lomos,
> caracolea el vientecillo.

En el *Romancero gitano,* las cosas inanimadas también se animalizan para vivificarse: «la iglesia *gruñe* a lo lejos / como un *oso* panza arriba» («La monja gitana»); la tarde *bala* por el cielo («Burla de Don Pedro a caballo»); el agua, con sus densos *bueyes, embiste* a los muchachos, en tanto que los martillos *cantan* «sobre los yunques sonámbulos»; y el agua, como es *buey, bebe* juncos («Romance del Emplazado»). Los yunques, luego, *braman* como toros («Martirio de Santa Olalla»); la brisa, transformada en caballo, «*salta* los montes de plomo» («Prendimiento de Antoñito el Camborio»). Las estrellas también adquieren atributos animales, pues dice Lorca: «...estrellas bajas / con sus *lenguas* relucientes» («Preciosa y el aire»). El monte deviene una *garduña* y, como cualquier mamífero, «*eriza* sus pitas agrias» («Romance sonámbulo»). También las pasiones se animan, animalizándose, tal es la fuerza que encierran: «El *toro* de la reyerta / *se sube* por las paredes» («Reyerta»). En la «Oda a Salvador Dalí» vemos que los colores se vivifican: «los grises *otean* sus balaustradas últimas». En la «Oda al Santísimo Sacramento», «la luz *desboca su toro* relumbrante» y los cables tienen «*temblores de insectos*». En *Poeta en Nueva York,* «las cerillas apagadas *se comían* los trigos de la primavera» («Iglesia abandonada»); las monedas «*taladran* y *devoran*» abandonados niños; las cadenas y los ruidos *sepultan* la luz («La aurora»); las estrellas *croan* como ranas y el agua del pozo *respira* «con todos sus violines sin cuerdas» («Niña ahogada en el pozo»). En *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías,* el muslo *lucha* con un asta desolada; los pétreos toros de Guisando *vuelven a mugir* como vivos; la muerte,

por último, vuélvese ave, saurio o insecto: «La muerte *puso huevos* en la herida». En *Diván del Tamarit*, la luna *desangra* las mejillas y la espina del cactus *asesina* («Gacela del mercado matutino»); la aurora *arrojará* puñados de hormigas («Casida de la huida») y la penumbra, «*con paso de elefante / empuja* las ramas y los troncos» («Casida de los ramos»). En los *Poemas varios*, el llanto es un *perro* inmenso («El llanto») y «la nieve *gime* y *tiembla* / por detrás de la puerta» («Canción de la muerte pequeña»).

No hemos encontrado ejemplos de vivificación en el teatro lorquiano, acaso porque el poeta tenía conciencia de que no era necesaria en la metáfora cuando existían personajes vivos como máxima culminación del ser y del movimiento.

7. HUMANIZACIÓN Y PERSONIFICACIÓN

García Lorca no sólo dinamiza y vivifica las formas estáticas, sino que también las humaniza y personifica con tanta o mayor frecuencia. Los árboles, el paisaje, los animales, adquieren cualidades o estados psicológicos. Así dice de un chopo: «Hoy *estás abatido* / bajo el cielo de agosto» («In memoriam», *Libro de Poemas*). Al personalizarse o humanizarse, es natural que, a veces, reciban epítetos metafóricos humanos: el chopo, en su vejez es «rudo *abuelo* del prado». Pero lo más sorprendente de todo es la humanización de objetos inertes: las simples cosas se contagian de humanidad. De este modo, en *Poema del cante jondo*, los faroles *tiemblan* («Sorpresa»); la ciudad vigila, acecha y actúa como un hombre («El silencio»); Granada «*suspira* por el mar» («Camino»), en tanto que Sevilla se convierte en un saetero que «*dispara* la constante / saeta de su río» («Sevilla»); los suspiros *reman* tal barqueros —«por el agua de Granada /

sólo *reman* los suspiros» («Baladilla de los tres ríos»)— y las espuelas *cantan* («Canción del jinete»). Las canciones, por su parte, toman figuras de mujeres: la soleá es una mujer enlutada y pensativa («La soleá»); y es mujer la petenera, cuya «falda de moaré tiembla, entre sus muslos de cobre» («Muerte de la petenera»); la siguiriya es una muchacha morena que camina «entre mariposas negras» y, como mujer, *siente* un «dolor de cal y adelfa», el dolor de la muerte («Paso de la siguiriya»). Los espejos, contagiados de emoción humana, abren sus azogues al escuchar el grito del siguiriyero («Retrato de Silverio Franconetti»).

Pero tracemos la historia de la personificación metafórica en la obra de Federico García Lorca. En el *Libro de Poemas*, los árboles transforman sus ramas en brazos para abrazar la tierra; el paisaje adquiere cualidades sólo distintivas de lo humano: una dulzura infantil («Los encuentros de un caracol aventurero»). Aún más: en este mismo poema, el caracol, inmerso en este paisaje humanizado, se humaniza a su vez:

> Y el caracol, pacífico
> *burgués* de la vereda,
> ignorado y humilde,
> el paisaje *contempla.*

Luego, exactamente como un hombre, siente «valor y fe», olvidando «las penas de su hogar». Aparecen dos ranas viejas, las cuales filosofan a su guisa y se quejan como verdaderas ancianas «aburridas y enfermas»; después, preguntan al caracol si canta, si reza, si cree en la vida eterna. Una «ranita nueva», en cambio, «pasa presumida» como una joven. Y «un manantial *recita* / su canto entre las hierbas».

La humanización del paisaje afecta tanto a la adquisición de estados psíquicos como a la incorporación de sentidos y

acciones humanas. Las frondas tienen pupilas enormes que *lloran* por las hojas muertas («Balada de la placeta»); el mar sonríe a lo lejos, pues tiene «dientes de espuma» y «labios de cielo» («Balada del agua de mar»). Un ave, por último, «*dibuja* con trinos / la tarde» («Veleta»).

El *Libro de Poemas* carece, sin embargo, de otros dos aspectos, de la humanización, que veremos en otras obras; nos referimos a la humanización y personificación de la muerte y de figuras que pertenecen al plano divino, tales como ángeles, santos, la Virgen, Dios.

En *Poema del cante jondo*, además de las humanizaciones ya citadas, subrayamos las siguientes: la guitarra tiene «boca redonda» y por ella deja escapar «el sollozo de las almas perdidas» («Seis cuerdas»); su «llanto» es imposible de acallar, pues llora por cosas lejanas que nunca se alcanzan y por los pájaros muertos; es un corazón herido por todos los dolores humanos («La guitarra»). Esta personificación se completa al imaginar Lorca que las seis cuerdas son «seis *doncellas* que bailan («Adivinanza de la guitarra»); en este mismo poema, la guitarra se nos revela como un «Polifemo de oro».

Los seres vegetales también se humanizan: la chumbera deviene un «Laocoonte salvaje» y un «múltiple *pelotari*», bajo el sortilegio de la luna («Chumbera»). El Guadalquivir y Andalucía se personifican a su vez: el río tiene «las barbas granates» y la tierra andaluza se vuelve mujer por gracia de un vocativo personalizador, se pone en movimiento, anda, lleva sus productos:

> Lleva azahar, lleva olivas,
> Andalucía, a tus mares.
> («Baladilla de los tres ríos».)

La muerte, en este libro, aparece personificada en la figura de una novia:

> Por un camino va
> la muerte, coronada
> de azahares marchitos.
>
> («Clamor».)

En *Primeras Canciones,* encontramos humanizaciones como éstas: «un árbol grande *se abriga* / con palabras de cantares» («Remanso. Canción final») y la viña *llora,* pues una «vendimiadora morena / corta su llanto» («Dos baladas amarillas», I.)

En las *Canciones* abundan mucho las humanizaciones y personificaciones. He aquí una muy bella: los colores del arco-iris son «siete *doncellas*» que cantan y, como tales, tienen voz y alma («Canción de las siete doncellas»). Y la panocha del maíz ríe. ¿Cómo? «La panocha guarda intacta, / su risa, amarilla y dura» («Agosto»). Los árboles *bailan* («A Irene García»), el chopo *tiembla* y *habla* («Agua, ¿dónde vas?») y «*se mueren de amor* los ramos» («Serenata»). La vivificación tampoco es olvidada en las canciones infantiles: el lagarto y la lagarta *lloran* porque han perdido sus anillos de desposados, y el sol se personifica en un apuesto «capitán redondo» («El lagarto está llorando»). Todavía hay más: la noche se transforma en jinete que espolea el caballo de las sombras («Canción del jinete»); la zarzamora quiere amores humanos y quiere abrazar («Zarzamora con el tronco gris»); las sombras tienen dedos —«la sombra apoya sus dedos / sobre mi espalda» («Desposorio»)—. El viento se inviste en este libro de una de sus humanizaciones más características, la cual reaparecerá después en el *Romancero gitano*: es galán enamorado de torres y doncellas, cuyo brazo gris ciñe y prende por la cintura («Arbolé, arbolé»). Y el aire

tartamudea, en tanto que los astros «*giran sobre un pie*», casi con ritmo de danza humana («Malestar y noche»). Las tardes visten, como «madres viejas», «largas colas de moaré y lentejuelas» («Tíovivo»). La imagen del jinete personifica ahora al cielo, en tanto que el río se vivifica en caballo:

> El cielo monta gallardo
> al río, de orilla a orilla.
> («La niña se fue a la mar».)

En el *Romancero gitano* surge un nuevo tipo de personificación, apenas entrevisto en el *Poema del cante jondo,* libro en que la Virgen de la Soledad toma forma de mujer novecentista: «Virgen *con miriñaque,* / virgen de soledad...». («Paso»). Los elementos sobrenaturales descienden a la tierra y, humanizándose, conviven con los gitanos. Los santos se paganizan:

> San Cristobalón desnudo,
> lleno de lenguas celestes,
> mira a la niña tocando
> una dulce gaita ausente.
> («Preciosa y el aire».)

Los ángeles aparecen dotados de fabricaciones humanas: alas de navajas albaceteñas («Reyerta»). Intervienen en la vida de los hombres y se mezclan en sus pasiones. El arcángel San Miguel se nos presenta como un efebo en domesticidad, oloroso a vulgar colonia; San Rafael, patrón de Córdoba, baja hasta el Guadalquivir «aljamiado de lentejuelas oscuras»; San Gabriel Arcángel se nos muestra como «*domador* de palomillas» y «*biznieto* de la Giralda», que va de visita a casa de la gitana Anunciación, la cual le trata con amistosa familiaridad. Los serafines son acordeonistas que tocan sus instrumentos en la «Muerte de Antoñito el Camborio».

La Virgen y San José participan en la vida y en la muerte de los gitanos; se nos aparecen como «*bailaores*»:

> La Virgen y San José
> perdieron sus castañuelas
> y buscan a los gitanos
> para ver si las encuentran.
> («Romance de la Guardia Civil española».)

Luego, como alcaldesa y alcalde, en un prodigio de infantilización:

> La Virgen viene vestida
> con un traje de alcaldesa,
> de papel de chocolate,
> con los collares de almendra.
> San José mueve los brazos
> bajo una capa de seda...

Por último, ella es enfermera; él, amortajador:

> San José, lleno de heridas,
> amortaja a una doncella.
> La Virgen cura a los niños
> con salivilla de estrella.

Todo se humaniza, sí, en el *Romancero* de Lorca: astros, viento, mundo vegetal, animales, cosas. El cielo y la luz también ejecutan acciones humanas: «Y el cielo *daba portazos* / al brusco rumor del bosque, / mientras *clamaban* las luces / en los altos corredores» («Muerto de amor»). El día se nos presenta como un torero, con su capote —la tarde— colgado a un hombro:

> El día se va despacio,
> la tarde colgada a un hombro,
> dando una larga torera

sobre el mar y los arroyos.
(«Prendimiento de Antoñito el Camborio».)

Y esa tarde también se personaliza en mujer, pues «*cae desmayada* en los muslos / heridos de los jinetes» («Reyerta»). La luna no solamente baja a la fragua de los gitanos en forma y traje de mujer, sino que sus acciones son típicamente femeninas: coquetea, baila, predice agorera la muerte del niño:

En el aire conmovido
mueve la luna sus brazos
y enseña lúbrica y pura,
sus senos de duro estaño.
.....

Niño, déjame que baile.
Cuando vengan los gitanos,
te encontrarán sobre el yunque
con los ojillos cerrados.
(«Romance de la luna, luna».)

El viento es, al mismo tiempo que hombre, encarnación del instinto sexual que arrebata a los humanos y animales; de ahí que también sea «sátiro de estrellas bajas». Federico García Lorca llega a una personalización concretísima del viento, pues no sólo tiene «dedos antiguos», sino que, además, habla y exige:

—Niña, deja que levante
tu vestido para verte.
Abre en mis dedos antiguos
la rosa azul de tu vientre.
(«Preciosa y el aire».)

El «viento-hombrón» persigue a Preciosa «con una espada caliente»; al final, cuando la gitana se le ha escapado, «*furioso muerde*» «en las tejas de pizarra». Los olivos se contagian de emoción humana y «palidecen» («Preciosa y el aire»). Las ventanas, dolidas de amor humano, «*preguntan* / al viento por el llanto oscuro / del caballero» («Burla de Don Pedro a caballo»). Y... hasta el coñac se humaniza, porque él, como los gitanos, teme a la Guardia Civil:

> Y el coñac de las botellas
> *se disfrazó* de noviembre
> *para no infundir sospechas.*
> («Romance de la Guardia Civil española».)

Pero aún hallamos en el *Romancero* otras personificaciones interesantes. Por ejemplo: la noche adquiere una actitud orante o tiembla: «La noche busca llanuras / porque *quiere arrodillarse*» («San Gabriel»); «La noche *llama temblando* / al cristal de los balcones» («Muerto de amor»). Y «el mar *baila* por la playa» («San Miguel»). Y el aljibe adopta un rostro humano, al recibir el cuerpo y el rostro mismo de la gitana muerta: «Sobre el *rostro* del aljibe / se mecía la gitana» («Romance sonámbulo»). Y el puente romano de Córdoba *sopla* por sus diez arcos, como un Neptuno, aguas y rumores fluviales; pero también es pez y maestro de equilibrio:

> Pero el pez que dora el agua
> y los mármoles enluta
> *les da lección de equilibrio*
> de solitaria columna.
> («San Rafael».)

En la «Oda a Salvador Dalí» faltan las metáforas personificadoras, porque el poeta intenta una solidificación pictó-

rica o arquitectural, siendo escasos los juegos metafóricos de esta clase. Sin embargo, como un joyero, «el aire *pulimenta* su prisma sobre el mar», «las flautas de madera *pacifican* el aire» y las cosas materiales se humanizan hablando y cantando:

> *Dice* el compás de acero su corto verso elástico.
> *Dice* la línea recta su vertical esfuerzo,
> y los sabios cristales *cantan* sus geometrías.

Lo más notable de la *Oda al Santísimo Sacramento del Altar* es la humanización de Dios: es un *niño* «perseguido por los siete novillos capitales», los pecados; es un «Dios en mantillas, Cristo diminuto y eterno». Pero las ciudades tienen «los *hombros* de cemento».

En *Poeta en Nueva York* nos enfrentamos con metáforas incoherentes en apariencia, pues sólo el sentimiento les presta sentido y cohesión. Así, el cielo neoyorquino comienza *asesinando* al poeta, hundidas ya las formas puras o vivas. Mas los luceros *sienten dolor* «por el aire sin gente»; la noche se humaniza en una mujer. «Todo está roto por la noche, / *abierta de piernas* sobre las terrazas» («Paisaje de la multitud que orina»); el pozo «*alarga manecitas* de musgo» y el agua que contiene, «respira» («Niña ahogada en el pozo»); el ruiseñor *llora* «con sus heridas alrededor» («Vals de las ramas»), etc.

En *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* advertimos humanizaciones como éstas:

> Yo he visto lluvias grises correr hacia las olas
> *levantando sus tiernos brazos* acribillados.
> .....
>
> El óxido *sembró* cristal y níquel
> a las cinco de la tarde.

En *Diván del Tamarit,* entre otras:

Quiero que la noche se quede sin *ojos*
y mi corazón sin la flor del oro.
Que los bueyes *hablen* con las grandes hojas...
(«Gacela de la terrible presencia».)

Todas las tardes el agua *se sienta*
a conversar con su amigo.
(«Gacela del niño muerto».)

Pero los ramos *son alegres,*
pero los ramos *son como nosotros:*
no *piensan* en la lluvia, y *se han dormido*
como si fueran árboles, de pronto.
(«Casida de los ramos».)

¡Qué clavel *enajenado*
en los montones de trigo!
(«Gacela del mercado matutino».)

En los *Poemas varios* nos salen al encuentro humanizaciones como las siguientes: «Las cabañas *suspiran* / bajo la aurora perpetua» («Norte»); los bueyes se tienden en el prado, «*borrachos* de luceros / a rumiar *sus llantos*» («Cuatro baladas amarillas», III); «los colores errabundos / *se desmayan* sobre el herbario» («Libro», I); «las lágrimas *amordazan* al viento» («El llanto»). Cádiz y Sevilla se personalizan:

Cádiz, que te cubre el mar,
no avances por ese sitio.
Sevilla, *ponte de pie*
para no ahogarte en el río.
(«Canto nocturno de los marinos andaluces».)

Y «la niebla *gime* y *tiembla* / por detrás de la puerta» («Canción de la muerte pequeña»); el viento es «escultor de bultos / y burlador de romanos» («Adán»), etc.

En los poemas inéditos de Federico García Lorca publicados por Díaz-Plaja, nos saltan a la vista humanizaciones tales como:

El agua
toca su tambor
de plata.

Los árboles
tejen el viento
y las ramas lo *tiñen*
de perfume.

(«Pórtico».)

La muerte llega siempre
de esos campos ocultos.
(*Jardinera* que troncha
las flores de las lágrimas.)

(«Los ojos».)

El buho
deja su meditación,
limpia sus gafas
y *suspira.*

(«Remanso».)

Las estrellas
no tienen novio.
¡Tan bonitas
como son las estrellas!
Aguardan a *un galán*
que las remonte
a su ideal Venecia.

Todas las noches *salen*
a las rejas.
.....

Pero aguardad, *muchachas,*
que cuando yo me muera
***os raptaré,* una a una,**
en mi jaca de niebla.
(«Estampa del cielo».)

Tampoco falta esta figura metafórica dentro del teatro lorquiano. En *Mariana Pineda,* por ejemplo, se funde la vibración del alma y del paisaje, en doble angustia, cuando Mariana dice: «Dolor de viejo lucero / detenido en mi garganta». En *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín,* «*se mueren de amor* los ramos» y «la noche *canta* desnuda / sobre los puentes de marzo». En *Así que pasen cinco años* nos sorprende la personificación de un gato, personaje que habla y se queja:

Me duelen las heridas
que los niños me hicieron en la espalda.

Y nos maravilla, con su encanto poético, la del Maniquí, sobre todo cuando dice:

Yo canto
muerte que no tuve nunca,
dolor de velo sin uso,
un llanto de seda y pluma.

A su pregunta de quién usará la ropa de la novia, el Joven contesta con una serie de humanizaciones más o menos aparentes:

Se la pondrá el aire oscuro
jugando al alba en su gruta,
ligas de raso los juncos,
medias de seda la luna.

Dale el velo a las arañas
para que coman y cubran
las palomas enredadas
en sus hilos de hermosura.

Aún añade el Maniquí:

estas cintas que me estallan
de *alegría* en la cintura.
¡Ay, cómo *canta* el alba, cómo *canta!*

Y el Joven transfiere su estado psicológico a los pájaros:

Antes que en las ramas *giman*
ruiseñores amarillos.

Bodas de sangre encierra numerosas humanizaciones, unidas algunas a simples vivificaciones:

Duérmete, rosal,
que el caballo *se pone a llorar.*

Despierte la novia
que por los campos *viene*
rodando la boda,
con bandejas de dalias
y panes de gloria.

La boda *está llamando*
por las ventanas.
.....

y la luna *se adorne*
por su blanca baranda.

Con estos dos últimos versos citados se inicia la personificación de la luna en mujer, la cual habla al fin, después de dejar un cuchillo «abandonado en el aire»:

¡Dejadme entrar! Vengo helada
.....
¡Tengo frío!
.....
Pues esta noche tendrán
mis mejillas roja sangre.
.....
¡Un corazón para mí!
¡Caliente!, que se derrame
por los montes de mi pecho;
dejadme entrar, ¡ay!, dejadme.

Y, como ya es sabido, la figura de la Mendiga es la personificación simbólica de la muerte en la escena del drama. En el cuadro último, las muchachas —¿símbolo de las Parcas?—, al hablar con las madejas cuya lana devanan, personifican a éstas también de un modo simbólico:

Madeja, madeja,
¿qué quieres hacer?
Madeja, madeja,
¿qué quieres cantar?
Madeja, madeja,
¿qué quieres decir?

En *Yerma* nos sale al paso esta leve humanización, por boca de la Lavandera:

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

En *Doña Rosita la soltera,* a fuerza de caracterización romántica, hay muchísimas personificaciones y humanizaciones: el paisaje pasa por estados humanos, el Genil es boyero y el Dauro —Darro— hombre o muchacho que aduerme sus mariposas, las flores hablan y hablan:

Y *se desmaya* la tarde
en las violetas del mar,
se pone blanca, con blanco
de una *mejilla* de sal.

.....

El Genil *duerme* a sus bueyes,
el Dauro a sus mariposas.

.....

Y la fuente *está cantando*
lo que el ruiseñor *se calla.*

.....

«Sólo en ti pongo mis ojos»
—el heliotropo *expresaba*—.
«No te querré mientras viva»,
dice la flor de la albahaca.
«Soy tímida», la violeta.
«Soy fría», la rosa blanca.
Dice el jazmín: «Seré fiel».
Y el clavel: «¡Apasionada!»

.....

Dice el nardo: «Soy tu amigo».
«Creo en ti», la pasionaria.

DESHUMANIZACIÓN

He aquí un proceso inverso al que acabamos de estudiar. A veces, nos encontramos en la poesía de García Lorca con el hombre que asume características que no le son propias, que no pertenecen al mundo de lo humano. Se reviste de propiedades arbóreas o vegetales, porque se ha establecido una situación interna paralela entre el poeta —el hombre— y el árbol, planta o flor. Por ejemplo, dentro del *Libro de*

Poemas: el chopo amarillece, abatido; el poeta se encuentra triste o melancólico en presencia del otoño; ganados por una íntima correspondencia, participan ambos de un estado común, y por esto dice Federico García Lorca: «Nosotros / nos hemos puesto / de oro» («In memoriam»). Otro caso de «vegetalización» humana es la atribución de nombres de flores a las mujeres, no sólo típica de Lorca, sino también del metaforismo popular:

> Adiós, mi *doncellita,*
> *rosa* durmiente,
> tú vas para el amor
> y yo a la muerte.
> («Balada de un día de julio».)

En las *Canciones,* el *Romancero gitano, Poemas varios* y algunas piezas teatrales, advertimos otro tipo de deshumanización: los humanos —o partes de su ser— se vuelven —o quieren volverse— cosas, metales, elementos, animales, flores, frutas. Veamos.

En el primer libro citado, el niño quiere ser «de plata», quiere ser «de agua» y quiere ser bordado cuando dice: «Mamá, / bórdame en tu almohada» («Canción tonta»). Luego, Lucía Martínez es una «umbría de seda roja» y sus muslos «como la tarde / van de la luz a la sombra»; su sexo es «azabache recóndito» que oscurece su carne, «magnolia» para el poeta («Lucía Martínez»). En «La soltera en misa», ésta es contemplada por un hombre con «ojos de toro», es decir, deviene toro él mismo. En el mencionado poema último, los senos de la mujer son «negros melones».

En el *Romancero,* el vientre de la gitana es «rosa azul», porque es de noche («Preciosa y el aire»). Un niño es «de junco» y su piel morena es de «nocturna manzana», su nervio es «de plata caliente» («San Gabriel»). Antoñito el Cam-

borio tiene voz de «clavel varonil» y su piel está amasada «con aceituna y jazmín»; su cara es «viva moneda» irrepetible («Muerte de Antoñito el Camborio»). Y el gitano muerto es «flor cortada y amarga» («Muerto de amor»). Los guardias civiles se reducen a ser «capas siniestras», «nocturno de tela» («Romance de la Guardia Civil») y «simples tricornios» («Prendimiento de Antoñito el Camborio»).

En cuanto a los *Poemas varios*, la sangre de la madre es «árbol», el niño por nacer es «luz que viene» y huye «hacia el turbio frescor de la manzana», para ser después arcilla y luz que «se irá quemando» («Adán»). Mercedes, muerta, es «una viola de luz yerta y helada» («A Mercedes en su vuelo»). El poeta es «tigre y paloma» («El poeta pide a su amor que le escriba»); en los poemas inéditos reunidos por Díaz-Plaja, «es un árbol con frutos de tristeza» («Este es el prólogo»).

El símil del vientre como rosa vuelve a aparecer en los versos que el Maniquí dice a la Novia en *Así que pasen cinco años*. En *Bodas de sangre*, un convidado se dirige a la Novia con estas palabras: «...qué galana vas a estar; / pareces *flor de los montes*». Y una muchacha añade: «El novio parece *la flor del oro*». La Mendiga declara:

> Yo los vi; pronto llegan: dos *torrentes*
> quietos al fin entre las piedras.
> .....
> *Flores* rotas, los ojos, y sus dientes
> dos puñados de *nieve endurecida.*

Los dos muertos, víctimas de la tragedia, son ya *torrentes* detenidos. La Mujer refuerza esta imagen deshumanizadora:

> Era hermoso jinete,
> y ahora *montón de nieve*...

La Madre insiste, a su vez, en tal metaforismo:

> *Girasol* de tu madre,
> *espejo* de la tierra.

En *Yerma,* marido y mujer son flores, por los labios de la Lavandera 4.ª:

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

En *Doña Rosita,* ésta se confiesa «tierna *gacela* imprudente». Abundan, por otra parte, en dicha pieza las metáforas que presentan a las mujeres como flores, y a la inversa.

DESDIVINIZACIÓN

Todo lo dicho en cuanto a la humanización de ángeles y personas divinas, constituye la parte más importante de este fenómeno. Pero aún es necesario añadir algo más. No sólo desciende lo divino a lo humano, sino que se pone en contacto con el mundo de las cosas y materias humildes, con los vegetales y las flores, llegando incluso a una perfecta materialización en un anhelo de fusión panteísta. Así en el *Poema del cante jondo,* la Virgen de la Soledad se nos presenta «abierta como un inmenso *tulipán*» («Paso») y Cristo «pasa / de *lirio* de Judea / a *clavel* de España» («Saeta»).

Ya hemos visto, en el *Romancero gitano,* que hay ángeles cuyas alas no son de plumas, sino de «navajas de Albacete» («Reyerta»).

Pero es en la «Oda al Santísimo Sacramento del Altar» donde hallamos las más estupendas materializaciones de la

divinidad. En ella, no solamente se humaniza Dios en la hostia, sino que en ésta es «*piedra* de soledad», «*columna* de nardo», «*dulce tiro al blanco* del insomnio sin un pájaro negro», «*panderito de harina*», «*brisa* y *materia* juntas», «*racimo*», «*vértice de las flores*», «*cuerpo de luz humana con músculos de harina*», «*nieve* circundada por témpanos de música», «*llama crepitante*», «*punto de unión* del siglo y del minuto», «*orbe claro* de muertos y *hormiguero* de vivos», «*meta* del mundo», «*Cordero* cautivo».

INTERVALENCIA Y PLURIVALENCIA

Todo se halla en viva fusión para Lorca. Un cambio de sangres, jugos, luces o símbolos circula por todo lo creado. Los diversos elementos del orbe pasan por los mismos procesos de sístoles y diástoles. ¿Qué de particular tiene, pues, que todo se intervalga y plurivalga, en un prodigioso anhelo de comunión cósmica? La clave de esta intervalencia y plurivalencia del mundo acaso esté presente en su poema «Sur» (*Poemas varios*), en el que Federico García Lorca dice: «da lo mismo decir estrella que naranja, cauce que cielo». Esto significa que astros, flora, fauna, hombres y cosas participan de una esencia común que los hace identificarse entre sí y equivalerse. (Recuérdese lo que hemos dicho a este respecto en la *Introducción* a este estudio.) A causa de tal polivalencia metafórica, de tal panteísmo reversible [10], Lorca no es únicamente ese «andaluz profundo», sino que es un poeta univer-

[10] Cada ser o cosa puede devenir innumerables seres o cosas que, a pesar de poseer distinciones específicas e individualizadas, ostentan esa esencia común. Lorca creía en el panteísmo, según el cual sólo hay una única substancia o naturaleza: el ser existente por sí, absoluto, eterno, infinito e impersonal.

salísimo al darnos en su obra esa total comunión cósmica, esa plenitud de ser y existir en todas sus formas. Conviene citar aquí unos versos suyos que vienen a ilustrar en síntesis cuanto estamos diciendo: «Hasta que el Universo quepa en mi corazón» —declaraba en «Curva» (*Poemas varios*)—. En efecto, el Universo, siendo a la vez Andalucía y España —tres nombres equivalentes—, es la dimensión de su poesía. Y es útil recordar también otra opinión suya: «Es imprescindible ser uno y ser mil para sentir las cosas en todos sus matices. Hay que ser religioso y profano... Verlo, sentirlo todo...». Sí, Federico García Lorca fue hombre y poeta plurivalente que creó un mundo poético a semejanza suya. Por tal razón, en su poesía, tierra y agua se engarzan con cielo y astros. El hombre no queda aislado ni en una situación de dependencia con respecto a aquéllos, sino ligado a unos y otros, porque también participa él de esa esencia común: el ser en el cosmos. Los mundos —el del hombre, el de los animales, el de las plantas y el de los astros— son más que tangentes, pues se tocan no en la superficie, sino en lo profundo de la existencia —en la esencia—, interfiriéndose y equivaliéndose. De ahí ese valor intervalente y prurivalente de la poesía lorquiana. Este proceso —claro es— arranca originariamente de muy lejos. Podríamos remontarnos a Virgilio y pasar por Góngora. Pero en pocos poetas se cumple de un modo tan completo y total como en Federico García Lorca. Lo concreto, en él, se amplifica hasta lo cósmico, lo abstracto y lo mágico. Y viceversa.

Las imágenes intervalentes y plurivalentes constituyen el fenómeno metafórico más continuo y constante de toda la obra lorquiana, pues no falta en ninguno de sus libros y ni aun en su teatro. Cada elemento de lo creado se trasfunde a otro, aunque pertenezca al plano más alejado. O se dispara, se irradia o se superpone. En su poema «Rayo» (iné-

dito hasta la publicación hecha por Díaz-Plaja), Lorca nos da una síntesis de lo que pudiera ser el secreto de su poesía en el aspecto plurivalente:

Todo es abanico.
Hermano, abre los brazos.
Dios es el punto.

Secreto que se amplía en otro poema, también publicado por Díaz-Plaja, que se titula «Confusión»:

¡Todo es encrucijada!
¿Por qué ves en el cielo
tanta estrella?
Hermano, ¿eres tú
o soy yo?
Y estas manos tan frías
¿son de aquél?
Me veo por los ocasos
y un hormigueo de gente
anda por mi corazón.

A través de estos versos podemos ver que el poeta tenía conciencia plena de su misión universalizadora y cósmica, fraternal y humana.

Casi no es posible ordenar estas metáforas en que todo se asocia o se identifica, al menos dentro de los límites que impone el ensayo, principalmente a causa de su diversidad. Sin embargo, a manera de prueba, damos unos cuantos ejemplos de estas polivalencias e intervalencias lorquianas, agrupándolas en cierto modo con el fin de llegar a un intento de clasificación que permita ver —de una forma somera— hasta qué punto se intervalen o plurivalen los elementos cósmicos en el mundo metafórico de Lorca.

1. *Elementos de la Naturaleza*[11] — *Elementos del cuerpo humano:*

«Un *brazo de la noche* / entra por mi ventana» («Nocturno de la ventana», *Canciones.*)

«La *piedra* es una *frente* donde los sueños gimen» («Cuerpo presente», *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías.*)

«La *piedra* es una *espalda* para llevar al tiempo» (*Ibidem.*)

2. *Elementos de la Naturaleza — Fauna:*

«*Aire* del Norte, / *oso* blanco del viento!» («Veleta», *Libro de Poemas.*)

«El *diamante* de una *estrella* / ha rayado el hondo cielo, / *pájaro de luz* que quiere / escapar del Universo» («El diamante», *Libro de Poemas.*)

«Blanca *tortuga*, / *luna* dormida, / ¡qué lentamente / caminas!» («Canción para la luna», *Libro de Poemas.*)

La *brisa* es *caballo* pues «ecuestre, / salta los montes de plomo» («Prendimiento de Antoñito el Camborio», *Romancero.*)

Las *estrellas* son *ranas*: «Y *croaban* las estrellas tiernas...» («Niña ahogada en el pozo», *Poeta en Nueva York.*)

«Y el *agua* era una *paloma*...» («Cementerio judío», *Poeta en Nueva York.*)

«El *viento nublado y el viento limpio* / son *dos faisanes* que vuelan por las torres» («Gacela del niño muerto», *Diván del Tamarit.*)

«Pero el *cielo* es un *elefante*» («Casida del sueño al aire libre», *Diván del Tamarit.*)

«Por las ramas del laurel / van *dos palomas* oscuras. / La una era *el sol*, / la otra *la luna*» («Casida de las palomas oscuras», *Diván del Tamarit.*)

«Sí; que *el sol* es *un milano*. / Mejor: *un halcón* de vidrio» (*Así que pasen cinco años*, Acto III.)

La *luna* dice que es «*cisne* redondo en el río» (*Bodas de sangre*, Acto III, Cuadro I.)

---

[11] Entendemos por elementos de la Naturaleza: cielo, aire, viento, mares, aguas, tierra, astros, rocas, piedras, montañas, valles, etc.

3. *Elementos de la Naturaleza — Flora:*

«*Ajo* de agónica plata / *la luna* menguante» («Muerto de amor», *Romancero gitano.*)

«*Las estrellas* de la noche / se volvieron *campanillas*».

«*Las estrellas* de la noche / se volvieron *siemprevivas*» («San Gabriel», *Romancero gitano.*)

«Y *el aire* [era] *una manzana* oscura» («Ruina», *Poeta en Nueva York.*)

El *sol* es «*girasol* de fuego», «*clavellina*» (*Así que pasen cinco años,* Acto I.)

La *luna* es *vegetal,* puesto que tiene «hojas grandes», «jazmines» y «verdes hojas» (*Bodas de sangre,* Acto III, Cuadro I.)

4. *Elementos de la Naturaleza — Objetos inanimados:*

El *cielo* es para los guardias civiles «una *vitrina* de espuelas» («Romance de la Guardia Civil española», *Romancero gitano.*)

El *cielo* es «esa *esponja* gris!» («Navidad en el Hudson», *Poeta en Nueva York.*)

La *luna* es *barca,* pues su «quilla» rompe nubes moradas» («Madrugada», *Poema del cante jondo.*)

El *viento* es *espejo* porque el poeta ve «un corazón reflejado en el viento» («Conjuro», *Poema del cante jondo.*)

La *tierra* es *tambor* que percute el jinete: «El jinete se acercaba / tocando el tambor del llano» («Romance de la luna, luna», *Romancero gitano.*)

La *nieve* aparece como un «liso *gong*» («Preciosa y el aire», *Romancero gitano.*)

5. *Elementos de la Naturaleza — Otros elementos de la Naturaleza (intervalencia):*

Los *cirros* son «*aire* rizado» («Thamar y Amnón», *Romancero gitano.*)

El *cielo* es *mar* ya que «tiene *playas* donde evitar la vida» («Oda a Walt Whitman», *Poeta en Nueva York.*)

6. *Elementos del cuerpo humano — Fauna:*

La *mano* «tiene algo de *topo* y / *mariposa* indecisa» («Conjuro», *Poema del cante jondo.*)

7. *Elementos del cuerpo humano — Flora:*

«De los negros *melones* de tus *pechos* / al rumor de la misa»... («La soltera en misa», *Poema del cante jondo.*)

«Voy a sentir en mis *manos* / una inmensa *flor* de dedos» («Escena», *Poema del cante jondo.*)

Los *ojos* de los dos protagonistas muertos son «*flores* rotas» (*Bodas de sangre,* Acto III, Cuadro último.)

8. *Elementos del cuerpo humano — Objetos inanimados:*

El *corazón* es una *veleta*: «Gira, corazón; / gira, corazón» («Veleta», *Libro de Poemas.*)

El *corazón* y los *ojos* son una *pecera,* pues: «Se trajo en el corazón / un pez del Mar de la China. / A veces se ve cruzar / diminuto por sus ojos» («Dos marinos en la orilla», *I, Canciones.*)

Los *ojos* parecen ser *ventanas*: «Nadie / pudo asomarse a sus ojos / abiertos al duro aire». («Sorpresa», *Poema del cante jondo.*)

El *cuerpo* quemado de Olalla es *carbón* que «tizna los aires helados» («Martirio de Santa Olalla», *Romancero gitano.*)

9. *Elementos del cuerpo humano — Elementos de la Naturaleza:*

El *cabello* de la Novia es *agua*: «¡Para que el campo se alegre / con el agua de tu pelo!» (*Bodas de sangre,* Acto II, Cuadro I).

Los *dientes* de los dos muertos son «dos puñados de *nieve* endurecida» (*Bodas de sangre,* Acto III, Cuadro último.)

10. *Objetos inanimados — Elementos del cuerpo humano o animal:*

La *llama* del candil es un *ojo* doliente: «La mano crispada... / ciega el ojo doliente / del candil» («Conjuro», *Poema del cante jondo.*)

11. *Objetos inanimados — Fauna:*

El *crótalo* es «*escarabajo sonoro*» («Crótalo», *Poema del cante jondo.*)

El *puente* es un *pez* «con diez rumores de Neptuno» («San Rafael», *Romancero gitano.*)

«La *madera* es una *garza* / y el *plomo* era un *colibrí*» («Cementerio judío», *Poeta en Nueva York.*)

El *cuchillo* asesino es «*pez* sin escamas ni río» (*Bodas de sangre,* Acto III, Cuadro último.)

12. *Objetos inanimados — Flora:*

El *tío-vivo* es un «*tulipán* de las cinco / partes de la tierra» («Tío-vivo», *Canciones.*)

Los *balazos* son «*rosas* de pólvora negra» («Romance de la Guardia Civil española», *Romancero gitano.*)

13. *Objetos inanimados — Otros objetos inanimados (intervalencia):*

Las *andas* de la Virgen de la Soledad son un «*barco de luces*» («Paso», *Poema del cante jondo.*)

La *cama* es una *concha* en que reposa una joven muerta («Venus», *Canciones.*)

«Un *ataúd* con ruedas es la *cama*» («La cogida y la muerte», *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías.*)

El *espejo* es «el *libro* que deseca los crepúsculos» («Capricho», publicado por Díaz-Plaja.)

14. *Objetos inanimados — Elementos de la Naturaleza:*

La *guitarra* es caliente «*arena* del Sur» («La guitarra», *Poema del cante jondo.*)

La *pandereta* de Preciosa es «*luna* de pergamino» («Preciosa y el aire», *Romancero gitano.*)

Los *peroles* de cobre forjados por los gitanos son «*soles*» («Romance de la Guardia Civil española», *Romancero gitano.*)

El *espejo* es «la *madre-rocío*» («Capricho», publicado por Díaz-Plaja.)

El *encaje* de la mantilla de la Novia es «*aire oscuro*» (*Bodas de sangre,* Acto II, Cuadro I.)

15. *Flora — Elementos del cuerpo humano:*

Los *limones* son «*senos* amarillos» («Limonar», publicado por Díaz-Plaja.)

16. *Flora — Flora (intervalencia):*

El *limonar* es «*naranjal,* desfallecido / *naranjal* moribundo, / *naranjal* sin sangre» («Limonar», publicado por Díaz-Plaja.)

17. *Flora — Objetos inanimados:*

Las *hojas* de la *pita* son «*cinchas* cenicientas» («Pita», *Poema del cante jondo.*)

18. *Flora — Elementos de la Naturaleza:*

El *jazmín* es «un *agua* sin sangre» («Casida del sueño al aire libre», *Diván del Tamarit.*)

19. *Fauna — Fauna (intervalencia):*

La *gata* muerta parece al niño «*gacela* entre vidrios desmayada» (*Así que pasen cinco años,* Acto I.)

Los *gusanos* de la muerte son «el *lagarto* y la *lagarta* con sus hijos pequeños» (*Ibidem.*)

20. *Fauna — Flora:*

La *alondra* es *hierba,* sugerida por «brizna» («Gacela del niño muerto», *Diván del Tamarit.*)

21. *Fauna — Objetos inanimados:*

Los *delfines* «en hilera» son «*puentes* rotos» («La sirena y el carabinero», publicado por Díaz-Plaja.)

Sin embargo, ese cuadro no puede aspirar —ni mucho menos— a la catalogación completa del rico índice de metáforas intervalentes y polivalentes que reúne la poesía de Federico García Lorca, pues muchísimas de ellas rebasan el marco de toda clasificación, rotos ya todos los vínculos posibles con la realidad aparencial. Las más heterogéneas nociones —el tiempo, la muerte, los besos, la sangre, la niebla, las canciones andaluzas, los ayes, el humo, las espinas, las sábanas, la luz, los puntos cardinales, el fuego, la desesperación, la tristeza, el desengaño, los yunques, el ajedrez, manómetros, la noche, el corazón, el amor, huecos, ausencia, paisajes de hueso, confines de carne y sueño, gritos, quemaduras, ansias, lluvias, jaramagos, estribillos de las olas, serafines en llamas...— se entrecruzan y tornasolan mutuamente. Desaparecen los límites que separan el mundo cósmico de las profundidades del alma y de la subconciencia. En rigor, toda clase de asociaciones son posibles para la fantasía y el sentimiento. La metáfora, por esta razón, se desdobla —o amplifica— en una serie de planos o visiones que se entrecortan y se encadenan a la vez. Así los muertos pueden ser muertos, pero también «montañas chinas», «sombras de caballos», «paisajes de nieve y una cabaña de azucenas». Y los teatros pueden ser calaveras, veneno, copas falsas... ¡Y qué fantásticas plurivalencias nos presentan —en *Poemas varios*— los relojes lorquianos: frondas de *tic-tacs*, racimos de campanas, constelaciones de péndulos! Las horas muertas son lirios negros de las horas niñas. Y la muerte es la hora fría.

METÁFORAS DE POSIBILIDAD EXISTENCIAL

Las metáforas así llamadas son aquellas que, basadas en la plurivalencia de todo lo creado, dubitan en la elección del ser. La forma que va a elegir la existencia puede ser cualquiera. Pero ¿no será mejor otra? Ser una sola cosa limita la posibilidad de ser plenamente, de seguir siendo hasta el infinito. Así resulta que cada objeto es más una apariencia de ser que una realidad existencial completa y acabada, puesto que la forma actual se da sólo como un accidente, como algo temporal. El poeta únicamente puede captar la esencia del ser, si considera que cada unidad es síntesis del todo y que ser de un modo es lo mismo que ser de otro. La fantasía de Lorca se dispara hacia todas las posibilidades del ser, diferentes en forma y color, porque su sensibilidad adora estas 'apariencias' tan bellas y varias. De aquí que este 'devenir' metafórico le atraiga de un modo extraordinario. En *El libro de Poemas* una rana pregunta cuando pasa el caracol: «¿Es una mariposa?» («Los encuentros de un caracol aventurero»). Esta posibilidad de ser nos hace imaginar esta asociación sorprendente: un caracol con alas de colores, un caracol-mariposa. El ser queda dubitando entre tomar una forma u otra. ¿Por qué? Porque podría ser ambas separadamente. «Todo es encrucijada» —opinaba Lorca—. Es decir, todo puede ser todo y cada ser individual, pues una misma esencia existencial, un *ontos* común, permite que ocurra este milagro o última realidad, al mismo tiempo que primer estadio original de la Naturaleza, devenir primigenio. Todo es ser cualquier cosa. Todo se intercambia o puede ser intercambiable. Todo es posible. Una enorme luz pudiera ser luciérnaga de otra («Deseo», *Libro*

de Poemas). En el *Romancero gitano* no hay dubitación en el ser, pero sí una seguridad de lo que ya no se es:

> Pero yo ya no soy yo,
> ni mi casa es ya mi casa.
> («Romance sonámbulo».)

Y esta interrogación sobre el ser: «Antonio, ¿quién eres tú?» («Prendimiento de Antoñito el Camborio»). La respuesta no admite duda: «Ni tú eres hijo de nadie / ni legítimo Camborio». En *Poeta en Nueva York*, «los pájaros están a punto de ser bueyes» («Panorama ciego de Nueva York»). Y en sus poemas inéditos, si se cumpliera una serie de milagros, «seríamos como cisnes» («Tierra»). Algunas de estas metáforas consuman la posibilidad existencial: «Cristo moreno / *pasa* / de lirio de Judea / a clavel de España» («Saeta», *Poema del cante jondo*). Tal posibilidad de ser pudo darse en el pasado: en *Así que pasen cinco años*, dice el Maniquí:

> Pudiste ser para mí
> potro de pluma y espuma,
> el aire roto en el freno
> y el mar atado en la grupa.
> Pudiste ser un relincho...

Pero la existencia se ha realizado de otra forma:

> Y eres dormida laguna
> con hojas secas y musgo.

METÁFORAS VOLITIVAS

Las cosas y los seres quieren ser otros, en un anhelo de totalidad existencial, en un acto de afirmación volitiva, en un rapto de romántica rebelión contra lo que le ha sido dado.

Por ejemplo, los astros quieren vegetalizarse: «ni la *estrella* que quiere / ser *hoja*» («Deseo», *Libro de Poemas*). El niño dice a su madre: «Mamá, yo quiero ser de plata... / Yo quiero ser de agua» («Canción tonta», *Canciones*). En el *Romancero gitano,* el verso «verde que te quiero verde» («Romance sonámbulo») es, en cierto modo, una metáfora volitiva. En *Poeta en Nueva York* nos sale al encuentro otra: «Cuando la palma quiere ser cigüeña / y cuando quiere ser medusa el plátano» («Son de negros en Cuba»). En la «Oda al Santísimo Sacramento»: «el unicornio quiere lo que la rosa olvida / y el pájaro pretende lo que las aguas vedan» (*Odas*). En el Acto I de *Así que pasen cinco años,* la Gata dice: «Yo quiero ser niño, un niño». Y después: «Quiero morirme siendo amanecer. / Quiero morirme siendo ayer. / Quiero morirme siendo manantial.» En el Cuadro último del Acto III de *Bodas de sangre,* pregunta la Muchacha 1.ª:

> Madeja, madeja,
> ¿qué quieres hacer?

Contesta la Muchacha 2.ª:

> Jazmín de vestido,
> cristal de papel.
> Nacer a las cuatro,
> Morir a las diez.
> *Ser hilo de lana,*
> *cadena* a tus pies
> y *nudo* que apriete
> amargo laurel.

Todas estas metáforas 'volitivas' simbolizan el deseo del hombre y de las cosas que les lleva a soñarse diferentes, a sobrepasar los límites de su propia realidad, a renovarse o a superarse por el sueño: a escapar de su materia, aspirando a una última libertad.

METÁFORAS SINESTÉSICAS

Esta rica y variada forma del lenguaje figurado, tan abundante en la poesía lorquiana, se explica de un modo cabal si tenemos en cuenta lo que el mismo Lorca decía en la ya citada conferencia en honor de Góngora: «Un poeta tiene que ser profesor en los cinco sentidos corporales, en este orden: vista, tacto, oído, olfato y gusto. Para poder ser dueño de las más bellas imágenes tiene que abrir puertas de comunicación en todos ellos, y con mucha frecuencia ha de superponer sus sensaciones y aun disfrazar sus naturalezas.» Federico García Lorca cumplió estas palabras al pie de la letra. Sus sinestesias establecen las más sorprendentes conexiones entre los objetos más alejados entre sí, transfiriéndoles insospechados matices y posibilidades imaginativas. No sólo lo audible se convierte en visión y lo visible en audible —como apuntaba La Guardia—, sino que son válidas asociaciones de todas clases, perceptibles por los diversos sentidos, o superponiendo las sensaciones originadas por la realidad al ser por ellos percibida y al entremezclarse estas percepciones y las diversas perspectivas, el tono interior y las creaciones de la fantasía. Algo de esto hizo el genio de las *Soledades*. Recordemos aquí, a guisa de ejemplo, algunas de sus sinestesias más comunes: «verdes voces», «voz pintada», «canto alado», «corriente plata», «verdes años», «jaspes líquidos», «verdes halagos», «oro líquido», «cerúlea tumba fría», «arco alado», «política alameda», «Coros tejiendo», «cítaras de pluma», «sierpes de aljófar», «sonoroso humo», «sediento paso», «viento armado», «remos gemidores», «alas batiendo líquidas», «nadante urna de canoro río», «sonante esfera», «piscatorio cántico», «delicia volante», «aljófares ri-

sueños», «disonante niebla de las aves», etc. Pero García Lorca traspone sensaciones mucho más originales, llegando a utilizar en ellas los sentidos más alejados, en prodigiosa superposición sensorial o figurativa. Véanse aquí algunos ejemplos tomados de todos sus libros, como prueba de riqueza sinestésica.

1. *Vista-oído, oído-vista*: «Lunares sonoros», «silencio ondulado» (del *Libro de Poemas*); «el grito deja en el viento / una sombra de ciprés», «tiene verdes los ojos y violeta la voz», «fuego fatuo de gritos», «y el débil trino amarillo del canario» (del *Poema del cante jondo*); «cielo balbuciente», «idioma blanco», «voces redondas» (de *Canciones*); «silencio sin estrellas», «un *horizonte* de perros / *ladra* muy lejos del río», «llanto oscuro», «alcoba silenciada» (del *Romancero gitano*); «voz aceitunada», «sordas penumbras y desorden» (de las *Odas*); «diminuto griterío», «y el pino / buscaba la plumilla del trino» (*Poeta en Nueva York*); «la sangre sonará por las alcobas» (del *Diván del Tamarit*); «red sonora» (de *Poemas varios*); «risas blancas y negras» (de *Mariana Pineda*); «un rumor de claridades» (de *Bodas de sangre*).

2. *Vista-tacto, tacto-vista*: «Lirio caliente» (*Poema del cante jondo*); «llano caliente» (*Primeras Canciones*); «blancor almidonado», «flor enfriada», «panderitos fríos», «corales tibios», «yertas lejanías», «tibia aurora» (*Romancero gitano*); «bobino frescor» (*Poeta en Nueva York*); «sangre dura», «cipreses helados» (*Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*); «agua dura», «duro paisaje» (*Diván del Tamarit*); «el celeste duro» (*Poemas varios*); «tiernas arrugas», «hielo azul» (*Así que pasen cinco años*); «jazmín caliente» (*Yerma*).

3. *Vista-gusto, gusto-vista*: «Rica luna» (*Canciones*); «agrio verde», «aurora salobre» (*Romancero gitano*); «dulces nieblas» (*Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*); «miel ce-

leste», «jugoso césped» (poemas inéditos publicados por Díaz-Plaja).

4. *Oído-tacto, tacto-oído*: «duro aire» (*Poema del cante jondo*); «rumores calientes», «el almidón de su enagua / me sonaba en el oído» (*Romancero gitano*); «viento duro» (*Poeta en Nueva York*).

5. *Olfato-oído*: «Fragante melodía» (*Poemas varios*).

6. *Olfato-tacto*: «Lirio caliente» (*Poema del cante jondo*); «rosas tibias» (*Diván del Tamarit*); «bovino frescor» (*Poeta en Nueva York*); «jazmín caliente» (*Yerma*).

7. *Gusto-tacto*: «Miel helada» (*Poemas varios*).

8. *Oído-vista-tacto*: «Risa amarilla y dura» (*Canciones*); «voz de hojalata y de talco» (*Poeta en Nueva York*).

Sin embargo, las sinestesias más originales y abundantes son las que contienen sensaciones traspuestas, y son tan variadas que hacen imposible toda clasificación. En el *Libro de Poemas* encontramos: «miradas rotas», «verde loco», «estrellas ahumadas», «espíritu rojo», «sombras enmohecidas», etc. En el *Poema del cante jondo*: «Un arco iris negro», «redonda encrucijada», «viento amarillo», «pupilas blancas», etc. En las *Canciones*: «Capitán redondo», «aire tartamudo», etc. En el *Romancero gitano*: «Cristal maduro», «breves lutos celestiales», «clavel varonil», «saltos jabonados», «verónicas de alhelí», «cutis amasado con aceituna y jazmín», «rubor cansado», «agónica plata», «yunques sonámbulos», «pistola inconcreta», «tercos fusiles», «oración decapitada», «noche tirante», «silencio mutilado», «unicornio de ausencia», «cítaras enlunadas», «escaleras tristes», «flor martirizada», etc. En la *Oda al Santísimo Sacramento*: «Noche de rostro blanco», «luz en equilibrio», «toro relumbrante», «alga y cristal en fuga», etc. En *Poeta en Nueva York*: «Tu alma tibia», «las dulces vacas de los cielos», «sin caballo efusivo», «barcos mudos», «uva neutra», «caballo azul», «lengua mora-

da», «ecuador oculto», etc. En *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*: «Asta desolada», «el cuarto se irisaba de agonía», «verdes ingles», «triste lengua», «mayorales de pálida niebla», «dibujada prudencia», «Roma andaluza», «perros apagados», etc. En *Diván del Tamarit*: «Con el oído lleno de flores recién cortadas», «la sonrisa de la gente sin rostro», «clavel enajenado», «noche herida», «un ocaso de verde veneno», etc. En *Poemas varios*: «Los lirios negros de las horas muertas», «olivares soñolientos», «borrachos de luceros», «los arenales de la madrugada», «resplandor adolescente», «prado mortal», «aire sin cadena», etc. En los poemas inéditos hallamos: «Naranjal desfallecido», «naranjal moribundo», «naranjal sin sangre», «el hombre es azul», «un arcoiris niño», «viento estancado», «paisaje escaleno», «casta colina», «dolor mojado», «otoño enajenado», etc. En *Así que pasen cinco años*: «Nieve oscura», «luz confusa», «aire roto», «mar atado», «dolor blanco», «jazmines de cordura», etc. En *Bodas de sangre*: «Dolor de nieve», «soñolientos metales», «el desgarrado vuelo de los gritos», «el aire va llegando duro, con doble filo», «mi sangre se puso negra», «pájaros de la mañana / por los árboles se quiebran», «carnes asombradas», «labios amarillos», etc.

METÁFORAS CROMÁTICAS

La extraordinaria sensibilidad plástica de Federico García Lorca se vertió desbordadamente en su poesía, dotando a ésta de peculiarísimas calidades cromáticas. Además de los valores usuales hemos encontrado los siguientes:

1. El color es indicación geográfica: «¡Aire del Norte, / oso *blanco* del viento!» («Veleta», *Libro de Poemas*.)

2. Intensidad emotiva o voltaje interior (real o figurado): «Mi espíritu *rojo*» («In Memoriam», *Libro de Poemas*), «un dolor *blanco* de abeja» (*Así que pasen cinco años*).

3. El color es dado por un sustantivo concreto: «Dientes de *espuma*» (blanco), «labios de *cielo*» (azul) («Deseo», *Libro de Poemas*), «una rosa de *sangre*» (rojo) («Balada de la placeta», *Libro de Poemas*).

4. El color se sustantiva y es susceptible de cualidades adjetivas (físicas o espirituales): «Ayer estabas *verde*, / *un verde loco* / de pájaros gloriosos» («In Memoriam», *Libro de Poemas*), «una dura luz de naipe / recorta en el *agrio verde*» («Reyerta», *Romancero gitano*).

5. El color da dos significados a la metáfora: «El río Guadalquivir / tiene las barbas granates» («Baladilla de los tres ríos», *Poema del cante jondo*), aludiendo no sólo a las aguas, sino también a las tierras por donde pasa el río.

6. El color da origen a una nueva metáfora que sirve para matizarlo con exactitud:

> Amparo,
> ¡qué sola estás en tu casa,
> vestida de *blanco!*
> (Ecuador entre el jazmín
> y el nardo.)
> («Amparo», *Poema del cante jondo.*)

Ecuador significa que el *blanco* es, justamente, mitad *jazmín* y mitad *nardo.*

7. El color tiene una significación poco determinable en poemas casi por completo cromáticos y que son estudios, juegos y manchas de color semejantes a los de la pintura contemporánea:

> (Lo cárdeno
> sobre el rojo.)
> (Lo negro

sobre el rojo.)
(Lo blanco
sobre el rojo.)
(«Cueva», *Poema del cante jondo.*)

8. El objeto evocado proyecta su color sobre un elemento de la Naturaleza: «Sobre el viento / *amarillo* se abren las campanadas» («Campana», *Poema del cante jondo*). Es decir, el bronce de las campanas transfiere su tonalidad cromática al viento que recoge sus sones.

9. El color se transforma en materia: «Entre sus muslos de *cobre*» («Muerte de la petenera», *Poema del cante jondo*), «cinco toros de *azabache*» (*Mariana Pineda.*)

10. El color del objeto evocado se transfiere sinestésicamente a una cualidad o característica: «Y el débil trino *amarillo* / del canario» («Amparo», *Poema del cante jondo.*)

11. El color es sugerido por otra palabra, estableciéndose un paralelismo entre el mundo de la realidad y del espíritu:

Me miré en tus ojos
pensando en tu *alma.*

Adelfa *blanca.*

Me miré en tus ojos
pensando en tu *boca.*

Adelfa *roja.*

Me miré en tus ojos.
Pero estabas *muerta.*

Adelfa *negra.*
(«Remansillo», *Primeras canciones.*)

12. Los colores se vivifican y personifican: «Cantan las siete / *doncellas*» —los siete colores del arco-iris— («Canción de las siete doncellas», *Canciones.*)

13. Uso de un color inusual —el negro— para lograr efectos patéticos o insinuar presagios:

En una luna *negra*
sangraba el costado
de Sierra Morena.
(«Canción de jinete», *Canciones.*)

Los lirios *negros*
de las horas muertas.
(«La selva de los relojes», *Poemas varios.*)

Los ángeles negros anuncian la muerte del gitano Juan Antonio el de Montilla:

Angeles *negros* traían
pañuelos y agua de nieve.
.....
Juan Antonio el de Montilla
rueda muerto la pendiente.
(«Reyerta», *Romancero gitano.*)

14. Las frutas, las flores y las cosas suministran metáforas de color: «Agosto, / contraponientes de *melocón* y *azúcar*» («Agosto», *Canciones*); «piel de nocturna *manzana*» («San Gabriel», *Romancero gitano*); «polisón de *nardos*» («Romance de la luna, luna», *Ibidem*).

15. El color como símbolo: «*Blanca doncella*» —novia pura— (*Bodas de sangre*). «En el *blanco* infinito, / nieve, nardo y salina, / perdió su fantasía», la poesía de Juan Ramón Jiménez o la eternidad («Juan Ramón Jiménez», *Canciones*). En el lenguaje de las flores de *Doña Rosita la Soltera*:

Las *amarillas* son de odio,
el furor las *encarnadas*,
las *blancas* son casamiento
y las *azules* mortaja.

16. Baraja de colores en la que éstos actúan con una significación irónica:

Bajo la adelfa sin luna
estabas fea desnuda.
Tu carne buscó en mi mapa
el *amarillo* de España.
¡Qué fea estabas, francesa,
en lo amargo de la adelfa!
Roja y *verde*, eché a tu cuerpo
la capa de mi talento.
Verde y *roja, roja* y *verde.*
¡Aquí somos otra gente!

(«Nu», *Canciones.*)

17. El color encubre una metáfora interna: «Quise las manzanas *verdes* / no las manzanas *rosadas*» —los senos, no las mejillas— («Susto en el corredor», *Canciones*); «trescientas rosas *morenas*» —sangre seca— («Romance sonámbulo», *Romancero gitano*).

18. El color representa una estación: «Corpus *azul*» (la primavera), «*blanca* nochebuena» (el invierno) («Tío-vivo», *Canciones.*)

19. Lo moral y lo psicológico generan el color: «y damas de *triste porte,* / *morenas* por la nostalgia / de un ayer de ruiseñores» («San Miguel», *Romancero gitano.*)

20. El color indicado por un verbo: «Pero el pez que *dora* el agua / y los mármoles *enluta*» («San Rafael», *Romancero gitano*); «Agua en vilo *redoraba* / las aristas de las rocas...»; «su desnudo de carbón / *tizna* los aires helados» («Martirio de Santa Olalla», *Romancero gitano.*)

21. Un color evoca o atrae a otro: «*Moreno* de *verde* luna» («Prendimiento de Antonito el Camborio», *Romancero gitano.*)

22. Una materia concreta presta su color a lo circundante: a) mediante un adjetivo: «Fachadas de *cal* ponían / cuadrada y *blanca* la noche» («Muerte de amor», *Romancero gitano*); b) mediante un verbo: «su desnudo de *carbón* / *tizna* los aires helados» («Martirio de Santa Olalla», *Romancero gitano.*)

23. Los elementos de la Naturaleza colorean los objetos evocados hasta lograr una identidad absoluta de color:

> *Nieve* partida comienza.
> Olalla *blanca* en el árbol.
> Olalla *blanca* en lo *blanco.*
> («Martirio de Santa Olalla», *Romancero gitano.*)

24. Los colores se solidifican en la «Oda a Salvador Dalí»: «La noche, *negra estatua*»; «Los *grises* oteando sus *balaustradas* últimas».

25. Colores absurdos, incoherencia o succión cromática entrecortadas: paisaje de «esponjas grises», «cielos amarillos», «caballo azul», «lengua morada», etc. (*Poeta en Nueva York.*)

26. Un color sinestésico da título al poema: «Cuatro baladas *amarillas*», *Diván del Tamarit.*

27. Claroscuro simbólico: «Los versos son las hojas / *negras* en tierras *blancas*» («Esto es el prólogo», inédito, publicado por Díaz-Plaja.)

28. El paisaje como caleidoscopio:

> El viento venía *rojo*
> por el collado encendido
> y se ha puesto *verde, verde,*
> por el río.
> Luego se pondrá *violeta,*
> *amarillo...*

Será sobre los sembrados
un *arco iris* tendido.
(«Tres historias del viento», I, Inéditos.)

29. Colorismo popular, del cual es ejemplo típico el romance de la «Corrida de toros en Ronda», de *Mariana Pineda*:

En la corrida más grande
que se vio en Ronda la vieja,
cinco toros de *azabache*
con divisa *verde* y *negra*.
.....
Las niñas venían gritando
sobre *pintadas* calesas,
con abanicos redondos
bordados de *lentejuelas*.
Y los jóvenes de Ronda,
sobre jacas pintureras,
los anchos sombreros *grises*
calados hasta las cejas.
La plaza con el gentío
(calañés y altas peinetas)
giraba como un zodíaco
de risas *blancas* y *negras*.
Y cuando el gran Cayetano
cruzó la *pajiza* arena
con traje *color manzana*
bordado de *plata* y seda,
destacándose gallardo
entre la gente de brega
frente a los toros *zaínos*
que España *cría en su tierra*,
parecía que la tarde
se ponía más *morena*.
.....
Cinco toros mató, cinco,
con divisa *verde* y *negra*.
Con la punta de su estoque

cinco *flores* dejó abiertas,
y a cada instante rozaba
los hocicos de las fieras
como una gran *mariposa*
de *oro* con alas *bermejas*.
La plaza, al par que la tarde,
vibraba fuerte, *sangrienta*...

30. El color verde:

a) Lo indefinido: «La señorita / va por *lo verde*» («Canción china en Europa», *Canciones*); «¡Irene! Baila sobre *lo verde*. / Sobre *lo verde verde*, / que te acompaño yo» («A Irene García», *Canciones*).

b) Como reflejo: «Préstame tu quitasol. / Me pondrá la cara *verde* / —zumo de lima y limón»— («Adelina de paseo», *Canciones*.)

c) Evocado o subevocado por sustantivos que aluden directamente a sensaciones de sabor:

El largo viento dejaba
en la boca un raro gusto
de *hiel*, de *menta* y *albahaca*.
(«Romance sonámbulo», *Romancero gitano*.)

d) El verde sustituye al azul y al rojo: «Un chorro de *venas verdes* / le brota de la garganta» («Martirio de Santa Olalla, *Romancero gitano*.)

e) Significación sonámbula, misteriosa o mágica, que se inicia en el *Poema del cante jondo* y se intensifica en el *Romancero gitano*: «noche verde», «lucero verde», «verde baranda», «verde luna», etc.

f) Intensificación, gloria y apoteosis del verde en el «Romance sonámbulo», *Romancero gitano*:

Verde que te quiero *verde*.
Verde viento. *Verdes* ramas.
.....

Verde carne, pelo *verde,*
con ojos de fría plata.
Verde que te quiero *verde.*
.....

Verde que te quiero *verde.*
.....

Ella sigue en su baranda,
verde carne, pelo *verde,*
soñando en la mar amarga.
.....

¡Dejadme subir!, dejadme,
hasta las *verdes* barandas.
.....

Verde que te quiero *verde,*
verde viento, *verdes* ramas.
.....

Sobre el rostro del aljibe
se mecía la gitana.
Verde carne, pelo *verde,*
con ojos de fría plata.
.....

Verde que te quiero *verde.*
Verde viento. *Verdes* ramas.

La coloración cromática, aquí, no sólo crea la 'atmósfera' del poema —sonámbula y mágica— sino que, al repetirse anafóricamente, sostiene la estructura melódica y la tensión dramática.

METÁFORAS METONÍMICAS

García Lorca utilizó algunas veces esta clase de tropo, que consiste en expresar una idea con la palabra de otra, supuesto que entre ambas ideas se puede establecer una re-

lación de dependencia. Las preceptivas suelen separar la metáfora de la metonimia y quizá tengan razón. No obstante, en poesía, aparecen unidas o superpuestas por lo general; por esto las enlazamos y unimos aquí en una misma figura metafórica. Hay tres formas usuales en esa relación de dependencia; sólo dos de ellas hemos encontrado en la obra poética lorquiana.

1. El instrumento, en vez de la persona (o cosa figurada) que lo maneja: «Vino el día con sus *hachas*» («Cortaron tres árboles», *Canciones*), es decir, *los leñadores*. «En la luna negra / de los bandoleros / cantan *las espuelas*» («Canción de jinete», *Canciones*), refiriéndose al *jinete* que las usa. «Y mientras vibra confusa / pasión de crines y *espadas*» («Martirio de Santa Olalla», *Romancero gitano*), significando *los soldados* que las esgrimen. «Cantan *las flautas de umbría*» («Preciosa y el aire», *Romancero gitano*): *los pájaros* de las enramadas.

2. El autor por sus obras: «Vuelan en *la araña gris* / siete pájaros del prisma» («La monja gitana», *Romancero gitano*), sustituyendo a *telaraña*.

METÁFORAS QUE CONTIENEN SINÉCDOQUES

La sinécdoque consiste en designar una idea con el nombre de otra, cuando ambas coexisten de algún modo. Se pueden verificar de varias maneras, observándose sólo dos en la poesía de García Lorca.

1. Designando el todo por la parte y viceversa: «Los dos ríos de Granada / bajan de la nieve al *trigo*» («Baladilla de los tres ríos», *Poema del cante jondo*), refiriéndose a *montaña* (Sierra Nevada) y *llanura* (Vega de Granada). «Las calles están desiertas / y en los fondos se adivinan / *corazones*

andaluces / buscando viejas espinas» («Sevilla», *Poema del cante jondo*), es decir, hombres andaluces. «Y mientras vibra confusa / pasión de *crines* y espadas» («Martirio de Santa Olalla», *Romancero gitano*), en lugar de *los caballos* que las poseen.

2. Nombrando el continente por el contenido, o al contrario: «Y loca de horizonte, / mezcla en su vino / lo amargo de Don Juan / y lo perfecto de Dionisio» («Sevilla», *Poema del cante jondo*), en que la ciudad —Sevilla— reemplaza a su contenido —los sevillanos— en un prodigio personalizador.

METÁFORAS CON ATRACCIÓN DE CONTRARIOS

En ocasiones aparecen en la poesía de Lorca metáforas que contienen elementos contradictorios o antitéticos. En ellas, una palabra atrae a otra y el resultado —la metáfora que se da por consecuencia— parece o es contradictorio. «Tierra de *luz*, / cielo de *tierra*» («El paso de la siguiriya», *Poema del cante jondo*); «El horizonte *sin luz* / está mordido de *hogueras*» («¡Ay!», *Poema del cante jondo*), en donde observamos una aparente antítesis cromática; «*se apagaron* los faroles / y *se encendieron* los grillos» («La casada infiel», *Romancero gitano*); «Sangre resbalada *gime* / *muda canción* de serpiente» («Reyerta», *Romancero gitano*); «Un *rumor* último y *sordo*» («La monja gitana», *Romancero gitano*); «En el límite *oscuro* que *relumbra* de noche» («Oda a Salvador Dalí», *Odas*), etc.

METÁFORAS DE MATERIA

Todo el lenguaje figurado junta un doble valor: como formas de expresión que tienen realidad, aunque se desco-

nozca su teoría, y porque es medio imprescindible y natural para llegar a revelar matices de nuestra vida interior que, a veces, la imperfección de nuestras lenguas no logra manifestar. La riqueza figurativa del léxico poético de García Lorca es tan extraordinaria que hasta las materias de las cosas se revisten de estupendas significaciones metafóricas. He aquí los valores —excluidos los usuales— que toma la materia en la poesía lorquiana.

1. Jerarquización: la materia confiere jerarquía social o moral: «Ay, su anillito *de plomo*, / ay, su anillito *plomado*» («El lagarto está llorando», *Canciones*), en que el humilde metal es signo de la modesta condición de los desposados —una pareja de lagartos—.

2. Disminución o rebajamiento de la calidad o dignidad, especialmente en un sentido moral: «Tienen, por eso no lloran, / *de plomo* las calaveras. / Con el alma *de charol* / vienen por la carretera» («Romance de la Guardia Civil española», *Romancero gitano*), donde *plomo* y *charol* subrayan y enfatizan la crueldad de los guardias civiles.

3. Simple cambio de materia para lograr efectos sinestésicos: a) las flores reemplazan la tela: «La luna vino a la fragua / con su polisón *de nardos*» («Romance de la luna, luna», *Romancero gitano*); b) los metales sustituyen las plumas: «Ángeles con grandes alas / *de navajas* de Albacete» («Reyerta», *Romancero gitano*); c) las flores aparecen en lugar de la madera, a la cual sólo pueden adornar realmente: «Un sillón de *clavellinas*» («San Gabriel», *Romancero gitano*).

4. Atribución de materias inusuales o imposibles, por necesidad simbólica, sinestésica o afán surrealista: en el *Romancero gitano* encontramos, entre otras, «ojos de fría plata», «grandes estrellas de escarcha», «pez de sombra», «un carámbano de luna», «silencio de cal y mirto», «planeta de cobre», «flores de vino», «espadón de nebulosa», «rosas

de pólvora negra», «arbolillos de sangre», «escuadras de níquel», etc. En la «Oda a Salvador Dalí», «montaña de niebla impresionista», «flor aséptica de la raíz cuadrada», «las flautas de madera», «una dura corona de blancos bergantines», «cabellos de arena», «el algodón cambiante de una nube imprevista», etc.; en la «Oda al Santísimo Sacramento», «una sierpe de arena», «rameras con los senos de cristal arañado» (sin pureza), etc. (*Odas*). En *Poeta en Nueva York,* «fachada de crin», «cieno de número y leyes», «diez rosas de azufre débil», «vaca de ceniza», «manecitas de musgo», «guante de luna», «un coche de agua negra», «gota de madera», etc. En *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías,* «las campanas de arsénico», «maleza blanca del humo congelado», «uva de niebla», etc. En el *Diván del Tamarit,* «un duro paisaje de hueso», «establo de oro», «manzana de sollozos», etc.

METÁFORAS SINTÉTICAS

García Lorca, en ocasiones, acumula el significado de lo que quiere expresar o sugerir en una sola metáfora, ganado por un afán de síntesis, por una condición metafórica que apura hasta el mínimo de sus propias posibilidades. Una o más estrofas, así, redúcense a un par de versos que se enriquecen con la carga de una formidable fuerza sugeridora. Véase el ejemplo siguiente: «¡Quién dirá que el agua lleva / un fuego fatuo de gritos!» («Baladilla de los tres ríos», *Poema del cante jondo*). Expliquémonos: *fuego fatuo* es, primero, reflejo, luz reflejada, pero la propiedad que posee de aparecer generalmente en los cementerios, se irradia sobre *gritos,* significando que éstos pertenecen a muertos, los cuales, a su vez, evocan el pasado histórico de Granada: el agua, en síntesis, llévase luces y gritos trágicos o de muerte.

«Lámparas de cristal / y espejos verdes» («Café cantante», *Poema del cante jondo*): la total atmósfera, la decoración y hasta el amueblado de un café quedan suficientemente sugeridos en dos únicos versos, prodigiosa síntesis. En el «Romance de la Guarcia Civil española» (*Romancero gitano*), dos versos, también, resumen todo el poema, subrayando la tonalidad trágica que lo caracteriza, el llanto y la muerte: «Agua y sombra, sombra y agua / por Jerez de la Frontera». Como lo demuestran los versos citados, las metáforas sintéticas marcan y consagran el triunfo del substantivo, ya que en ellas hay una completa ausencia de palabras adjetivas.

UNA SOLA METÁFORA JUSTIFICA EL POEMA

Esta clase de metáforas ya fue entrevista por Díaz-Plaja, pero sólo en poemas breves que, según nuestro análisis, a veces pueden no serlo tanto. De otro modo: una metáfora única es la entera finalidad del poema. En el *Libro de Poemas*, por ejemplo, «La sombra de mi alma» —título de la composición— es metáfora inspiradora y estribillo a la vez. En otros casos, descubrimos una variación metafórica, de la cual es ejemplo típico «Variación» (*Primeras Canciones*):

El remanso del aire
bajo la rama del eco.

El remanso del agua
bajo frondas de luceros.

El remanso de tu boca
bajo espesuras de besos.

Hay ocasiones en que una metáfora ha sido el arranque del poema, pero luego genera otras; alguna vez, la metáfora

inicial se repite como estribillo. Tal ocurre en «Casida de la muerte clara», «Casida de la mujer tendida boca arriba», «Casida de la huida», «Casida de los ramos» y «Casida de la rosa» del *Diván del Tamarit*. Esta misma fórmula metafórica la hallamos repetidamente en *Bodas de sangre*: en las canciones de la boda, en las nanas, en la canción de las muchachas que actúan como plañideras, en la queja de la madre y en la canción de la Muerte:

¡Ay muerte sola!
Muerte de las secas hojas.
¡Ay triste muerte!
Deja para el amor la rama verde.
¡Ay muerte mala!
Deja para el amor la verde rama.

METÁFORAS APOSITIVAS

Esta particularidad metafórica ofrece una enorme riqueza y variedad en la poesía de García Lorca, apareciendo en todos los elementos de la frase y en todas las posiciones.

1. Aposición del sujeto: a) por elipsis del verbo: «Mi amor errante [es], castillo sin firmeza» («Balada interior», *Libro de Poemas*), «Guadalquivir [es o tiene], alta torre / y viento en los naranjales» («Baladilla de los tres ríos», *Poema del cante jondo*); b) aposición antepuesta al sujeto: «Grulla dormida, la tarde / puso en tierra la otra pata» («Susto en el comedor», *Canciones*), «Ajo de agónica plata, / la luna menguante pone / cabelleras amarillas...» («Muerto de amor», *Romancero gitano*); c) aposición pospuesta al sujeto: «Y allí nuestros besos, / lunares sonoros / del eco, / se abrirán muy lejos» («Deseo», *Libro de Poemas*), «El sol, capitán redondo, / lleva un chaleco de raso» («El lagarto», *Libro de*

Poemas); d) aposición (yuxtapuesta) del sujeto de una oración subordinada adjetiva de relativo: «Pides la luz que anima la copa del olvido. / Ancha luz de Minerva, constructora de andamios, / donde no cabe el sueño ni su gloria inexacta» («Oda a Salvador Dalí», *Odas*); e) aposiciones disyuntivas antepuestas al sujeto: «Arcilla blanca o nieve, tu lengua está llamando / camaradas que velen tu gacela sin cuerpo» («Oda a Walt Whitman», *Poeta en Nueva York*); f) aposición que se convierte en sujeto de una oración: «La rosa / no buscaba la aurora: / confín de carne y sueño, buscaba otra cosa» («Casida de la rosa», *Diván del Tamarit*); g) aposición enumerativa de un sujeto con verbo elíptico: «Sur, / espejismo, / reflejo» («Sur», *Poemas varios*).

2. Aposición del vocativo: «Aire del Norte, / oso blanco del viento» («Veleta», *Libro de Poemas*), «Verdad, chopo, maestro de la brisa» (*Ibidem*), «¡Oh guitarra! / Corazón malherido / por cinco espadas» («La guitarra», *Poema del cante jondo*).

3. Aposición del predicado nominal: «Ayer estabas verde, / un verde loco / de pájaros gloriosos» («In Memoriam», *Libro de Poemas*).

4. Aposición del complemento directo: «Y las arañas tienden / sus caminos de seda / —rayos al cristal limpio / del aire» («Caracol aventurero», *Libro de Poemas*).

5. Aposición del complemento indirecto: «Las guitarras suenan solas / para San Gabriel Arcángel, / domador de palomillas / y enemigo de los sauces» («San Gabriel», *Romancero gitano*).

6. Aposición del complemento circunstancial: «Entre los rudos árboles, / flautas en la tormenta» («Veleta», *Libro de Poemas.*)

7. Aposición exclamativa: «Siempre la rosa, siempre, norte y sur de nosotros» («Oda a Salvador Dalí», *Odas*),

«¡Oh Cuba! ¡Oh ritmo de semillas secas!» («El poeta llega a La Habana», *Poeta en Nueva York.*)

8. Aposición yuxtapuesta: La chumbera es «Laocoonte salvaje. / Múltiple pelotari» («Chumbera», *Poema del cante jondo*). La Hostia es «Panderito de harina para el recién nacido... / Brisa y materia juntas en expresión exacta...» («Oda al Santísimo Sacramento», *Odas*).

9. Aposiciones enumerativas: «Viejo hermoso Walt Whitman..., / anciano hermoso como la niebla..., / enemigo del sátiro, / enemigo de la vid y amante de los cuerpos bajo la burda tela...» («Oda a Walt Whitman», *Poeta en Nueva York*); «Torrijos, el general / noble, de la frente limpia, / caballero entre los duques, / corazón de plata fina...» (*Mariana Pineda*).

10. Aposición antepuesta y pospuesta a la vez: «Flores rotas los ojos, y sus dientes, / dos puñados de nieve endurecida» (*Bodas de sangre.*)

Todas estas variantes de aposiciones metafóricas —o de metáforas apositivas— se repiten abundantemente; consignarlas aquí sería elaborar una larga lista.

METÁFORAS INTERNAS

Tales metáforas no son evidentes por la estructura ni la apariencia externa, sino que se adivinan o descifran gracias al sentimiento o a la intuición. A veces se extienden por debajo de todo el poema, encadenándose hasta el final, completando así el sentido interior de la composición y su simbolismo más profundo. De esta manera, en el *Libro de Poemas*, «el agua de los mares» significa interiormente —gracias al contexto— sangre, lágrimas, amargura, dolor humano («La balada del agua del mar»). En *Canciones* hallamos este «Madrigalillo», que puede servir de ejemplo característico:

Cuatro granados	
tiene tu huerto.	**(la vida)**
(Toma mi corazón	
nuevo.)	(la juventud)
Cuatro cipreses	
tendrá tu huerto.	(la muerte)
(Toma mi corazón	
viejo.)	(la vejez)
Sol y luna.	
Luego...	(la Naturaleza, lo eterno)
Ni corazón,	
ni huerto.	(nada).

Lo mismo ocurre en las canciones «Balanza», «Refrán», «Cazador», «Primer aniversario», etc.

METÁFORAS INDETERMINABLES

Como todo gran poeta, Federico García Lorca tiende a lo misterioso, a lo increíble, a lo inesperado, a lo inexpresable. Incontables metáforas suyas se nos escapan si intentamos aprehenderlas por vía racional, pues emanan de un trasmundo o lejanía. Son tan indefinibles e imprecisas que ni el poeta mismo acierta a revelarlas totalmente cuando intenta aflorarlas del misterio que las encubre o enmascara. No hay asociaciones ni ideas claras en ellas, sino adivinaciones profundas de lo incognoscible, y sólo consiguen cierta expresividad a través de la intuición, de la subconciencia o de un aliento mágico. Es obvio, en consecuencia, transcribirlas o analizarlas: queden ellas intangibles en la obra poética de Federico García Lorca —poeta de dimensión universal, al mismo tiempo que española y andaluza—, para gozo recóndito de lo mejor de nuestro espíritu y de nuestra sensibilidad.

CONCLUSIÓN

Este análisis del metaforismo lorquiano —en sus características más sobresalientes— nos ha revelado que Federico García Lorca supo, en su cacería poética, cazar metáforas vivas y no figuradas ni falsas. A pesar de llevar un plano —como él decía— para orientarse, el azar, la suerte y la gracia le ayudaron muy a menudo en la gran empresa poética. Consciente voluntad, anhelo de superación, rigor autocrítico, al lado de un genial instinto aventurero y cazador, le guiaron por las selvas de su creación poética. Recorrió arduos y complejos caminos, encrucijadas, sendas misteriosas, convergentes y divergentes, circulares; ascendió a collados y montañas, tocó los astros con sus ojos corpóreos y con las manos de su imaginación; asoció el sol con la naranja, la estrella con la luciérnaga... Multiplicó los seres y las cosas, casi milagrosamente: los entrecruzó, acercó los distantes, elevó a los que yacían en tierra... Descubrió la afinidad esencial de todo lo creado, por debajo de obvias diferencias formales —sin excluir al hombre ni excluirse—, en un ansia de comunión cósmica y universal. Como poeta —y acaso como toda criatura humana—, Federico García Lorca sentía el omnímodo deseo de serlo todo y de que todo fuera en él, cambiándose y renovándose siempre heraclitianamente, siendo a la vez quien era. Acaso pensaba —como Zenón de Elea— que todo es uno y lo mismo. Por amor y en libertad, sin ataduras de ninguna clase, su alma se reconocía en la infinita y unitaria variedad del mundo. Sus geniales metáforas fueron descubriendo —una por una— las incontables caras de la realidad, los antifaces de las cosas, las misteriosas asociaciones de niveles, planos y reinos, las sorprenden-

tes relaciones de todo lo creado. Sus despiertos y ávidos sentidos captaron cuanto podía ofrecerles el universo y traspasaron los fenómenos aparenciales, arrancándoles sus secretos, interpretando sus afanes de evasión y, también, su fidelidad a la realidad radical, a la esencia común e individual. Federico García Lorca nos legó un mundo metafórico de gran riqueza y profundidad que aún no hemos terminado de explorar: poco a poco iremos dibujando el mapa de su paisaje exterior e interior, de sus minas, de sus pozos y de sus cielos. El estudio —parcial— de su técnica metafórica nos ha permitido esbozar —creemos— un primer diseño de su honda y compleja geografía poética, ético-estética y metafísica. Por debajo de su neopopularismo, la poesía lorquiana se enraíza en vivencias e intuiciones de extraordinaria originalidad, y se manifiesta con una expresión de sello y cuño propios. Más allá de los juegos metafóricos tradicionales heredados, Federico García Lorca supo forjarse sus instrumentos expresivos, sus resortes, tragaluces y escapes, al ir creando cada una de sus obras. Hábil técnica, sí, pero al servicio de su espíritu aventurero y de su *'duende'*.

LOS ESPEJOS DE FEDERICO GARCIA LORCA

INTRODUCCIÓN

Antes de entrar en materia, debemos dejar establecido que el hombre es, fundamentalmente, un animal simbolizador. Por este hecho, los estudios dedicados al *ethos* simbólico han sido tan importantes para el arte y la historia de las ideas. A través de tales estudios se ha afirmado que el espejo es un símbolo de la imaginación —o de la conciencia— porque puede reflejar la realidad formal del mundo objetivo. Scheler y otros filósofos lo han relacionado con el pensamiento: para ellos es tanto el instrumento de autocontemplación como el que refleja el universo. Así, el simbolismo del espejo se enlaza con el del agua y el mito de Narciso: el cosmos aparece como un gran Narciso contemplando sus propios reflejos e imágenes en la conciencia humana. Pero el mundo —en su estado de discontinuidad, al ser afectado por las leyes del cambio y de la substitución— es el agente que proyecta su imagen seminegativa, calidoscópica, al aparecer y desaparecer en el espejo. Éste —desde los más antiguos tiempos— ha sido considerado como ambivalente. Es una superficie que reproduce imágenes y, en cierto modo, las contiene y las absorbe. En la leyenda y en el folklore, se le inviste con frecuencia de una cualidad mágica, simple versión hipertrófica de su significado fundamental. En este sentido sirve para invocar apariciones, conju-

rando las imágenes que ha recibido en el pasado, o aniquilando las distancias entre el hoy y el ayer en la acción de reflejar objetos. Esta fluctuación entre el espejo «ausente» y el espejo «poblado» de imágenes conduce a una implicación lunar, a causa de su característica pasiva de reflejar las imágenes, como la luna recibe la luz solar. Su estrecha relación con la luna ha sido demostrada por el hecho de que entre los primitivos era considerado símbolo de la multiplicidad del alma. A veces, el espejo toma la forma mítica de una puerta a través de la cual el alma puede libertarse «pasando» al otro lado: ésta es la idea reproducida por Lewis Carroll en *Alice Through the Looking Glass*. Otro valor simbólico muy interesante del espejo es que puede ser emblema de la verdad [1].

* * *

El espejo —desdoblándose multidimensionalmente en numerosas funciones metafóricas— es, si no una exquisita y misteriosa obsesión lírica, un elemento muy sugestivo dentro de la riquísima temática lorquiana. Su imagen aparece persistentemente en el verso y en la prosa de Lorca, en sus libros de poemas y en su dramática. ¿Cómo podría faltar en su obra si ésta es, en su totalidad, una fusión mágica del alma del poeta con la de las cosas y el universo? Si la Poesía es un espejo en que se refleja o tornasola la realidad vivida y circundante y si el poema es la imagen —o la serie de imágenes— que tal realidad proyecta, desdobla o levanta, Lorca —enamorado ferviente de la realidad y de las realidades— [2] no podía dejar de seleccionar entre éstas la reali-

[1] Cf. J. E. Cirlot, *A Dictionary of Symbols*, New York, Philosophical Library, 1962, págs. 201-202.

[2] Véase a este respecto la conferencia «Imaginación, inspiración,

dad del espejo, ayudado por su imaginación creadora, su inspiración poética y, en algunos casos, por su ansia de evasión. Porque el espejo, justamente, *objetiviza* la función simbólica de la Poesía.

Como todo gran poeta, sintió, sin duda, la atracción de los espejos, la silenciosa llamada de sus aguas profundas, el azaroso instinto de la aventura en los oscuros y luminosos azogues sin fondo. Los espejos lorquianos reflejan —según veremos— no sólo realidades vividas y contempladas, sino que dan a éstas nueva vida y nueva forma, al dotarlas de un aliento poético y de un espíritu en muchas ocasiones trascendente. Instintos, afectos, percepciones, sentimientos, recuerdos, sueños, en oculto proceso, penetran el espejo y, en síntesis simbólica, devienen su propia alma. Al poetizarlo, le infunde Lorca su propio ser, porque en el espejo —como en las otras formas del mundo— busca su propia vida interior, su propia realidad íntima, su propio *duende.* Lorca sabe, además, que su misma conciencia artística es una especie de espejo que refleja no sólo la naturaleza de los objetos que existen externamente, sino también la imagen y naturaleza de su propia conciencia.

Mas ¿por cuál proceso y por qué medios construye Lorca estos espejos? ¿Copia en ellos su concepción del mundo, del hombre y de la Poesía? ¿Los usa como una posibilidad de expresión emotiva, exclamativa o, simplemente, hipostática? ¿Para distinguir o dar énfasis a ciertos aspectos de la realidad objetiva o de la realidad interior? ¿Como recreo y juego de su vívida fantasía? ¿Como punto de cita de su «duende» con su imaginación lúcida? ¿Para crear especiales símbolos atribuibles a realidades humanas, físicas o de

---

evasión», pronunciada por el poeta en 1928, en: Federico García Lorca, *Obras completas,* Madrid, Aguilar, 1960, págs. 1.543-46. En adelante citaremos siempre por esta edición.

su propia conciencia? ¿Actúan estos espejos para expresar estados de alma o como instrumento, por decirlo así, de indagación epistemológica? ¿Qué lógica propia formulan esos imaginarios e irreales —¿por qué no reales?— fondos de los espejos? ¿Qué identificaciones sugieren al poeta? ¿Qué memorias, a través de ellos, salvan del olvido? ¿Rescatan las imágenes idas y el tiempo que ha pasado? ¿Qué nuevas imágenes simbólicas es posible concebir al desvelar sus honduras? ¿Esos valores simbólicos —si existen— dejan entrever fases de desarrollo, progresión, retroceso? ¿Una idéntica función es recognoscible en todos los espejos que ofrece el mundo?

Intentemos, pues, explorar en la obra de Lorca los significados de sus espejos, por encima y más allá de toda obvia significación. Procuremos descubrir sus funciones y analizar su simbolismo, partiendo de su realidad objetiva e inmediata, y, tras indagar su proyección en el universo y rastrear sus valores psicológicos y metafísicos, tratemos de establecer ordenadas categorías de valores simbólicos, apuntando a una coherencia última.

Pero antes de comenzar tal análisis, conviene que nos planteemos unas cuestiones previas.

¿Cuándo y cómo tuvo Lorca conciencia del existir poético del espejo, a través de los documentos escritos que nos ha dejado? Hay constancia —aunque burlesca— de su primer encuentro *consciente* con el espejo en una de sus notas autobiográficas. Y es como una constatación de que tal *descubrimiento* le llevó a *descubrirse* como poeta —incipiente poeta, claro—, según parecen revelarlo estos recuerdos de su edad más temprana. «A los siete años —dice— fui a Almería, donde estuve en un colegio de padres escolapios y donde comencé el estudio de la música. Allí hice el examen de ingreso, y allí tuve una enfermedad en la boca y en la gar-

ganta que me impedían hablar y me puso en las puertas de la muerte. Sin embargo, pedí *un espejo* y me vi el rostro hinchado, y como no podía hablar, *escribí mi primer poema* humorístico, en el cual me comparaba con el sultán de Marruecos Muley Hafid»[3]. El poeta *se ha visto* por primera vez en el espejo y, al verse, se ha ridiculizado humorísticamente y ha escrito su primer poema —acaso sin palabras y sólo visualmente— a los siete años de edad. El niño se ha enfrentado consigo mismo y ha nacido el poeta tras el pequeño Narciso que se burla de su imagen ridícula y antiestética.

A los diecisiete años empieza a escribir en serio[4] y los espejos —reales o imaginarios— se introducen tímidamente en su primer libro *Impresiones y paisajes* (1918). Inmediatamente, le inspiran toda una serie de poemas breves, muy concentrados de expresión e imagen, pero muy ricos en adivinaciones poéticas: la «Suite de los espejos», que Juan Ramón Jiménez publica en la revista *Índice*[5]. En esta «Suite» —tan temprana en el orden genético de la creación lorquiana— se dan casi todos los valores metafóricos y simbólicos que impregnan las imágenes posteriores de los espejos y que se hallan diseminadas intermitentemente a lo largo de toda la obra lorquiana.

El espejo es, sí, uno de los primeros temas poéticos que inspiraron a Lorca. Y tal es su vívida potencia que le anima a engendrar un conjunto de 14 poemas de común temática. Inicialmente, se nos da como una culminación unitaria y,

---

[3] «Nota autobiográfica», IV, *Varia, Ibid.*, pág. 1.656. El subrayado es nuestro.

[4] «Entrevistas y declaraciones»: con Ernesto Giménez Caballero (1928), *Ibid.*, pág. 1.655.

[5] Junto con la «Suite del agua» y la «Noche» (Suite para piano y voz emocionada), *Índice*, Madrid, núm. 3, 1921. La última Suite vio la luz en la misma revista, en el número siguiente y en el mismo año.

luego, a partir de entonces, como una diseminación —intermitente pero sostenida— del tema y de sus correspondientes imágenes dentro de la obra completa, salvándolo de ser un pequeño libro —o parte de él— aislado y primerizo: el espejo se integra, así, en una totalidad de vastas proporciones y constituye una de esas constantes temáticas lorquianas de tonalidad lírica más delicada y, por tanto, menos evidente para los ojos del lector apresurado o superficial.

La «Suite de los espejos» le nació a Lorca junto con la «Suite del agua» y la titulada «Noche» (Suite para piano y voz emocionada)[6]. Advirtamos la connotación musical que entrañan estos conjuntos líricos, no sólo en cuanto al título sino a su desarrollo temático, pues los tres están constituidos por una serie de variaciones —como en la música— sobre cada motivo temático. Y notemos también cómo se transparenta, a través de cada «suite», el trasfondo de Granada, ciudad del agua, ciudad de espejos, ciudad de música y de jardines. Este granadinismo no se percibe, sin embargo, en la superficie, ya que todos estos poemas carecen de intención colorista, de intención local. No se describe ni en datos ni en toques ni en el argumento, sino en el espíritu: en la entraña del tema y en la manera de resolverlo líricamente.

El amor que siente Lorca por los espejos, proviene, sin duda, del ambiente granadino. Los ríos y las albercas[7] des-

---

[6] Las tres Suites forman parte de los *Poemas sueltos*, en las *Obras completas*.

[7] En las *Obras completas* se reproduce una fotografía (página XXVIII), tomada en 1927, en que el poeta aparece en ademán de acariciar con su diestra el agua de una alberca en la Alhambra granadina. Está sentado, con las piernas cruzadas, junto al borde del estanque y ha levantado la cabeza en el momento de ser fotografiado. ¿Se estaba contemplando en aquel espejo? ¿O admiraba las formas arquitectónicas, desdobladas en el agua? ¿Meditaba sobre estas irreales realidades?

doblan la realidad: arquitectura y paisaje se espejan en ellos día y noche, duplican y multiplican sus colores y formas. Granada es un espejo maravilloso del que emana una estética de la delectación descriptiva, de representación preciosista. Los astros, en los estanques granadinos, se empequeñecen: devienen objetos al alcance de la mano. Lo enorme se ha hecho diminuto y lo ilimitado, limitado. Lo grandioso se torna fino matiz: primor.

García Lorca —*granadino de raíz y de espíritu*— siempre tuvo conciencia de esta estética, cuya lección no la aprendió de memoria sino que la sintió en su sangre. Y siempre proclamó con orgullo nativo esta «estética del diminutivo»: «La estética de las cosas pequeñas ha sido nuestro fruto más castizo, la nota distintiva y el más delicado juego de nuestros artistas. Y no es obra de paciencia, sino obra de tiempo; no obra de trabajo y esfuerzo, sino de virtud y amor» [8] —afirmó en una conferencia en honor de un poeta clásico granadino.

Con extraordinaria agudeza, doblada de finísima sensibilidad, Lorca supo definir a Granada magistralmente: «Granada no puede salir de su casa. Granada, solitaria y pura, se achica, ciñe su alma extraordinaria y no tiene más salida que su alto puerto natural de estrellas» [9]. Así, estas estrellas, contempladas desde su ciudad andaluza, se reducen y devienen «espejitos», porque el poeta las ve con ojos que ha acondicionado esa estética primorosa de lo diminuto [10]. Y

[8] «Homenaje a Soto de Rojas», *Ibid.*, pág. 1.533.

[9] «Homenaje a Soto de Rojas», *Ibid.*, pág. 1.532.

[10] «El arte ha usado desde los tiempos más remotos la telegrafía sin hilos o los espejitos de las estrellas» (Conferencia sobre el «Cante Jondo», *Ibid.*, pág. 1.527). Amado Alonso estudió el diminutivo lorquiano en «Noción, emoción, acción y fantasía en los diminutivos» (*Estudios linguísticos. Temas españoles*, Madrid, Editorial Gredos, 1951, págs. 219-222), y descubrió en él una visión poético-infantil o énfasis emotivo.

podrá decir en su «Suite de los espejos», en el poema titulado «Capricho»:

Detrás de cada espejo
hay una estrella muerta
y un arco iris niño
que duerme.

(pág. 521).

A) EL ESPEJO OBJETIVO

Lorca creyó siempre que la imaginación estaba limitada por la realidad o que, por lo menos, arrancaba de ella. «No se puede imaginar —decía en la ya citada conferencia— lo que no existe: necesita de objetos, paisajes, números, planetas, y se hacen precisas las relaciones entre ellos dentro de la lógica más pura. No se puede saltar al abismo sin prescindir de los términos reales. La imaginación poética viaja y transforma, les da su sentido más puro y define relaciones que no se sospechan, pero siempre opera sobre la realidad más neta y precisa» (págs. 1.543-46). En consecuencia, antes de aflorar de los espejos significaciones profundas, Lorca arrancó de su auténtica objetividad, de su condición de *cosa,* humilde servidora del hombre. El espejo objetivo entró en su prosa, en su verso y en su teatro, como punto de partida indispensable para la gran aventura poética, para la magna empresa metafórica. El poeta lleva a su creación el espejo cotidiano, real, que está formando parte de la atmósfera —de la vida— que le rodea, integrado en el mundo de las cosas concretas.

Así, viajando por España, llega a una posada y pide al mesonero la mejor habitación. Empieza a describirnos cómo era: «La habitación tenía un espejo. Yo, medio peine en el bolsillo. 'Me gusta'. (Vi 'me gusta' en el espejo verde.) El

posadero cerró la puerta. Entonces, vuelto de espaldas al helado campillo de azogue, exclamé otra vez: 'Me gusta'» (página 24). Notemos cómo el poeta embellece y poetiza la realidad objetiva del espejo, al reflejar la imagen del sonido en el espejo *verde* y cuyo azogue es «helado campillo». El poeta —en ésta y en tantas otras páginas de sus *Impresiones*— ha disuelto toda significación obvia al describir la realidad que le rodea.

En su teatro, los espejos confieren a la escena aire costumbrista, al mismo tiempo que abren una puerta a la irrealidad, a la galería de luz y sombra de sus lunas. Acompañan a los muebles dentro del decorado, como es visible en el acto I de *Bodas de sangre*: «...Por las paredes, de material blanco y duro, abanicos redondos, jarros azules y pequeños espejos» (pág. 1.104). O su presencia es sugerida por la palabra del diálogo, como ocurre en el acto II de *La zapatera prodigiosa*, cuando el alcalde —que quiere casarse con ella— trata de deslumbrarla con una casa muy hermosa: «Con un estrado que costó cien mil reales, con centro de mesa, con cortinas de brocatel, con espejos de cuerpo entero...» (página 861). En el acto III de *La casa de Bernarda Alba*, ésta habla de lo que ha gastado en los muebles que llevará Angustias al matrimonio con Pepe el Romano, y Poncia comenta: «Lo mejor es el armario de luna» (pág. 1.421). Hallamos otra nota costumbrista del mismo tipo en el «Romance sonámbulo» (*Romancero gitano*): el espejo es un objeto estático, pero es símbolo del hogar y de la vida sedentaria, antítesis del caballo y en oposición a la vida errante:

> Compadre, quiero cambiar
> mi caballo por su casa,
> mi montura por su *espejo*,
> mi cuchillo por su manta.
>
> (pág. 359).

En la prosa titulada «Huertos de las iglesias ruinosas» (*Impresiones*), Lorca recuerda que en las sacristías húmedas hay altares derrumbados, cómodas negras y «espejos borrosos» (pág. 1.486). En «Café cantante» (*Poema del cante jondo*), sugiere con toda exactitud el «ambiente» del café:

> Lámparas de cristal
> y *espejos verdes.*
>
> (pág. 248).

Notemos cómo el adjetivo cromático disuelve toda posible significación obvia que, por lo demás, desmiente el resto del poema. El verde subraya la atmósfera lúgubre que emana de la Parrala y su canción, «conversación con la muerte». El espejo se hace testigo de este diálogo trágico:

> Las gentes
> aspiran los sollozos.
> Y en los *espejos verdes*
> largas colas de seda
> se mueven.
>
> (pág. 249).

En su dimensión diminuta, Lorca introduce el espejo, feminizado y coquetón, como nota de fino costumbrismo andaluz-granadino, en su romance «San Miguel» (*Romancero gitano*):

> San Miguel se estaba quieto
> en la alcoba de la torre,
> con las enaguas cuajadas
> de espejitos y entredoses.
>
> (pág. 367).

Otro tipo de costumbrismo andaluz —los espejitos adornan las airosas jacas— aparece en el acto I de *La zapatera prodigiosa* al recordar ésta los novios que ha tenido: «Emi-

liano, que venía montado en una jaca negra, llena de borlas y espejitos, con una varilla de mimbre en su mano y las espuelas de cobre relucientes...» (pág. 827). En la misma pieza, además, el espejo actúa, no como objeto de coquetería femenina, sino como testigo de vejez para el Zapatero: «Una, dos, tres, cuatro... y mil. (Guarda el espejo.) Pero me está muy bien empleado, sí, señor. Porque, vamos a ver: ¿por qué me habré casado?» (pág. 828).

Para servir a la coquetería femenil, el espejo aparece en el cuadro I de la farsa *Los títeres de cachiporra* —cuando Rosita se mira en un espejito de mano para contemplar un collar de perlas (pág. 641)— y en el acto II de *Bodas de sangre*, cuando la Criada peina a la Novia antes de su casamiento, deteniéndose y concentrándose la acción en el espejo (págs. 1.116 y 1.117).

B) EL ESPEJO: VALORACIÓN CUALITATIVA DE EXCELENCIA

He aquí la primera función metafórica que el poeta atribuye al espejo —como modelo y dechado— y que se halla enraizada en la expresión popular.

En dos de sus obras dramáticas, García Lorca hace propia una valoración encomiástica que abunda en los labios del pueblo, y utiliza la palabra espejo en función de epíteto sustantivado que exalta la excelencia y perfección de un insecto, en el primer caso y, en el segundo, de un joven ya muerto. Dice el Curianito a la Mariposa en el acto II de *El maleficio de la Mariposa*:

> ¿Qué has visto en tus antenas?
> ¡Mariposa! *¡Espejo* de las hadas!

que eres como una flor del otro mundo
o la espuma del agua.

(pág. 630).

La Madre invoca al hijo muerto —lo mejor de la tierra para ella—, en el acto III de *Bodas de sangre*:

Girasol de tu madre,
espejo de la tierra.
Que te pongan al pecho
cruz de amargas adelfas...

(págs. 1.180-81).

Las cualidades físicas del espejo son encomiadas por el poeta en dos ocasiones. En «La gallina», una de sus *Narraciones,* afirma: «No quiero defender la belleza enjuta del huevo, pero ya que todo el mundo alaba la pulcritud del espejo y la alegría de los que se revuelcan en la hierba, bien está que yo defienda un huevo contra una gallina idiota» (página 1.520). En «Tarde dominguera en un pueblo grande» (*Impresiones*), transfiere al granito las perfecciones luminosas del espejo: «En un banco de piedra gris con brillos de espejo, una vieja...» (pág. 1.496).

C) EL ESPEJO CÓSMICO

Guillermo Díaz-Plaja ha observado ya que García Lorca concebía el mundo como un espectáculo ante el espejo, en un juego mágico, pero no acertaba a decirnos en dónde estaba la realidad y en dónde su imagen reflejada. El mundo es, pues, un mundo desdoblado en que astros, ciudades y objetos son dobles: «Existen en la realidad y en otra realidad

que está en el fondo de los espejos de las aguas, o en otros objetos que son su copia auténtica» [11].

Sin embargo, a nosotros nos parece que, en la visión lorquiana, las realidades, más que desdoblar su imagen, las multiplican en un proceso infinito. Todo es espejo de todo, parece decirnos el poeta. De ahí el pasmo de sus ojos ante el prodigioso fenómeno de sístole y diástole en que participa todo lo creado, en que todo se equivale, intervale y plurivale interna y metafóricamente, porque una esencia común circula por todos los elementos del universo [12]. Y así exclamará en el poema «Confusión» de la «Suite de los espejos»: «¡Todo es encrucijada!» (pág. 524). Todo es posible para el ser: hoy puede *devenir «esto»* y *mañana «aquello»*. El sol puede ser una naranja y la naranja puede ser el sol. Todo depende del punto de vista y de la interrelación entre el «aquí» y el «allí», entre el «yo», el «tú» y el «todos».

Dentro de esta «confusión», nos es posible descubrir fases de este gran fenómeno poético. Nos es posible aislar ejemplos y ordenarlos en categorías. Una vez establecidas éstas, vemos que la confusión es sólo aparente, pues el poeta funda su visión metafórica en esta radical conciencia cósmica de que lo «uno» es «todo», de que el «yo» es el «tú», el «otro», de que un astro es una fruta o una flor, porque una esencia común —ser en el cosmos— los habita e informa. El ser —la vida— es cambiante, es múltiple y es único.

Todos los elementos —o casi todos— actúan en función de espejo que refleja —o crea— nuevas realidades, maravillosas asociaciones de formas y acciones cuyos significados

---

[11] Guillermo Díaz-Plaja, *Federico García Lorca*, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1954, pág. 26.

[12] Véase, en relación con este tema, mi estudio sobre «La técnica metafórica de García Lorca».

son variadísimos. Las imágenes no sólo se desdoblan sino que se multiplican, se agrandan, se miniaturizan, se proyectan sinestésicamente.

EL AGUA

Este elemento es el espejo natural por esencia. Según Christoph Eich, el agua refleja la etapa de la creación lorquiana —la época en que componía sus *Canciones*— en que el poeta, desde el fondo informe de su alma, estaba buscando una forma: «Lorca se mantiene cerca de la superficie y agita, como jugando, pequeñas olas; es río, fuente, estanque y se halla tan lejos de la abismática profundidad del pozo como de la inmensidad del mar» [13]. Esta opinión nos parece demasiado tajante, puesto que la presencia del agua, en forma de río, fuente o estanque, aparece de un modo continuo, a lo largo de toda la obra lorquiana. Acaso fuera más válido suponer que el agua es el elemento mediante el cual —al servirle de espejo— los cielos y los astros se acercan a la tierra, en tanto que la fecunda y humaniza. El agua, concebida así, interrelaciona lo más remoto con lo más cercano, lo más alto con lo más hondo, lo más etéreo con lo más humano. Y sólo por esto al poeta le es dable imaginar que, dentro del mundo y al otro lado del espejo, hay un cielo interior: «Los ríos parecen cortes inmensos hechos en la tierra para que se viera el cielo que hay debajo» [14].

Río, fuente y estanque sobrepasan sus límites granadinos, provincianos, nacionales: los superan, los amplifican hasta abrazar todo el universo. Así lo prueba, de un modo

---

[13] Christoph Eich, *Federico García Lorca, poeta de la intensidad*, Madrid, Gredos, 1958, pág. 46.

[14] «Puerta del sol. Invierno», *Impresiones y paisajes* (pág. 1.484).

muy sintético, el poema «Palimsestos», una de sus *Primeras Canciones*:

Fuente clara.
Cielo claro.

¡Oh, cómo se agrandan
los pájaros!

¡Oh, cómo relumbran
las naranjas!
(pág. 280).

El agua, aquí, pone en relación el espacio sideral con el mundo de las aves y vegetales, espejando sus realidades: actúa como un espejo de correspondencias cósmicas.

El agua fluvial puede actuar, además, como un espejo que refleja la realidad astral y, al mismo tiempo, la vegetal, intercambiándose. Lo alto —grande e inalcanzable— deviene algo pequeño, al alcance de la mano. En este ejemplo, el espejo astral —mágica y poéticamente— se concretiza en un objeto que sirve a la coquetería femenina:

MEDIA LUNA

La luna va por el agua.
¡Cómo está el cielo tranquilo!
Va segando lentamente
el temblor viejo del río
mientras que una rama joven
la toma por espejito.
(De *Primeras Canciones*, pág. 275.)

En «Tardecilla del Jueves Santo» (*Poesías varias*), el poeta reduce el inmenso espejo del agua a un límite mínimo, concentrándola, intensificada, en un vaso que tiene en su mano: y es el espejo de la luna que, al verse tan pequeña, se humaniza:

En mi vaso la luna redonda,
¡diminuta, se ríe y tiembla!
(pág. 1.775).

En cambio, en función de espejo astral, el agua duplica la realidad de la luna —luna ésta femenina, voluptuosa—, sí, pero al humanizarla, burla burlando, crea una nueva superrealidad. Tal función de espejo astral humanizador es evidente en el romance «Burla de Don Pedro a caballo» (*Romancero gitano*):

Sobre el agua
una luna redonda
se baña,
dando envidia a la otra
¡tan alta!

En la orilla,
un niño
ve las lunas y dice:
¡Noche, toca los platillos!
(pág. 389).

En este espejo astral que el agua ofrece al poeta, las estrellas —dinamificadas— se ponen en movimiento y rejonean dramáticamente a la andaluza, en «Muerte de Antoñito el Camborio» (*Romancero gitano*):

Cuando las estrellas clavan
rejones al agua gris.
(pág. 375).

O, por el contrario, en forma de lucero vespertino, se adormecen serenamente, en «Un lucero», poema de la serie «Noche» (Suite para piano y voz emocionada):

Hay un lucero quieto,
un lucero sin párpados.

—¿Dónde?
—Un lucero...
En el agua dormida
del estanque.

(pág. 1.772).

En «Manantial» (*Libro de poemas*), vemos al poeta en su orilla y cómo, transfigurado en chopo, indaga el secreto de aquella agua, espejo suyo y del cielo, espejo de hondas raíces y de reinos celestes:

¿No podrán comprender mis dulces hojas
el secreto del agua?
¿Llegarán mis raíces a los reinos
donde nace y se cuaja?
Incliné mis ramajes hacia el cielo
que las ondas copiaban,
mojé las hojas en el cristalino
diamante azul que canta...

(pág. 202).

El agua es también espejo de vejez y de tristeza, constatación de muerte. En la «Canción del naranjo seco» (*Canciones*), éste increpa a su destino por haber nacido «entre espejos». No quiere verse sin los frutos que le recuerdan los astros en el cielo al ser reflejados por el agua. Exclama:

Leñador.
Córtame la sombra.
Líbrame del suplicio
de verme sin toronjas.

(pág. 384).

En «Chopo muerto», el espejo del agua se vuelve tumba del árbol derribado en el remanso y que luego se llevará la corriente:

¡Chopo viejo!
Has caído
en el espejo
del remanso dormido,
abatiendo tu frente
ante el Poniente.

(pág. 188).

Pero el río se vuelve espejo dinámico, haciéndose vehículo del paisaje estático, en «De otro modo» (*Canciones*):

Yo, en mis ojos, paseo por las ramas.
Las ramas se pasean por el río.

(pág. 342).

En «Nido» (*Libro de poemas*), el espejo de las aguas —al reflejar la aurora— ofrece al poeta adolescente (1919) lectura para su alma, misteriosa indagación. Han talado los bosques, ha muerto el amor, y las interrogaciones dolorosas quedan sin respuesta: el espejo es un libro cerrado.

¿Qué leo en el espejo
de plata conmovida
que la aurora me ofrece
sobre el agua del río?

(pág. 217).

El agua también refleja en sus bordes ciudades, pueblos, arquitecturas. Invierte las imágenes de un caserío, adornándolas con reflejos dorados [15]. El Darro —«el espejo del Generalife»— corre a desposarse con el Genil [16]. Y los espejos de estos dos ríos —en la «Baladilla de los tres ríos» (*Poema del cante jondo*)— evocan las torrecillas de la Alhambra que se reflejan muertas en los estanques. (El espejo del agua

[15] «Romanza de Mendelssohn», *Impresiones y paisajes* (pág. 1.499).
[16] «Fantasía simbólica», *Impresiones y paisajes* (pág. 1.507).

también puede ser tumba.) El Guadalquivir refleja el puente romano —vivificado en dorado pez— que une a las dos Córdobas —la romano-cristiana y la árabe-mahometana, en «San Rafael»—:

> Un solo pez en el agua
> que a las dos Córdobas junta...
>
> Pero el pez que dora el agua
> y los mármoles enluta,
> les da lección y equilibrio
> de solitaria columna.
>
> (pág. 369).

En «Cruz» (*Poema del cante jondo*), el río —que aparece como imagen de la vida— se adelgaza en acequia en donde se refleja la cruz, imagen de pasión, muerte y sobrevida:

> La cruz.
> (Punto final
> del camino.)
>
> Se mira en la acequia.
> (Puntos suspensivos)...
>
> (pág. 256).

El agua, ahora, se ahonda, se hace profunda, hasta no reflejar nada, hasta no copiar nada, excepto la negrura de la muerte. Se ha hecho pozo, «agua fija en un punto», agua que no desemboca y que, si algo espeja, son heridas y «edificios deshabitados» («Niña ahogada en el pozo», *Poeta en Nueva York*, pág. 433). El agua del pozo es, pues, un espejo ciego. En este libro surrealista culmina el tema del agua-espejo y en él se ahoga y se destruye.

Pero, antes de llegar a este final, el poeta había cantado el agua como espejo mitológico, triunfante de hermosura, en

«Fábula» (*Canciones*): el mar, sin fondo, azogue sin cristal, del que emergen unicornios y cíclopes:

Cuerno de oro
y ojos verdes.
Sobre el acantilado,
el tropel gigantesco,
ilustran el azogue
sin cristal, del mar.

(págs. 293-294).

EL CIELO Y LOS ASTROS

García Lorca, en su poema «Estampa del cielo» (*Poemas sueltos*), imagina a éste como un espejo humano, como una gran ciudad de la altura, con pisos, rejas y balcones. Y, en tal ciudad, las estrellas devienen novias, muchachas que esperan a su galán. Lo de aquí se ha hecho lo de allí, lo de abajo es lo de arriba. Y el raptor de las estrellas —niñas sin novio— podría ser en el sueño el poeta mismo:

Las estrellas
no tienen novio,
no.
¡Tan bonitas
como son las estrellas!
Aguardan a un galán
que las remonte
a su ideal Venecia.

Todas las noches salen
a las rejas,
—¡oh cielo de mil pisos!—
y hacen líricas señas
a los mares de sombra
que las rodean.

Pero aguardad, muchachas,
que cuando yo me muera
os raptaré una a una
en mi jaca de niebla.
(pág. 534).

La luna no ha bajado al agua como antes, desde su cielo, sino que se ha aproximado a la tierra para servir de espejo, lúbrico e incestuoso, en el romance «Thamar y Amnón» (*Romancero gitano*):

Amnón estaba mirando
la luna redonda y baja,
y vio en la luna los pechos
durísimos de su hermana.
(pág. 393).

Y el astro lunar vuelve a aparecer como surrealista espejo —en el que la noche se contempla— en la «Oda a Salvador Dalí»:

La noche, negra estatua de la prudencia, tiene
el espejo redondo de la luna en su mano.
(pág. 549).

LA «SUITE DE LOS ESPEJOS»: EL ESPEJO-SÍNTESIS

Este conjunto de 14 poemitas nos queda como una síntesis de casi todos los valores simbólicos que Lorca supo descubrir en el mundo de los espejos. En la «Suite» inserta, sin embargo, algún aspecto metafórico que no volverá a aparecer —o muy escasamente— en sus obras y poemas posteriores. Tal es el caso del metaforismo religioso, evidente en el primer poema de la serie y punto de partida de las demás variaciones, a las que se irán añadiendo nuevos simbolismos

de tipo cósmico, bíblico, humano, dulcemente infantil, etc. En esta «Suite», por otra parte, los espejos se configuran de un modo tangible: se objetivizan, al mismo tiempo que nos entregan sus más hondos secretos a través del poder visionario del poeta que los asedia en todas sus significaciones.

«Símbolo» es el poema que abre la serie y en él se nos revela esa función multiplicadora a que hemos aludido. Se nos revela, también, que para penetrar en el secreto del espejo nos es necesaria una fe que, al ejercerse en acto, proyectará nuestro corazón, del mismo modo que Cristo lo hacía (y como lo hacen todos los idealistas). Lorca nos inicia, taumatúrgicamente, en una experiencia místico-poética que habremos de propagar, como hicieron Cristo y Don Quijote con las suyas. Con él ascenderemos, vía tras vía, en esta nueva creencia poética: descubriremos el envés de muchas realidades y habremos de creer en lo encontrado.

Cristo
tenía un espejo
en cada mano.
Multiplicaba
su propio espectro.
Proyectaba su corazón
en las miradas
negras.
¡Creo!

(pág. 519).

El segundo poema se titula «El gran espejo» y éste no es otro que el cielo bajo el cual vivimos. «¡El hombre es azul! ¡Hosanna!» (*Ibidem*). El hombre refleja el firmamento: él mismo deviene cielo y absorbe su color, símbolo de elevación y de pureza. Sólo le cabe exclamar «¡Hosanna!».

El poeta, después, fija su atención en los maravillosos equívocos que le sugiere un reflejo del espejo. Aparece la

luna, mas pueden apagarla las alas de una mariposa. Pero también podría ser la redonda luz de una linterna encendida por un niño. «¡Ah! ¡Aquella luciérnaga es la luna!» (página 519). Tan ambigua realidad emerge de los versos de este ambiguo poema —ambiguo como el espejo y todas sus luces— titulado «Reflejo».

Luego, los rayos —en el poema de este nombre— atraen la atención del poeta y aquí formula su definitiva concepción del mundo:

> Todo es abanico.
> Hermano, abre los brazos.
> Dios es el punto.
>
> (pág. 520).

Todo converge hacia todo. Todo se refleja en todo, desde el centro mismo de Dios, espejado en el cosmos. Desde Dios se emana el gran espejo y todos los pequeños espejos que pueblan el universo.

En el poema siguiente —«Réplica»—, Lorca nos presenta una nueva y genial dimensión del espejo: descubre el espejo acústico. Lo visual se entrecruza sinestésicamente con lo auditivo:

> Un pájaro tan sólo
> canta.
> El aire multiplica.
> Oímos por espejos.
>
> (pág. 520).

Descendemos del aire y caminamos por la tierra, espejo sin azogue, bajo el cual entrevé el poeta un cielo posible. Habitamos en un planeta reversible, en que lo más compacto y terráqueo puede corresponderse con lo más etéreo y transparente. Sólo basta sentirse penetrado de fe poética, con la que todo lo imposible vuélvese posible, hacedero, exis-

tente. Pero se han de cumplir ciertas condiciones, ciertos síes... Tal parece ser el sentido del poema «Tierra»:

Andamos
sobre un espejo,
sin azogue,
sobre un cristal
sin nubes.
Si los lirios nacieran
al revés,
si todas las raíces
miraran las estrellas,
y el muerto no cerrara
sus ojos,
seríamos como cisnes.

(pág. 520).

En «Capricho», Lorca observa y ausculta el espejo objetivo y concreto. Su viva imaginación descubre realidades que no ven los demás. Las han olvidado, las han sepultado en el espeso polvo de la trivialidad cotidiana. El espejo, ante los ojos del poeta, participa de lo astral, de lo vivo y de lo muerto, de la luz y de la sombra, del sonido y del silencio. Todo se integra en él, multivalentemente: todo se muere en sus adentros. Pero el poeta revive cuanto ha sido, al evocar las imágenes fallecidas o secretas:

Detrás de cada espejo
hay una estrella muerta
y un arco iris niño
que duerme.

Detrás de cada espejo
hay una llama eterna
y un nido de silencios
que no han volado.

El espejo es la momia
del manantial, se cierra,
como concha de luz,
por la noche.

El espejo
es la madre-rocío,
el libro que diseca
los crepúsculos, el eco hecho carne.
(pág. 521).

«Sinto» alude a calidades acústicas en el espejo y, sobre él, Lorca superpone un paisaje japonés:

Campanillas de oro.
Pagoda dragón.
Tilín, tilín,
sobre los arrozales.
Fuente primitiva.
Fuente de la verdad.
A lo lejos,
garzas de color de rosa
y el volcán marchito.
(pág. 521).

Y, ahora, «Los ojos». Sólo con ellos —o con los oídos, alguna vez— se penetra en los espejos. Sólo por ellos el espejo es real. Sólo por ellos tiene sentido. Sin los ojos, los espejos no serían válidos: ex-espejos serían. Mas ¿cómo son estos ojos? ¿Acaso el poeta se está mirando en ellos, con ellos, en el espejo? ¿A través de éste, avanza por sus caminos desconocidos? ¿No van a ninguna parte? ¿Son azogue sin fondo? Superpuestas visiones se entrecruzan...

En los ojos se abren
infinitos senderos.
Son dos encrucijadas
de la sombra.

La muerte llega siempre
de esos campos ocultos.
(Jardinera que troncha
las flores de las lágrimas.)
Las pupilas no tienen
horizontes.

Nos perdemos en ellas
como en la selva virgen.
Al castillo de irás
y no volverás
se va por el camino
que comienza en el iris.
¡Muchacho sin amor,
Dios te libre de la yedra roja!

(pág. 522).

En «Initium», Lorca introduce el espejo como imagen de la inocencia, dotándolo de significación moral y vinculándolo al misterio del génesis humano:

Adán y Eva.
La serpiente
partió el espejo
en mil pedazos,
y la manzana
fue la piedra.

(pág. 522).

«Berceuse al espejo dormido» es una delicada canción de cuna que el poeta dedica al espejo que duerme, identificándolo con su propio corazón, con la imagen del amor que se espera y se presiente:

Duerme.
No temas la mirada
errante.
Duerme.

Ni la mariposa,
ni la palabra,
ni el rayo furtivo
de la cerradura
te herirán.
Duerme.

Como mi corazón,
así tú,
espejo mío.
Jardín donde el amor
me espera.

Duérmete sin cuidado,
pero despierta,
cuando se muera el último
beso de mis labios.

(pág. 523).

En «Aire», el poeta nos da una síntesis de la hermosura del mundo, del prodigioso momento en que luz, color y sonido se refractan tras la lluvia:

El aire,
preñado de arcos iris,
rompe sus espejos
sobre la fronda.

(pág. 523).

En «Confusión», Lorca siente que su corazón es espejo de los demás corazones. Éstos se reflejan en el suyo muchedumbroso y con él se intercambian, se interviven. El del poeta es el yo del hermano: es el tú y el todos, confundidos en un idéntico vivir: es múltiple existencia.

Me veo por los ocasos,
y un hormiguero de gente
anda por mi corazón.

(pág. 524).

En «Remanso», poema final de la serie, un buho humanizado —«limpia sus gafas y suspira»— medita, bate sus alas y vuelve a meditar, en tanto que en el paisaje, reflejado en el espejo del agua,

> Una luciérnaga
> rueda monte abajo
> y una estrella
> se corre.
>
> (pág. 524).

Este meditar que prosigue ¿no deja abierto y sin límites el misterio del espejo, sea agua, astro, tierra, corazón humano? Lorca sabe que sólo se *ha aproximado poéticamente* a lo infinitamente posible, que sólo ha cruzado el umbral de un trasmundo sin límites.

D) EL ESPEJO CROMATICO

Toma dos formas: la de la noche y la del agua. En ambas, absorbe la debida coloración poética.

LA NOCHE, ESPEJO NOCTURNO

En el poema «Serenata» (*Canciones*), la noche —absorbiendo cromáticamente la luz lunar, duplicada en arroyos y fuentes— se convierte en un total espejo de plata pura en el que todo relumbra y se refleja: el cosmos, la ciudad, la figura humana, traspasados de luz y de música. El poeta ha superpuesto sobre la pequeña escena humana —a orillas del río, Lolita se está bañando— la totalidad luminosa del paisaje nocturno, en la prodigiosa síntesis metafórica del espejo:

La noche de anís y plata
relumbra por los tejados.
Plata de arroyos y espejos.
Anís de tus muslos blancos.
(pág. 329).

EL AGUA, ESPEJO CROMÁTICO

Si en el ejemplo dado anteriormente, el agua —al mismo tiempo que la noche— es espejo de plata, en «Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla» (*Romancero gitano*), es espejo que recoge otro valor cromático, concretizando en color la acción del gitano:

A la mitad del camino
cortó limones redondos,
y los fue tirando al agua
hasta que la puso de oro.
(pág. 373).

Esta misma coloración vuelve a parecer en la «Casida de la muchacha dorada» (*Diván del Tamarit*), en que el agua actúa a modo de espejo áureo:

La muchacha dorada
se bañaba en el agua
y el agua se doraba.

Pero tal espejo no es estático sino cambiante y, así, se tiene un nuevo valor cromático —al absorber térmicamente, sinestésicamente, el calor de la bañista y al encenderse de amor—, pues deviene roja llama, creando el poeta un contraste cromático:

La muchacha mojada
era blanca en el agua
y el agua, llamarada.
(pág. 501).

E) EL ESPEJO ACÚSTICO

El espejo, a veces, revela al poeta una sensibilidad humana no sólo visual sino también acústica. Es sensible a la música, a la canción, al dolor percibido acústicamente. Así, el grito de la siguiriya andaluza rompe sus azogues: al acumular pasión dolorosa, intensa, concreta, se ha vuelto piedra que ha roto el espejo. En el «Retrato de Silverio Franconetti» (*Poema del cante jondo*), al cantar el siguiriyero con hondo llanto, Lorca nos da un dramático ejemplo:

> Su grito fue terrible.
> Los viejos dicen que se erizaban
> los cabellos,
> y se abría el azogue
> de los espejos.
>
> (pág. 247).

Y vuelve a recordar el mismo grito en su conferencia titulada «Arquitectura del Cante Jondo» (pág. 1.542).

Los espejos no reflejan únicamente imágenes sino también sonidos musicales, ecos de valses, como es patente en «Huida de Nueva York» (*Poeta en Nueva York*):

> En Viena hay cuatro espejos
> donde juegan tu boca y los ecos.
> Hay una muerte para piano...
>
> (pág. 456).

Esta especial sensibilidad óptico-acústica permite al poeta la creación de imágenes sinestésicas en las cuales se entrecruzan aspectos visuales y auditivos. Ya nos hemos referido a «Réplica», poemilla de la «Suite de los espejos», en

que el aire actúa como un espejo multiplicador de sonidos, reproductor de ecos:

Un pájaro tan sólo
canta.
El aire multiplica.
Oímos por espejos.

(pág. 520).

La música del piano es espejo de estrellas, en extraordinario cruce de emociones visuales y auditivas. Tal sinestesia aparece en «Abajo», poemilla que pertenece a «Noche» (Suite para piano y voz emocionada):

El espacio estrellado
se refleja en sonidos.
Lianas espectrales.
Arpa laberíntica.

(pág. 1.744).

Una canción, por su parte, puede servir de espejo a cualquier paisaje, al saber evocarlo con su voz y su melodía. Aunque no hemos encontrado ningún ejemplo concreto en su poesía, Lorca imaginaba —en su conferencia sobre «Las nanas infantiles»— que «...una canción puede poner un paisaje simple delante de los ojos recién cuajados del niño...» (página 49).

Finalmente, el poeta entrecruza imágenes visuales y auditivas, de ritmo y color, en la «Historia de este Gallo» (*Impresiones y paisajes*): «En este momento los cuarenta Carlos Terceros de las onzas, en cuarenta pianos diferentes, rodearon a don Alhambro con el ritmo y la locura de los espejos rotos» (pág. 12).

F) EL ESPEJO DE LA POESIA

En una carta a Sebastián Gasch, escrita en el verano de 1923, Lorca confiesa no temer la fascinación de «los grandes espejos oscuros» que la Poesía y la locura ponen en el fondo de los barrancos del sueño. Se siente alegre, sereno —la serenidad y la alegría le sirven de defensas—, ante el profundo espejo de la Poesía. Pero, en cambio, teme otra cosa: «El abismo y el sueño los temo en la realidad de mi vida, en el amor, en el encuentro cotidiano con los demás. Eso sí que es terrible y fantástico» (pág. 1.622).

El espejo de la Poesía no le amedrenta, porque en su reino se mueve con pies de plomo. Así, sabe sortear a tiempo los peligros. Ante la vida, por el contrario, se siente indefenso. La vida le vive y él se deja vivir. La Poesía es un reino que se conquista, si el poeta avanza valientemente por las aguas de su espejo, por sus barrancos profundos.

Lorca sabe también que la mala poesía —la superficial, la aprendida a fuerza de retórica— está divorciada de la vida y vive en un mundo de pobreza dorada, sin abismos peligrosos, lejos de las sirtes y simas del corazón. Se refiere a ella en estos términos: «tienen [esas poéticas] una hermosa guardarropía de soles, lunas, lirios, espejos y nubes melancólicas, para uso de todas las inteligencias y latitudes» (pág. 17). Ante estas palabras, pronunciadas en una conferencia, nos damos cuenta de que los soles, lunas y espejos que aparecen en la poesía de Lorca han sido contemplados, conocidos y vividos en la experiencia diaria, y transfigurados después por la intuición poética y el fervor lírico.

Hay otros espejos transfigurados en los que cree el poeta: son pequeñitos pero, en ellos, se puede reflejar el cielo,

una ribera de juncos. Espejitos que pueden disipar la mediocridad y abrir los espíritus a la luz. Quiso usarlos el poeta, medio en broma, medio en serio, en su conferencia sobre las «Nanas infantiles», en 1930. En ella dijo García Lorca: «No pretendo definir, sino subrayar; no quiero dibujar, sino sugerir. Animar, en su exacto sentido. Herir pájaros soñolientos. Donde haya un rincón oscuro poner un reflejo de nube alargada y regalar unos cuantos espejos de bolsillo a las señoras que asisten» (pág. 48). El poeta hablaba en nombre de la Poesía y, con ella, quería despertar la somnolencia del público. Para tal acto milagroso, se procuraba la ayuda de unos espejitos, no de coquetería, sino capaces de crear la evasión poética, la trasrealidad de un paisaje lejano.

En la «Berceuse del espejo dormido», el poeta se identificaba con el espejo y, así, acunaba y adormía con la nana que cantaba su propio corazón. Lorca no podía dejar de mirarse en el espejo y, en consecuencia, el tema de Narciso se introduce alguna vez en su poesía[17]. Aparece en sus *Canciones* (1927), en el poema que titula entre paréntesis «[Narciso]». En él, el río sirve de doble espejo narcisista: en él se miran la flor y el poeta, en doble simbolismo. Flor y delirio, flor y pena: imagen física e imagen moral. También refleja ondas y peces, pájaros y mariposas: seres que transcurren por debajo, seres que vuelan por encima. Doble mundo, doble realidad, pero únicos en su esencia. Estos seres inocentes no se contemplan. Sólo la flor y el poeta, obsesionados por un mismo delirio, identificados en una misma realidad interior, que la contemplación narcisista no sacia:

---

[17] María Teresa Babín no sólo ve en el poema la idea del mito-flor, sino que opina que el poeta empieza a identificarse con el dios. En: María Teresa Babin, *García Lorca. Vida y obra*, New York, Las Americas Publishing Co., 1955, págs. 88-89.

Narciso.
Mi dolor.
Y mi dolor mismo.

(pág. 339).

Otra especie de espejo doloroso, negativo, se intuye vaga y sombríamente en un soneto de la serie que se ha venido titulando, casi tácitamente, «Sonetos de Amor oscuro»:

Yo sé que mi perfil será tranquilo
en el musgo de un norte sin reflejo.
Mercurio de vigilia, casto espejo
donde se quiebra el pulso de mi estilo.

(pág. 545).

¿Previsto, entrevisto en la frontera musgosa y fría de la muerte? ¿Extraño anhelo narcisista de post-vida? La misteriosa incógnita poética se nos evade hacia aquel «norte sin reflejo».

G) EL ESPEJO SUFRE

En dos ocasiones, el poeta parece transferir al espejo el dolor que sufren las criaturas en él reflejadas. El drama humano traspasa la yerta superficie, a la cual comunica dolorosa expectación, sollozos, o lo empaña con su luto o con su llanto.

En el «Romance de la Guardia Civil española» (*Romancero gitano*), al llegar ésta a Jerez, todo tiembla de inquietud y de malos presentimientos, y hasta los espejos reflejan tal temblor:

Por los espejos sollozan
bailarinas sin caderas.

(pág. 383).

En la «Oda al Rey de Harlem» (*Poeta en Nueva York*), mientras aquél arranca los ojos a los cocodrilos y mientras lloran los negros,

> el viento empañaba los espejos
> y quebraba las venas de los bailarines.
>
> Negros, negros, negros.
>
> (pág. 408).

H) EL ESPEJO DEL AMOR

Ya hemos visto en «Símbolo» —poema inicial de la «Suite de los espejos»— cómo Cristo tenía un espejo en cada mano. Eran sus llagas un espejo de amor, el poeta parece insinuar: espejo de un fraterno, humanitario y religioso amor, en el que proyectaba su corazón infinito.

Hay otros poemas en donde hallamos espejos que simbolizan el amor humano. Entre ellos, por ejemplo, el desnudo femenino deviene espejo de la tierra, a consecuencia de una identificación mítico-poética, en la «Casida de la mujer tendida» (*Diván del Tamarit*):

> Verte desnuda es recordar la tierra.
> La tierra lisa, limpia de caballos.
> La tierra sin un junco, forma pura.
>
> (pág. 498).

Pero son los ojos el espejo natural del amor. En el acto II de *Yerma*, dice la Lavandera 4.ª: «...Y cuando no lo mira, porque está sola, porque no lo tiene delante, lo lleva retratado en los ojos» (pág. 1.214). Y, en el acto II de *La casa de Bernarda Alba*, confiesa la enamorada Adela: «Mirando sus ojos me parece que bebo su sangre lentamente» (pág. 1.392). En «Remansillo» (*Primeras Canciones*), los ojos son un espe-

jo del triple fondo, en que el amor culmina en presagios de muerte:

Me miré en tus ojos
pensando en tu alma.

Adelfa blanca.

Me miré en tus ojos
pensando en tu boca.

Adelfa roja.

Me miré en tus ojos.
¡Pero estabas muerta!

Adelfa negra.

(págs. 273-274).

I) EL ESPEJO HUMANO

Pero los ojos no sólo reflejan el amor, sino que espejan otros sentimientos y paisajes, edades perdidas, otras criaturas.

En el acto I de *Yerma*, la protagonista confiesa que, al mirarse en los ojos de su novio, se encuentra a sí misma, niña, infantil: «Pues el primer día que me puse novia con él ya pensé... en los hijos... Y me miraba en sus ojos. Sí, pero era para verme muy chica, muy manejable, como si yo misma fuera hija mía» (pág. 1.200). Los ojos, aquí, son espejos de maternidad y espejos de infancia, espejos en que la madre y la hija se encuentran en un ser y edad entrañables, revocados el presente y el futuro.

En los días dolorosos de Nueva York, el poeta descubre que sus ojos son espejos de criaturas vacías, de ex-hombres.

Y nos lo revela en dos versos de «Intermedio» (*Poeta en Nueva York*):

> Hay un dolor de huecos por el aire sin gente
> y en mis ojos criaturas vestidas, sin desnudo.
> (pág. 400).

En «Muerto de amor» (*Romancero gitano*), los ojos son espejos de lúgubres luces agoreras:

> En mis ojos, sin querer,
> relumbran cuatro faroles.
> (pág. 377).

Y esta atmósfera de muerte culmina en el momento en que los espejos *reales* se quiebran, atravesados por siete gritos sangrientos.

Los ojos aparecen como un doble espejo de engaño, en que el bosque, el hombre, el mar y el poeta, dolor y canto, se entreconfunden ambiguamente, en «El espejo engañoso» (*Canciones*):

> Verde rama exenta
> de ritmo y de pájaro.
>
> Eco de sollozo
> sin dolor ni labio.
> Hombre y Bosque.
>
> Lloro
> frente al mar amargo.
> ¡Hay en mis pupilas
> dos mares cantando!
> (págs. 344-345).

Poco hay que añadir en cuanto al metaforismo poético de los ojos humanos como espejos del paisaje, puesto que Díaz-

Plaja le dedica un breve capítulo en su libro sobre García Lorca —«El paisaje en los ojos»—, encabezándolo con una cita de Dante, primer poeta que se asoma a una pupila para ver un paisaje reflejado [18]. Díaz-Plaja, sin embargo, no ve los ojos como espejos, pues su atención recae más en lo contemplado —el paisaje— que en el órgano o instrumento visor y contemplativo, más en la doble imagen creada. Por esta razón y aun a riesgo de incurrir en repeticiones, nos vemos obligados a incluir y a comentar aquí los ejemplos ya aducidos por Díaz-Plaja y posteriormente por Eich [19], prefiriendo un orden cronológico.

En «Al oído de una muchacha» (*Canciones*), los ojos son espejos de un paisaje directo, lleno de alegría y vitalidad, de belleza y de alma:

No quise.
No quise decirte nada.

Vi en tus ojos
dos arbolitos locos.
De brisa, de risa y de oro.

Se meneaban.
No quise.

No quise decirte nada.
(pág. 317).

En «La monja gitana» (*Romancero gitano*), los ojos de ésta, a través del recuerdo, espejan un paisaje andaluz, intenso, alzado, veloz y vibrante:

---

[18] *Op. cit.*, pág. 23.

[19] *Op. cit.*, págs. 132-133. Eich enfatiza en los ejemplos cuanto hay de intensidad en ellos, de fuerza y de audacia imaginativa y simbólica.

Por los ojos de la monja
galopan dos caballistas.
.....
y al mirar nubes y montes
en las yertas lejanías,
se quiebra su corazón
de azúcar y yerbaluisa.
¡Oh qué llanura empinada
con veinte soles arriba!
¡Qué ríos puestos de pie
vislumbra su fantasía!

(págs. 361-362).

En «San Gabriel» —romance del mismo libro—, los ojos de la gitana sevillana Asunción de los Reyes son espejos de un paisaje humano andaluz:

Áridos lucen tus ojos,
paisajes de caballistas.

(pág. 372).

A veces, la criatura humana —o su proyección teatral— se convierte en espejo de otras, de un conjunto humano regional o de su símbolo en el escenario.

Con motivo del estreno en 1935 de *Doña Rosita la soltera*, declaró el poeta en una entrevista periodística: «¡Cuántas damas maduras españolas se verán reflejadas en doña Rosita como en un espejo!» (pág. 1.741). Y el Ama, en el acto III de la misma pieza, dice, refiriéndose a Don Martín: «Mírese en ese espejo. Él mismo se plancha los cuellos y cose sus calcetines...» (pág. 1.334).

En «Elegía» (*Libro de poemas*), la mujer granadina es para el poeta espejo que refleja la imagen de una Andalucía apasionada y sufriente:

Eres el espejo de una Andalucía
que sufre pasiones gigantes y calla,

pasiones mecidas por los abanicos
y por las mantillas sobre las gargantas...
(pág. 130).

Finalmente, en otra entrevista, en 1933, Lorca —seguro de que su drama *El público* no llegaría a estrenarse nunca— opinaba acerca de ese espejo que es el público: «Pues porque el espejo es el público. Es decir, haciendo desfilar en escena los dramas propios que cada uno de los espectadores está pensando, mientras está mirando, muchas veces sin fijarse, la representación. Y como el drama de cada uno a veces es muy punzante y generalmente nada honroso, pues los espectadores en seguida se levantarían indignados e impedirían que continuara la representación» (pág. 1.688).

J) EL ESPEJO METAFÍSICO

Uno de los aspectos más peculiares y profundos de los espejos lorquianos es el que se relaciona con la noción del tiempo, la imaginación y la memoria. Es sorprendente su valor metafórico, su fuerza sugeridora y su poder trascendente.

En el poema «Cautiva» (*Primeras Canciones*), el espejo refleja el tiempo de un modo visible y vivo. Identificada con la hermosura, la vida —breve, fugitiva, inestable— es la cautiva del tiempo:

Por las ramas
indecisas
iba una doncella
que era la vida.
Por las ramas
indecisas.

Con un espejito
reflejaba el día
que era un resplandor
de su frente limpia.
Por las ramas
indecisas.
Sobre las tinieblas
andaba perdida,
llorando rocío,
del tiempo cautiva.
Por las ramas
indecisas.

(pág. 282).

En «Balanza» (*Canciones*), en cambio, los espejos sostienen la noche: lo estático, lo eterno. Los espejos del tiempo han absorbido la vida, convirtiéndola en nocturna quietud:

La noche quieta siempre.
El día va y viene.

La noche muerta y alta.
El día con un ala.

La noche sobre espejos
y el día bajo el viento.

(pág. 290).

El espejo del tiempo se confunde, a veces, con el de la imaginación, en *Así que pasen cinco años*. El Joven dice en el acto I: «¡Pues si me pongo a pensar en ella!, la dibujo, la hago moverse blanca y viva; pero de pronto, ¿quién le cambia la nariz o le rompe los dientes o la convierte en otra llena de andrajos que va por mi pensamiento como si estuviera mirándose en un espejo de feria?» Y, después de hablar el Viejo, añade: «Sí, sí. Aún está más vivo lo de adentro aunque también cambie. La última vez que la vi no podía

mirarla muy cerca porque tenía dos arruguitas en la frente, que, como me descuidara, ¿entiende usted?, le llenaban todo el rostro y la ponían ajada, vieja, como si hubiera sufrido mucho...» (pág. 962).

También el poeta —después de intuir que el tiempo es una prisión— entrevé —prevé— en los espejos el futuro, presiente lo que vendrá: así se liberta del hoy y del presente, a través del espejo metafísico (en el acto II de la misma pieza): «Dos días tan sólo han bastado —confiesa el Joven— para sentirme cargado de cadenas. Entre los espejos y entre los encajes de la cama oigo el gemido de un niño que me persigue» (pág. 1.005). Por último, el espejo se le revela como un desierto de arena en que todo se pierde, a través de la voz del Maniquí:

> Mi anillo, señor, mi anillo de oro viejo,
> se hundió por las arenas del espejo.
> (pág. 1.009).

Tampoco falta entre los espejos lorquianos aquel con el cual es posible revivir el pasado: el espejo de recreación histórica: el espejo palingenésico que tanto amaba Antonio Machado. Así, la memoria es para Lorca el espejo que salva las realidades de la Naturaleza, pues en ella tejen su imagen para siempre: allí las seguimos viendo, aunque hayan desaparecido de nuestros ojos. Por eso dice el poeta en «Preludio» (*Canciones*):

> Las alamedas se van,
> pero dejan su reflejo.
> (pág. 340).

Pero existe, además, otra clase de memoria inerte, otra clase de espejo que ya no reside en el hombre sino en el mundo exterior: en la piedra inanimada. Ésta se convierte

en una especie de memoria que salva el presente y el pasado y asegura el futuro, en un permanente recuerdo. Lorca, así, dota a las piedras de una conciencia evocadora de lo histórico. El nuevo espejo salva de la muerte cuanto fue. Los claustros —apagados espejos— reflejan todavía, ante los evocadores ojos del poeta, el viejo rito de las procesiones católicas, en «Jardín muerto» (*Impresiones*): «No quedan más que las altas paredes donde hubo claustros soberbios que vieron procesiones con custodias de oro entre la magnífica seriedad de los tapices...» (pág. 1.491).

Mas los muros también pueden servir de espejo al día que va muriendo, al tiempo fugitivo, a la vejez humana, en «Tarde dominguera en un pueblo grande» (*Impresiones*): «Sólo unos tapiales blanquísimos con reflejo de crepúsculo muerto recortan los negros garabatos retorcidos de dos viejas que van devotamente a rezar el rosario...» (pág. 1.498).

K) EL ESPEJO DE LA MUERTE

Hemos visto cómo los espejos, traspasados de sensibilidad acústica, sienten el dolor humano y se quiebran. También sienten la muerte: no sólo los gritos sino las sangres los rompen. En «Muerto de amor» (*Romancero gitano*), hallamos la siguiente estrofa:

> Siete gritos, siete sangres,
> siete adormideras dobles,
> quebraron opacas lunas
> en los oscuros salones.
>
> (pág. 378).

Lorca, sí, siente la muerte como la súbita rotura de un espejo que no aguantara por más tiempo la tensión de la vida y que, de súbito, saltara roto en trizas.

En el poema «Suicidio» (*Canciones*), el espejo se hace cuerpo de una muerte imaginaria, soñada en una pesadilla. La imagen narcisista de un jovencito —¿acaso del poeta mismo?— vive, previve su muerte en el espejo y, en él, se cumple al fin. El espejo refleja, primero, la luz de la mañana: la vida. Después, al romperse, copia la sombra: el hueco de la muerte, al irrumpir violenta. El joven —en su pesadilla— se ha visto muerto y, para despertar de ella, rompe el espejo con un hacha, matando su imagen.

El jovencito se olvidaba.
Eran las diez de la mañana.

Su corazón se iba llenando
de alas rotas y flores de trapo.

Notó que ya no le quedaba
en la boca más que una palabra.

Y al quitarse los guantes, caía,
de sus manos, suave ceniza.

Por el balcón se veía una torre.
Él se sintió balcón y torre.

Vio, sin duda, cómo le miraba
el reloj detenido en su caja.

Vio su sombra tendida y quieta
en el blanco diván de seda.

Y el joven rígido, geométrico,
con un hacha rompió el espejo.

Al romperlo, un gran chorro de sombra
inundó la quimérica alcoba.

(pág. 334).

En el cuadro V de *El Público,* hay una alusión a los espejos en que éstos se insinúan como tumbas del amor. Los estudiantes, iconoclastas y revolucionarios, quieren quemar todos los ídolos y, entre ellos, el del amor romántico. Por eso dice el Estudiante 1.º: «Y donde se habla de amor entraremos con botas de «foot-ball», echando fango por los espejos» (pág. 1.078).

CONCLUSIÓN

El espejo, al aparecer persistentemente a lo largo de la obra lorquiana —al lado de tantos otros temas poéticos—, contribuye a afirmar su profunda unidad y continuidad estructural, entrelazándose con otros en fuerte y vigoroso cañamazo lírico. El espejo colabora en la reconstrucción íntima de la experiencia poética y artística y en ese doble proceso de selección y objetivización.

El espejo lorquiano arranca de la realidad objetiva y, luego, gracias a la imaginación e intuición del poeta, asciende a una trasrealidad poética y metafísica: alcanza la evasión pura. Lorca supo llevar su luz genial a la viva penumbra de los azogues, porque estaba seguro de hallar infinitas posibilidades, formas, números y símbolos. Supo revelar fragmentos de la realidad invisible en donde se mueve el hombre. Porque, para García Lorca, la Poesía era algo que andaba por las calles, que pasaba a su lado, que poblaba los muebles y rincones de las casas: que estaba en la hierba, en el agua, en los montes y en los astros; que se escondía en el corazón humano y en todos los espejos. Sabía, además, que todas las cosas poseen un misterio y que la Poesía es el misterio de todas las cosas. Sus ojos —y sus oídos— acertaron a revelarnos el misterio del espejo. Su inspirada palabra acertó a revelarnos la clave del profundo secreto poético.

«MARIANA PINEDA». ROMANCE TRAGICO DE LA LIBERTAD

INTRODUCCIÓN

La intuición dramática de Federico García Lorca se enraizaba en su propia persona y en su viva humanidad. El poeta hacía drama de su alegría y de su tristeza y, al hacerlo, interpretaba dramáticamente al hombre y su mundo. Vivía el drama de la vida humana a través de su sentimiento, y lo vivía con toda la seriedad y teatralidad que nos imponen la vida y la muerte. Su intuición dramática, pues, fue el centro o el eje en torno al cual giraba el poeta y esta intuición tenía sus raíces en su infancia. Una parálisis infantil le hizo meditativo desde muy niño y le llevó a una actitud contemplativa ante la realidad y le impulsó a desarrollar su imaginación poderosamente. Solitario, hablaba con las plantas, los árboles y los insectos de su tierra granadina. Estos elementos le inspiraron los primeros poemas y su primer ensayo dramático. El niño Lorca representaba ante la Naturaleza y ésta representaba ante él, y, al mismo tiempo, estaba absorbiendo sensitivamente la savia de lo andaluz y de lo español, la savia cósmica universal a través de estos juegos y fantasías. Muy pronto, su acusado sentido de lo dramático le arrastra a reproducir en su casa lo que ha visto en su mundo infantil: construye un altar y oficia de sacerdote y, después, compra un teatrito de cartón y papel. Y en este

pequeño escenario maravilloso empieza a interpretar la realidad que le rodea y a transfigurarla en sueño y fantasía, en irrealidad o sobrerrealidad poética. Se convierte en director, decorador y dramaturgo, y, poco a poco, la simple travesura viene a convertirse en verdadera preocupación y vocación artística.

Escribe *El maleficio de la mariposa* —comedia en dos actos y un prólogo—, que estrena en Madrid en 1920. Este primer ensayo es un fracaso y el poeta, aparentemente, se desilusiona de su talento dramático. Pero, en 1923, parece reaccionar de nuevo en un sentido afirmativo: en su casa de Granada, en la fiesta de los Reyes Magos, hace el primer intento serio de un teatro de muñecos, dando a conocer a sus amigos una pequeña pieza escrita y decorada por él, hoy perdida, que se llama —se llamaba— *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón.* Vuelve a sentir la necesidad imperiosa de expresarse en forma dramática, aunque tampoco abandona el cultivo de la poesía lírica. Escribe *Mariana Pineda*[1] —entre 1923 y 1925— y, desde este momento, abraza de lleno el teatro y se entrega a él con juvenil ardor.

Si el punto inicial de su trayectoria había sido *El maleficio de la mariposa,* fábula infantil que encerraba una interpretación puramente poética del teatro, la nueva obra marca un paso adelante en su creación dramática y en el constante proceso de despojamiento lírico. Por su construcción y la unidad clásica del tema evoca lo que serían más tarde sus tragedias. Pero, en verdad, esta primera pieza importante está lejos de alcanzar la desnudez y la violencia de las cuatro obras escritas entre 1933 y 1936.

---

[1] Margarita Xirgu la estrena en Barcelona el 25 de junio de 1927, con decorados de Salvador Dalí.

Mariana Pineda ha sido rebajada por los críticos en su verdadera calidad. Entre los más benévolos hallamos a Torrente Ballester —quien reconoce que *Mariana Pineda* es «un arranque de un conjunto dramático equivalente al teatro histórico lopesco, más perfecto en su forma, más profundo y de más actualidad» [2]— y a Alfredo de La Guardia, que observa cómo Lorca se ajusta a las pautas del teatro romántico para componer *Mariana Pineda,* pero advierte con justicia que no las sigue servilmente, sino que «una sensibilidad moderna le aparta de los moldes gastados y con criterio certero va a depurar con una tendencia clásica los materiales que le brinda aquella escuela» [3].

Roberto G. Sánchez opina, sin embargo:

> *Mariana Pineda* sugiere una serie de cuadros que evocan un ambiente, una época, pero que quedándose sólo en esto, carece de fuerza que motive el drama de una manera espontánea... Lo que se encuentra en *Mariana Pineda* es un estudiado ejemplo de melodrama... A menudo la obra es bella y enternecedora, pero, a pesar de sus aciertos, en conjunto peca de falsedad. A *Mariana Pineda,* como obra, le falta esa condición que da al teatro vida pujante: una justa y unida razón dramática [4].

Ángel Valbuena Prat ve en la obra «estampas descoloridas», «deliberado primitivismo» e «inconsistencia dramática» [5].

---

[2] Gonzalo Torrente Ballester, *Literatura española contemporánea,* Madrid, A. Aguado, 1949, pág. 427.

[3] Alfredo de La Guardia, *García Lorca. Persona y creación,* Buenos Aires, Sur, s. a., pág. 248.

[4] Roberto G. Sánchez, *García Lorca: estudio sobre su teatro,* Madrid, Ediciones Jura, 1950, pág. 41.

[5] Ángel Valbuena Prat, *Historia de la literatura española,* III, Barcelona, Gustavo Gili, 1950, pág. 672.

Juan Guerrero Zamora, en cambio, reconoce que *Mariana Pineda* «imprime a la estética de su autor un avance considerable, aviva su conciencia dramática y le consigue, quizá por el equilibrio del romance popular, una sobriedad lírica que sucesivas creaciones irán apretando hasta sustancializar el impulso poético» [6]. Pero subraya el romanticismo que contiene la obra —Zorrilla es su «norte y su guía»—, ya destacado previamente por Guillermo Díaz-Plaja [7].

En nuestra opinión, algunos juicios críticos pecan de demasiado severos, puesto que a la luz de un desarrollo cronológico, esta pieza de Lorca posee —a pesar de sus defectos, naturales en una obra primeriza— valores necesarios dentro de ese proceso gradual de superación seguido y alcanzado por Lorca en su trayectoria dramática. Y esos valores sólo pueden ser vistos y apreciados a la luz de un riguroso análisis.

GESTACIÓN

¿Cuándo y cómo concibió García Lorca su *Mariana Pineda*? La heroína parecía acecharle desde todos los rincones de Granada. Desde el fondo de la historia, buscaba a su poeta, cuyo amor partía desde una visión infantil: «Mariana Pineda fue una de las más grandes emociones de mi infancia. Los niños de mi edad, y yo mismo, tomados de la mano en corros que se abrían y cerraban rítmicamente, cantábamos con un tono melancólico, que a mí se me figuraba trágico:

---

[6] Juan Guerrero Zamora, *Historia del teatro contemporáneo*, III, Barcelona, Juan Flors, 1962, pág. 72.

[7] Guillermo Díaz-Plaja, *Federico García Lorca. Su obra e influencia en la poesía española*, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1954, pág. 181.

¡Oh!, qué día tan triste en Granada,
que a las piedras hacía llorar
al ver que Marianita se muere
en cadalso por no declarar.
Marianita, sentada en su cuarto,
no paraba de considerar:
«Si Pedrosa me viera bordando
la bandera de la libertad».

Marianita, la bandera de la libertad, Pedrosa, adquirían para mí contornos fabulosos e inmateriales de cosas que se parecían a una nube, a un aguacero violentísimo, a una niebla blanca en copos, que venía a nosotros desde Sierra Nevada y envolvía al pequeño pueblo [8] en una blancura y un silencio de algodón». «Un día llegué, de la mano de mi madre, a Granada: volvió a levantarse ante mí el romance popular, cantado también por niños que tenían las voces más graves y solemnes, más dramáticas aún que aquellas que llenaron las calles de mi pequeño pueblo, y con el corazón angustiado inquirí, pregunté, avizoré muchas cosas, y llegué a la conclusión de que Mariana Pineda era una mujer, una maravilla de mujer, y la razón de su existencia, el principal motor de ella, el amor a la libertad» [9].

No enfoca su drama épicamente, porque él siente a una Mariana Pineda lírica y sencilla: popular. Responde a una visión nocturna, lunar e infantil: «Mariana Pineda se me

[8] Fuente Vaqueros.

[9] Declaraciones de Federico García Lorca ante un periodista anónimo argentino con motivo de la representación de su obra en el teatro Avenida de Buenos Aires el 10 de enero de 1933. En: *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1964, pág. 1.737. Esta séptima edición y las anteriores —realizadas por Arturo del Hoyo— siguen el manuscrito original de *Mariana Pineda*, fechado en Granada el 8 de enero de 1925, y el texto publicado en *La Farsa*, Madrid, 1928. De aquí en adelante citaremos por esta edición e indicaremos el número de página entre paréntesis y al final de cada cita.

antojaba un ente fabuloso y bellísimo, cuyos ojos misteriosos seguían con inefable dulzura todos los movimientos de la ciudad. Materializando aquella figura ideal, antojábaseme la Alhambra una luna que adornaba el pecho de la heroína: la falda de su vestido, la vega bordada en los mil tonos del verde, y la blanca enagua, aquella nieve de la sierra, dentada sobre el cielo azul, puntilla labrada a la dorada llama de un cobrizo velón» (págs. 1.737-38). Y aún añadirá: «Todos los héroes del siglo XIX español que tienen estatua han tenido también ya su dramaturgo. La única que no lo tenía era Mariana Pineda, quizá porque ésta necesitaba su poeta. Yo tenía en Granada su estatua frente a mi ventana, que miraba continuamente. ¿Cómo no había de creerme obligado, como homenaje a ella y a Granada, a cantar su gallardía?» (página 1.742). «Mariana Pineda llevaba en sus manos, no para vencer, sino para morir en la horca, dos armas, el amor y la libertad: dos puñales que se clavaban constantemente en su propio corazón. Pero me decía a mí mismo también que para crear este ente fabuloso era absolutamente necesario falsear la historia, y la historia es un hecho incontrovertible que no deja a la imaginación otro escape que el de vestirla de poesía en la palabra y de emoción en el silencio y en las cosas que lo rodean». «Acercándome lo más posible al hecho histórico y vistiéndolo de emoción y de dulce poesía que surge de los niños, de las monjitas, del silencio de los conventos, la poesía recia y varonil que acompaña a aquellos caballeros románticos del amor y la libertad en el siglo XIX, la que recoge la muerte bellísima de Torrijos...; conspiradores y enamorados, aire de libertad y argolla de opresión, y por encima de todos esta admirable mujer, que con el ala rota de su amor le basta con la otra de la libertad para conquistar el espacio y coronarse con la gloria de la inmortalidad». «Yo he intentado que Mariana Pineda, mujer

de profunda raigambre española, cante al amor y a la libertad la estrofa de su vida en forma que adquiera el concepto de universalidad de aquellos dos grandes sentimientos...» (páginas 1.738-39).

Con su *Mariana Pineda,* García Lorca venía a sumarse a la corriente del teatro histórico en verso que por aquellos años cultivaba Eduardo Marquina. Pero huye de toda altisonancia y lleva a la escena española el caudal de una verdadera poesía que fluye natural y constante, no sólo de los personajes, sino del ambiente que los rodea: un poder emocional de gran fuerza dramática.

A) TECNICA DRAMATICA

ARGUMENTO

Mariana Pineda —que lleva el subtítulo de «*romance popular*»— se desarrolla en un *Prólogo* y tres *Estampas.*

Prólogo: Las niñas cantan, con acompañamiento [10], el romance popular de Mariana Pineda.

Estampa Primera: Isabel La Clavela y Doña Angustias, madre adoptiva de Mariana, manifiestan honda inquietud pues ésta se pone en peligro al estar bordando la bandera liberal. Doña Angustias opina que las mujeres no deben preocuparse por la política. Irrumpen en la escena las hijas del Oidor, alegres y vivaces. Vienen a visitar a Mariana y por ellas sabemos que es viuda y que tiene dos hijos. Adoran a Mariana, cariño que también es compartido por su hermano Fernando. Amparo ha estado en Ronda y, con este motivo, habla con entusiasmo de la corrida de toros a que asistió pero en la que echó de menos a su amiga Marianita. Las niñas se marchan, olvidadas de que Fernando ha de venir a buscarlas. Mariana se queda sola y

[10] Música recogida por García Lorca, incluida en las *Obras Completas,* pág. 1.898.

aguarda a alguien con ansiedad. Llega Fernando y se sobresalta. La turbación del joven es indicio de que está enamorado de Mariana, quien, nerviosa a su vez, le pregunta si ha visto mucha gente por las calles de Granada. Fernando le cuenta que un importante prisionero liberal se ha fugado de la cárcel y que Pedrosa, el subdelegado de Policía, le está buscando afanosamente. Ambos expresan la repugnancia que sienten por «el gran alcalde del crimen» [11]. Golpean a la puerta y Mariana tiembla. Oyen que un caballo se aleja. Clavela trae la carta del mensajero. Fernando, discreto, se retira, pero Mariana le llama para pedirle ayuda. El joven lee la carta, firmada por Don Pedro de Sotomayor, en la que éste narra cómo ha huido de su prisión, gracias al traje de capuchino que Mariana hizo llegar a sus manos; se ha disfrazado de contrabandista y espera el pasaporte que Mariana tiene en su poder y debe enviarle por persona de su absoluta confianza. Fernando se dispone a ayudar al hombre que le ha robado el corazón de Mariana, a quien ha amado desde niño y mucho antes que Don Pedro. Mariana confiesa que ama ardientemente al jefe liberal y, en él, las ideas que representa. Fernando, íntimamente herido, parte a llevar el documento. Entre tanto, los niños han encontrado en un armario la bandera que Mariana está bordando y se han tendido sobre ella fingiéndose muertos. Doña Angustias los descubre en este juego y su miedo aumenta. Ruega a Mariana que piense en sus hijos.

Estampa Segunda: La Clavela narra cuentos a los niños. La Niña exige el cuento del príncipe gitano, pero el Niño tiene mala opinión de los gitanos y prefiere el romancillo del bordado que al fin recitan todos juntos. Mariana les anuncia que es hora de acostarse y de rezar. Llega Don Pedro y abraza efusivamente a Mariana, cuyo miedo conforta, asegurándole que conspiran con el mayor sigilo: todos confían en que la bandera que ella está bordando ondeará por las calles de Granada cuando la libertad se imponga. Él ha vagado por la Alpujarra y ahora irá a Gibraltar pues hay que salvar a España «con manos y con dientes» (pág. 832). Aparecen tres conspiradores, envueltos en sus capas mojadas por la lluvia. Mariana teme que Pedrosa sospeche. Esperan a un emisario. La angustia va creciendo. Don Pe-

[11] El poeta, al usar el aumentativo «gran», convierte el simple cargo de «alcalde del crimen» en un epíteto degradante: el oficio o profesión deviene cualidad de la persona (*Ibid.*, pág. 800).

dro reconoce que la situación es grave pero excelente si se aprovecha, porque todo el pueblo andaluz responde. El emisario trae malas noticias: el gobierno absolutista acecha por todas partes y es necesario aplazar el alzamiento. Hay que guardar bien la bandera. Mariana se inquieta porque la ha mandado a casa de una amiga. El recién llegado narra la captura y fusilamiento de Torrijos en Málaga. Esta muerte les enardece más para seguir luchando. Mariana les ofrece una copa y todos beben. Se oyen aldabonazos lejanos y Mariana se llena de angustia. La Clavela, ahogándose casi, viene a decir que Pedrosa se ha presentado con dos hombres. Huyen todos, pero Mariana se queda y, ante el pianoforte, canta la canción de «El Contrabandista», a modo de desafío. Aparece Pedrosa y Mariana finge serenidad. Pedrosa recuerda que alguien le ha dicho que Mariana borda muy bien... Después, le pregunta si no tiene miedo de vivir tan sola, habiendo tantos liberales y anarquistas en Granada. Él está tratando de capturar a un cabecilla: a un tal Don Pedro de Sotomayor... Mariana sugiere que probablemente se hallará fuera de España. Pedrosa responde que no y que espera detenerle pronto. Mariana se pone muy nerviosa y se le cae una sortija. Al inclinarse a recogerla, Pedrosa la enlaza por el talle y la besa. Mariana rompe a llorar y le ordena que salga. Él, furioso, declara que en una casa del Albaicín ha encontrado la bandera liberal que ella ha bordado. Pedrosa la insta a que confiese los nombres de las gentes complicadas, pero Mariana está dispuesta a guardar silencio. Pedrosa dice que la quiere y que la tiene en su poder. Mariana le ruega piedad y él la abraza, sensual, e intenta besarla de nuevo. Mariana vuelve a echarle y le grita que sí ha bordado la bandera y que conoce a los caballeros que pretendían izarla en Granada, pero que nunca revelará sus nombres. Pedrosa está seguro de que los delatará en cuanto sufra tortura. Ella, valiente, responde: «¡Aunque en mi corazón clavara vidrios / no hablaría!» (pág. 857). Pedrosa se marcha, dejándola detenida en nombre de la ley. Mariana intenta escapar por la ventana, pero La Clavela descubre que la casa está vigilada.

Estampa Tercera: En el convento de Santa María Egipcíaca, dos novicias miran por el ojo de la cerradura y averiguan que Mariana está rezando. Dicen que es una mujer buena a quien van a matar: que es muy valerosa porque, cuando le leyeron la sentencia de muerte, la escuchó con una sonrisa. Su culpa es haber bordado una ban-

dera y no querer al rey. Ninguno de estos hechos les parece un delito. Sor Carmen Borja las descubre espiando y las novicias salen corriendo. Aparece Mariana y declara a Sor Carmen que desearía quedarse en el convento para siempre, pues las cosas de la tierra la han herido mucho. Pero ha sido condenada a muerte. La monja confía en que la indultarán. Alegrito, jardinero del convento, viene a comunicar a Mariana que sus amigos no pueden salvarla, porque todos morirían en el intento, pero que harán lo que puedan. Mariana, a pesar de todo, confía en ellos. Alegrito añade que Don Pedro se dirige a Inglaterra. Mariana no puede creerlo y espera que vendrá a rescatarla. Se queda sola y, visionaria, habla con Don Pedro. Se asusta cuando aparece Pedrosa que le exige que declare los nombres de los conspiradores. Mariana confía en que vendrá a salvarla pero, venga o no venga, nada dirá. Pedrosa le advierte que por la tarde entrará en capilla. Mariana se exalta y protesta de su muerte, puesto que no ha cometido ningún crimen. Tal desesperación súbita es aprovechada por Pedrosa para insistir en que revele los nombres y así será indultada por el rey. Mariana le asegura con fiereza que no hablará y, con desprecio, vuelve a echarle. Se queda como soñando y, después, llora mientras canta una triste tonada cuyo simbolismo se relaciona con la tragedia. Suena el esquilón de las monjas y las dos novicias se lamentan nuevamente de la injusticia que supone la sentencia de Mariana. Un caballero viene a visitarla y ella, radiante, cree que es Don Pedro. Pero es Fernando, el cual le dice que su amante va camino de Inglaterra; le suplica que se salve, declarando los nombres: por sus hijos y por él que le ofrece su vida. Mariana no quiere que sus hijos la desprecien: por su limpio nombre ha de morir. En trance visionario, vuelve a dirigirse a Don Pedro, afirmando que morirá por lo que él no muere: por la Libertad. Y a ésta se ofrece, para que nunca se apague su «alta lumbre» (pág. 887). Sor Carmen exige que Fernando salga, pero él rehusa. Mariana le ordena que se vaya: ella no conoce a nadie y va a dormir tranquila. Mariana se siente lejos de todo: de las monjas, del mundo. El juez viene a buscarla. Ella, visionariamente, se despide de Don Pedro, identificándose con la Libertad. Arrodillándose, todas las monjas dicen adiós a Mariana, quien, al ir saliendo, exclama: «¡Yo soy la Libertad porque el amor lo quiso! / ¡Yo soy la Libertad, herida por los hombres!» (págs. 890-891). Suenan las campanas y los niños cantan el mismo romance del principio.

FONDO HISTÓRICO Y LEGENDARIO

La causa seguida contra Mariana Pineda desapareció de la Antigua Chancillería de Granada, en donde se conservaba, archivada en la Secretaría de la Cámara de las Salas del Crimen, muchos años después de ser estudiada por don José de la Peña y Aguayo para componer su relación histórica [12]. ¿Es misteriosa, casual o intencionada esta desaparición? De aquí emana, sin duda, la patética aureola que intenta estilizar, deformar o poetizar románticamente el gesto sublime de Mariana Pineda, convirtiéndola en una enamorada que desdibuja la silueta histórica de la heroína venerada por los

[12] José de la Peña y Aguayo, *Doña Mariana Pineda. Narración de su vida y descripción de su ajusticiamiento* (1836). No la hemos podido consultar porque ha desaparecido —¿intencionadamente?— de la Biblioteca Nacional de Madrid, en donde hay una ficha de referencia en el antiguo catálogo de títulos y materias. Pero Ortiz de Villajos transcribe en su libro importantes párrafos y, al final, copia íntegros la acusación del fiscal y la defensa de Mariana Pineda hecha por su abogado, don José Escalera.

Poco antes de copiar estas páginas nuestras, con destino al Homenaje de la *Revista Hispánica Moderna* de Nueva York a don Federico de Onís —pero escritas con varios años de anterioridad—, llegó a nuestras manos un libro que resulta ser la más completa biografía de Mariana Pineda, sobre todo por el abundante apéndice documental que lo acompaña. En éste figuran documentos claves: las partidas de bautismo y matrimonio, la Real Orden comisionando a Ramón Pedrosa la vista exclusiva de las causas políticas del distrito de la Chancillería de Granada, diversos oficios sobre la causa seguida contra la heroína, su partida de defunción y el documento en que Pedrosa pide el pago de los gastos causados por la ejecución de Mariana Pineda. El documento que lleva el número XXVII es la «Defensa de Mariana Pineda», pero copiada de la citada obra de Peña y Aguayo. No en el Apéndice, sino en el texto de la biografía, se incluye un extracto de la causa de Mariana Pineda y del que existe copia en el archivo particular de don Antonio Gallego Morell, según hace constar la autora de esta última biografía: Antonina Rodrigo, *Mariana Pineda* (Madrid, Ediciones Alfaguara, 1965).

liberales españoles. Ortiz de Villajos opina a este respecto que

> convino a los que en la ejecución de doña Mariana encontraron un incomparable banderín de enganche para sus maniobras políticas ocultar al examen de las generaciones contemporáneas y futuras aquellos múltiples rollos que, con la trama de sus actuaciones judiciales, tejieron la corona de martirio para la bella granadina... La causa adolecía de gravísimos defectos de fondo y forma. De su estudio se desprendían de un modo indubitable los caracteres de horrendo asesinato judicial que fueron consustanciales a la terrible sentencia decretada y tan despiadadamente cumplida. Aquellos pliegos destilaban, al más ligero examen, el odio refinado y la pasión insana, tan lejos de la serena aplicación de las leyes, que inspiraba este asunto al juez Pedrosa [13].

Cree, además, que el proceso fue sustraído con el fin de «echar cieno a su glorificación», «intentando descubrir debilidades que negamos» [14]. Asevera que nada trascendió en Granada de los supuestos amores entre Mariana Pineda y Álvarez de Sotomayor como explicación de su heroísmo político. Dice haber procurado compulsar la voz popular, la documentación oficial y oficiosa de la época y la escasa bibliografía [15] que existe en torno a este acontecimiento de la historia de España, y nada permite sospechar que aquella interpretación sea verdad.

Ateniéndonos a la biografía de don José de la Peña —seguida por Ortiz de Villajos y José María Tavera [16]—, ¿cuál

---

[13] C. G. Ortiz de Villajos, *Doña Mariana Pineda. Su vida. Su muerte.* Madrid, Renacimiento, 1931, págs. 68-70.

[14] *Ibid.*, pág. 72.

[15] El libro de Antonina Rodrigo contiene una extensa bibliografía que, sin lugar a dudas, es la más completa hasta la fecha. En el Apéndice aparecen varios documentos concernientes a don Fernando Álvarez de Sotomayor.

[16] José María Tavera, *Mariana Pineda,* Barcelona, Ediciones G. P., 1951, 2.ª ed., 1959.

es la verdadera imagen de Mariana Pineda? ¿Qué luz proyectan sobre ella los documentos que se han salvado de aquel libro? ¿Los leyó García Lorca antes de escribir su poema dramático? ¿Qué detalles cambió o inventó? ¿Qué realidades se ocultan debajo de su visión o interpretación poética?

Mariana Pineda nació en Granada en 1804. Hija de don Mariano Pineda y Ramírez, coronel de la armada española, que muere en 1805. Don José Mesa y doña Úrsula de la Presa aceptan la tutela de la niña porque no tienen hijos. Dan a Mariana parvos estudios. A los catorce años se enamora de don Manuel Peralta y Valle, «joven apuesto y muy apegado a las ideas liberales». Se casa el 9 de octubre de 1819. Le nacen dos hijos: Fernando y Luisa. La bella Mariana es feliz, pero no por mucho tiempo: su esposo muere en 1822. Se refugia con sus dos hijos en casa de su tutor, pero éste también muere pronto. Ambas viudas se retiran a la calle del Águila, número 19. En esta casa se van a desarrollar los acontecimientos decisivos de la vida de Mariana.

Corre el año 1829. La persecución absolutista del liberalismo constitucional está en todo su apogeo. Granada es un hervidero de tendencias contrarias y las delaciones se suceden. La viuda de Peralta sigue manteniendo el rescoldo liberal de su difunto esposo. Un día el presbítero don Pedro de la Serrana, tío de Mariana, es detenido por sus ideas constitucionalistas y llevado a la cárcel. Recurre a Mariana y ella le visita en su prisión y le da ánimos. El presbítero le presenta a sus compañeros de infortunio, entre los cuales se encuentra don Fernando Álvarez de Sotomayor. En sucesivas visitas, Mariana se entera de que este último es pariente suyo, con mayor o menor lejanía. Álvarez de Sotomayor era comandante de las fuerzas de la isla de León y había tenido que huir por haber lanzado allí el primer grito

de insurrección contra el absolutismo. Se esconde en Cabra, con su esposa y dos niños pequeños. Pero el subdelegado de la Policía granadina —Ramón Pedrosa— intercepta una carta y le captura. Le condenan a muerte y su esposa va a Madrid para pedir clemencia a Fernando VII, pero «el rey felón» se la niega. Mariana, entre tanto, ha quedado encargada de atender a Sotomayor. En sus visitas, va pasando al interior un hábito de franciscano, una barba gris, un cordón, un rosario, etc., día tras día. La evasión se lleva a cabo en la noche del 26 de octubre de 1828. Don Fernando llega a la calle del Águila, número 19. Pero de aquí parte para cambiar constantemente de refugio y desorientar a la Policía. Al fin, en disfraz de contrabandista, entra en la sierra de la Alpujarra y, por último, se interna en Gibraltar. Mariana se dedica, desde entonces, junto con doña Úrsula, a ayudar a los constitucionalistas detenidos, a los cuales hace llegar recursos, cartas y cosas necesarias. Se alía con don Antonio José Burel, antiguo oficial del ejército, sublevado en 1820 con Riego, y ambos establecen correspondencia con los liberales de Gibraltar. La Policía registra el domicilio de Mariana y de las pruebas encontradas resulta el primer proceso contra ella. El 1 de octubre de 1830 se firma el Decreto Real sobre cuyo texto se alzará, en su día, la sentencia de la joven viuda. Mientras, las fuerzas de Pedrosa vigilan.

Llega 1831, el año decisivo en la vida de Mariana Pineda. Por Granada corren rumores de levantamientos liberales. La delación de un realista —padre de un sacerdote liberal que visita a dos bordadoras— hace que Pedrosa descubra que Mariana ha encargado a aquéllas bordar una bandera de tafetán morado, con triángulo verde, dentro del cual se leerán las palabras Ley, Libertad, Igualdad. Pedrosa deja libres a las bordadoras pero les ordena que devuelvan el tafetán a la casa de Mariana Pineda. Poco después dispone el registro.

Encuentran el tafetán en una sombrerera de doña Úrsula. Mariana asegura que no sabe bordar y en toda la casa no es posible encontrar un bastidor. Pedrosa decreta el arresto de Mariana, doña Úrsula, don Antonio José Burel y las criadas, e incoa un nuevo proceso. Mariana intenta la fuga, vistiendo saya y cubierta con una mantilla, pero un policía la captura en un portal. El juez dicta orden de prisión y todos pasan a la cárcel. Pero una repentina enfermedad de Mariana la retiene en su casa con doña Úrsula, y ambas quedan custodiadas por los alguaciles. El juez Ceruelo decide que Mariana sea trasladada al Beaterio de Santa María Egipcíaca y aquí pasa dos meses. En dos ocasiones intenta la fuga pero infructuosamente, en combinación con las beatas y gentes de la calle. Concluido el Sumario, el fiscal Aguilar pide la muerte para Mariana Pineda, apoyándose en el artículo 7.º del mencionado Real Decreto del 1 de octubre de 1830:

> Artículo 7.º: Toda maquinación en el interior del Reino para actos de rebeldía contra mi autoridad soberana o suscitar conmociones populares que lleguen a manifestarse por actos preparatorios de su ejecución, será castigada en los autores y cómplices con la pena de muerte.

A los doce días se hace la vista de la Causa a puerta cerrada y el alto cuerpo de la sala de alcaldes de Casa y Corte firma la sentencia. Ramón Pedrosa intenta que Mariana hable, sin conseguirlo. Únicamente cuando se le da cuenta de la sentencia, se lleva la mano al cuello, diciendo: «Tengo el cuello muy corto para ser ajusticiada». A los pocos días, la sentencia es confirmada por el rey.

El 23 de mayo de 1831, el Alcalde Mayor viene a buscar a Mariana. Ésta se despide del Beaterio: hay lágrimas en los ojos de las beatas. Mariana es llevada a la cárcel.

Ramón Pedrosa no ha venido a buscar a su víctima. ¿Por qué? Se difunde por Granada que en su actitud, en el caso de la viuda Peralta, hay un sentimiento que nada tiene que ver con los dictados de la justicia. Pero los biógrafos de Mariana coinciden en la falsedad de estos rumores, y consideran a Pedrosa una fría y severa, terrible y rígida encarnación del espíritu reaccionario.

En la cárcel vieja de Granada, comunican a Mariana la sentencia que ella escucha en silencio. Pedrosa vuelve a pedirle que delate a los comprometidos y así será indultada. Pero Mariana calla. Se saben otros detalles emocionantes de sus últimos momentos: la preocupación por sus hijos, su feminidad, su valentía serena. Cumple con sus deberes religiosos y el 26 de mayo sube al cadalso en el Campo del Triunfo. Cubierta con la ropa y el birrete negro de los ajusticiados, sufre pena de muerte en garrote vil. Sus bienes son confiscados y sus restos son llevados en unas parihuelas al cementerio de Almengor.

Si comparamos esta biografía escueta con el argumento del *romance* lírico de García Lorca, notamos fácilmente cuánto es inventado, cuánto procede de los rumores legendarios y cuánto se salva de la realidad histórica.

Mariana no sabe bordar, pero es más poético que borde. Mariana es fiel, seguramente, al recuerdo de su marido, pero es más emocionante complicarla en un nuevo amor, enlazado a su vez con la rebelión constitucionalista, y sublimarlo en un acto de supremo sacrificio, pues es doblemente lírico y sublimemente romántico identificar, en instancia última, el amor y la Libertad. Frente a éstos hay que alzar oponentes de signo diverso: Fernando y, sobre todo, Pedrosa, el antagonista. Crueldad y lealtad, frente a frente. Soledad y abandono que se resuelven en una aceptación estoica de la muerte, libertad última del hombre.

Lorca sigue de cerca el proceso, según se nota en muchos detalles: repite frases pronunciadas por Mariana, recuerda exactamente algunos hechos y circunstancias de su vida. Actualiza situaciones vividas por la heroína y las gentes que la rodeaban. Sus hijos —que nada tienen que ver con el proceso— salen a escena para traer a ésta emoción y ternura y realzar aún más el sacrificio de Mariana: su muerte no es una abdicación de sus deberes de madre, sino una culminación, pues muere también por el limpio honor que ha de dejar a sus hijos. La delación hubiera supuesto deshonra, deslealtad, traición.

García Lorca inventa algunos personajes: las hijas del Oidor, por ejemplo. Su papel en la obra no es importante, pero representa en ella la única nota de alegría dentro de la fuerte tensión dramática e introducen, además, rasgos costumbristas andaluces que prestan humana realidad a la tragedia. El poeta saca de la sombra de la historia a un grupo de conspiradores y los hace hablar en escena y jugarse la vida por la Libertad.

En suma, el poeta —obligado por el tema, la época y la leyenda de su heroína— concibe a su *Mariana Pineda* desde una visión romántica pero que sabe resolver en la catarsis final de la tragedia clásica. Cuanto pueda haber de melodrama romántico, en el planteamiento del tema y en las situaciones, se disuelve en este final trágico: en el cumplimiento de un destino triste pero hermoso, eternamente ejemplar y válido para todas las generaciones.

NOMBRE DE LOS PERSONAJES Y SU REALIDAD HISTÓRICA O ARTÍSTICA

Una simple lista de ellos bastará para aclarar la identidad histórica o artística:

Mariana Pineda	**Mariana Pineda y Muñoz. Nombres de pila completos: Mariana, Rafaela, Gila, Judas Tadea, Francisca de Paula, Benita, Bernarda y Cecilia. Bautizada en la iglesia Parroquial de Santa Ana.**
Isabel La Clavela	Ficticio.
Doña Angustias	Doña Úrsula de la Presa, madre adoptiva de Mariana.
Amparo	Ficticio.
Lucía	Ficticio.
Niño	Fernando (n. 1820), hijo de Mariana.
Niña	Luisa (n. 1821), hija de Mariana.
Sor Carmen Borja	Ficticio.
Novicias 1.ª y 2.ª	Ficticios.
Monja	Ficticio.
Fernando Don Pedro Sotomayor	¿Reales? ¿Ficticios? ¿Nombres disfrazados? ¿Se entrecruzan éstos entre sí? Las personas que realmente existieron fueron: 1) Don Fernando Álvarez de Sotomayor, casado y con dos hijos, pariente de Mariana, a quien ésta facilitó los medios para evadirse de la prisión en la que estaba condenado a muerte por haberse rebelado contra Fernando VII. 2) Don Pedro de la Serrana, presbítero, tío de Mariana, detenido por sus ideas liberales y consolado en su prisión por la heroína. En *Mariana Pineda*, Fernando parece ser un personaje ficticio; Don Pedro Sotomayor, en cambio, se identifica con el mencionado don Fernando Álvarez de Sotomayor.
Pedrosa	Ramón Pedrosa, subdelegado de Policía de Granada, «el alcalde del crimen».
Demás tipos	Ficticios.

ESTRUCTURA EXTERNA Y TENSIÓN DRAMÁTICA

El *Prólogo* es, más bien, un epílogo al drama o ambas cosas a la vez, pues inicia y termina la trayectoria dramática, fija el lugar de la acción —Granada— y es preludio a la tristeza que ha de cernerse a lo largo de la obra, hasta cerrarse con la canción final, que es la misma del principio. Una canción, pues, abre y acaba la tragedia y, en este aspecto, *Mariana Pineda* es la escenificación de un romance infantil.

La *Estampa Primera* representa el comedor de la casa de Mariana y en él transcurren ocho escenas. La *Segunda* se sitúa en la sala principal de la casa de Mariana, en donde se desarrollan nueve escenas. La *Tercera* pasa en el convento de Santa María Egipcíaca y la acción se desenvuelve y culmina también en nueve escenas. Las tres *Estampas* corresponden, sucesivamente, a los actos tradicionales de exposición, nudo y desenlace: delito, condena y expiación.

La *Estampa Primera* es una pintura de la época, llena de gracia femenina, que anuncia el segundo acto de *Doña Rosita la soltera.* La tensión dramática es visible en la inquietud de los personajes y, en especial, de la protagonista. El romance intercalado —que describe una corrida de toros en Ronda la Vieja— es comparable a muchas estrofas del *Romancero gitano.* La *Estampa Segunda* es la más lograda desde el punto de vista dramático, pues en ella la acción es movida e intensa y, además, se dibuja y perfila con trazos vigorosos el carácter de la heroína que ha de sacrificar a sus hijos por no cometer traición delatando a sus amigos liberales y, al mismo tiempo, por salvar el honor de esas mismas criaturas. Junto a la madre se alza la mujer enamorada y la heroína

de la libertad. El anacrónico romance que narra el fusilamiento de Torrijos en Málaga, no interrumpe la tensión dramática y, por el contrario, la refuerza en cierto modo ya que, a manera de coro, anuncia parecido sacrificio en la heroína, al mismo tiempo que exalta el valor de la muerte por una causa digna: la de la Libertad. La tensión dramática acaso llega aquí a su mayor intensidad, con la aparición de Pedrosa que obliga a huir a los conspiradores, en tanto que Mariana cae en sus manos. La *Tercera,* un tanto débil en su comienzo, se salva en las escenas finales en que la «exaltación de Mariana Pineda eleva la obra a un lirismo emocionado y puro. En esta jornada... es el poeta quien sostiene al autor teatral» [17]. Finalmente, vemos a la heroína avanzar hacia la muerte con serenidad y estoicismo. La tensión dramática se resuelve en dolorosa piedad.

ESTRUCTURA TEMÁTICA

Mariana Pineda, a una primera mirada y comenzando por el título, es la biografía romanceada, poetizada, de la heroína granadina. Pero, a medida que se desarrolla, vemos que su estructura argumental no es tan simple, pues varios temas se entrecruzan o corren paralelos y progresan hasta alcanzar un desenlace o culminación final. Un análisis de las tres *estampas* nos permite distinguir: a) Temas centrales y b) Temas secundarios.

a) *Temas centrales*

Estos son, esencialmente, el amor, la libertad y la muerte. Ambos y, especialmente, los dos últimos —y, sobre todo, la libertad— se relacionan a veces con la justicia y el tema —el drama o tragedia— de España.

[17] La Guardia, *op. cit.,* pág. 252.

1) *El amor.* — Preside todos los actos de Mariana, inspira sus palabras y da sentido a su vida y a su muerte. Desde las primeras escenas, nos damos cuenta de que la protagonista vive obsedida por su amor a Don Pedro y tiembla por él. Le ha salvado de la cárcel y de la última pena a costa de grandes riesgos y poniendo en peligro su propia libertad. Tal es la fuerza de este amor que se atreve a declararlo a Fernando:

> Por este amor verdadero
> que muerde mi alma sencilla
> me estoy poniendo amarilla
> como la flor del romero
>
> (pág. 813).

El joven, a su vez, le confiesa el suyo con pasión no menor:

> Ya tengo el alma cautiva:
> desecha todo temor.
> Prisionero soy de amor,
> y lo seré mientras viva
>
> (pág. 815).

Por amor a Mariana ha ayudado a escapar a su rival, amor que le ofrecerá en la cárcel lealmente.

El amor de Mariana por Don Pedro se patentiza en escena en el momento único del encuentro, amenazados por el ojo vigilante de Pedrosa. Mariana vierte en sus palabras cuanto es y cuanto vale y, en ellas, vemos la ardiente pasión de su alma. A través de estos versos, el poeta describe toda la locura del amor con sencillez convincente y romántico arrebato:

> ¿De qué sirve mi sangre, Pedro, si tú *murieras?*
> Un pájaro sin aire, ¿puede volar? ¡Entonces!...
> Yo *no podré decirte cómo te quiero nunca;*
> a tu lado me olvido de todas las palabras
>
> (pág. 828).

En la *Estampa Tercera,* VIII, cuando Fernando le está ofreciendo su amor en la cárcel y la anima a que se salve, Mariana le contestará con acento desolado y, tras invocar al amado ausente, le despedirá para siempre:

> ¿Y qué es amor, Fernando? ¡Yo no sé qué es amor!
> (pág. 886).

> ¡Pedro, mira tu amor a lo que me ha llevado!
> Me querrás, muerta, tanto, que no podrás vivir.
> Y ahora ya no te quiero, porque soy una sombra
> (pág. 887).

Cuando el Juez viene a buscarla y se despide de las monjas, Sor Carmen le dice: «Porque has amado mucho, Dios te abrirá su puerta» (pág. 890).

El amor también vive en Don Pedro, mas, finalmente, su verdadera amada no es Marianita Pineda sino la Libertad: y a este ideal sacrifica la mujer.

Pedrosa es movido por el amor, pero, en él, es una fuerza sensual que, al no ser satisfecha, se vuelve destructora: «yo te quiero / mía, ¿lo estás oyendo? Mía o muerta» (página 856). Y, en la *Estampa* final, es fulminante: «Ya sabe, con mi firma / puedo borrar la lumbre de sus ojos» (pág. 875).

2) *La Libertad.* — En el romance que cantan los niños, al principio y al fin de la obra, se pronuncia la palabra *libertad* que, de este modo, queda ligada al destino de la protagonista, constituyéndose en tema de gran importancia dentro de la estructura general del drama: «Si Pedrosa me viera bordando / la bandera de la Libertad».

Comienza la acción y Mariana empieza a entretejer su amor con la libertad, sin saber casi distinguirlos en su corazón: «Él ama la libertad / y yo la quiero más que él» (página 813). Es el mismo Don Pedro quien, después, vincula la

libertad a Mariana porque, con sus manos, está bordando su símbolo tangible: la bandera morada. Así dice Mariana en bellos versos:

> Por ti la Libertad suspirada por todos
> pisará tierra dura con anchos pies de plata
> (pág. 829).

> Mariana, ¿qué es el hombre sin libertad? ¿Sin esa
> luz armoniosa y fija que se siente por dentro?
> ¿Cómo podría quererte no siendo libre, dime?
> ¿Cómo darte este firme corazón si no es mío?
> (pág. 830).

Don Pedro ha vinculado la libertad al amor: hay que ser libre para amar y ser amado. Finalmente, al llegar los conspiradores, la unirá a toda la tierra andaluza:

> Andalucía tiene todo el aire
> lleno de Libertad. Esta palabra
> perfuma el corazón de sus ciudades,
> desde las viejas torres amarillas
> hasta los troncos de los olivares
> (pág. 838).

Aún más: España entera aspira a la libertad, lucha y muere por ella. Don Pedro sueña un libre porvenir radiante. Hay que salvar a España: hay que darle libertad:

> No es hora de pensar en quimeras, que es hora
> de abrir el pecho a bellas realidades cercanas
> de una España cubierta de espigas y rebaños,
> donde la gente coma su pan con alegría,
> en medio de estas anchas eternidades nuestras
> y esta aguda pasión de horizonte y silencio,
> España entierra y pisa su corazón antiguo,
> su herido corazón de Península andante,
> y hay que salvarla pronto con manos y con dientes
> (pág. 832).

En la vida de Mariana, justicia, libertad y amor se entrelazan, cuando protesta ante Pedrosa de su muerte, en la *Estampa Tercera:*

> ¿Qué crimen cometí? ¿Por qué me matan?
> ¿Dónde está la razón de la Justicia?
> En la bandera de la Libertad
> bordé el amor más grande de mi vida
>
> (pág. 876).

Mariana, por último, se identifica con la Libertad, tantas veces sacrificada por los hombres. Mariana Pineda *es* la Libertad:

> ¡Yo soy la Libertad porque el amor lo quiso!
> ¡Pedro! La Libertad, por la cual me dejaste.
> ¡Yo soy la Libertad, herida por los hombres!
> ¡Amor, amor, amor, y eternas soledades!
>
> (págs. 890-91).

3) *La Muerte.* — Pero el hombre —ya lo decía Séneca— sólo es verdaderamente libre en la muerte. Y tal es el último sentido que Mariana descubre en la Libertad: la muerte es la libertad suprema. Al dar su sangre, da la sangre de su libertad y la de todas las criaturas. Al borde de la muerte descubre esta única verdad:

> Ahora sé lo que dicen el ruiseñor y el árbol.
> El hombre es un cautivo y no puede librarse.
> ¡Libertad de lo alto! Libertad verdadera,
> enciende para mí tus estrellas distantes!
>
> (págs. 889-90).

Sólo la muerte es un «largo sueño sin ensueños ni sombras» (página 886). Y se presiente muerta. El mundo ya no la afecta y todas las cosas le llegan como desde lejos. Sin embargo,

antes de partir del convento, Mariana tiene conciencia de que su muerte no será inútil y así dice a Sor Carmen: «salvo a muchas criaturas que llorarán mi muerte». Su muerte es provechosa. Ya había dicho el Conspirador 4.º, cuando se decide aplazar el alzamiento: «Nadie quiere una muerte sin provecho» (pág. 842).

b) *Temas secundarios*

En el fondo del drama subyacen otros temas que se subordinan a los centrales, se entrecruzan con ellos o se asoman brevemente a los diálogos y situaciones con una u otra significación o servidumbre. Los más evidentes son: 1) Granada y Andalucía. 2) La angustia temporal. 3) El sueño. 4) La alegría inocente.

1) *Granada y Andalucía.* — Granada está presente en el drama desde el momento en que vemos el telón del *Prólogo*, representando pictóricamente una perspectiva de la ciudad. En rigor, Mariana es Granada misma o su hija más gloriosa. Por esto dice al subdelegado de Policía: «...para que yo muera tiene toda / Granada que morir» (pág. 874). Granada es constante fondo de la acción, principio y fin de ella:

> ¡Oh!, qué día tan triste en Granada,
> que a las piedras hacía llorar!

Los rumores de la ciudad llegan a la escena: sabemos de sus gentes perseguidas, se mencionan sus calles y plazas, etc. Mariana *siente* a su ciudad y con ella relaciona muchas de sus sensaciones: «¡Qué silencio el de Granada!» (pág. 810); «¡Con qué trabajo tan grande / deja la luz a Granada!» (página 796).

Con Granada también está en el fondo Andalucía y, a veces, ambas se confunden: en los detalles de la decoración y de los trajes, en las alusiones de los diálogos a sus bailes y canciones. Todo ello va tejiendo una fina malla —casi intangible— de costumbrismo andaluz que permea delicadamente toda la obra. La nota de color más intensa corresponde al romance que narra la corrida en Ronda la Vieja (*Estampa Primera, Escena* IV).

2) *Angustia temporal.* — Al analizar la escenografía de la pieza, haremos notar cómo los juegos de luces en la escena acusan el transcurrir del tiempo casi de un modo visual. El reloj rige la vida de Mariana y la de los conspiradores, los cuales viven pendientes de él tanto como de Pedrosa (páginas 837 y 850). Esta inquietud temporal se acusa no sólo en los movimientos de los personajes, sino en sus palabras revestidas de belleza poética, como ocurre cuando Mariana se asoma a la ventana y dice:

> Si toda la tarde fuera
> como un gran pájaro, ¡cuántas
> duras flechas lanzaría
> para cerrarle las alas!
> Hora redonda y oscura
> que me pesa en las pestañas.
>
> (págs. 795-96).

Mas adelante, en una acotación escénica, el poeta hará observar: «Pausa, en la que se oye el reloj y se siente la angustia de Marianita» (pág. 810). Esta angustia temporal que obsede a la protagonista, se resolverá en serenidad al llegar sus horas últimas:

PEDROSA: Ya es hora. ¿No os parece?

MARIANA: Siempre es hora
de callar y vivir con alegría.
(págs. 873-74).

Sólo en un momento, brevísimo, Mariana se ha sentido feliz, olvidada de la atroz angustia temporal, en brazos de Don Pedro:

¡Pedro!, cuando se quiere
se está fuera del tiempo,
y ya no es día ni noche, ¡sino tú y yo!
(pág. 831).

García Lorca dejaba constancia, una vez más, de que sólo el amor hace olvidar al hombre su angustia existencial, la agonía causada por el transcurso implacable del tiempo.

3) *El sueño.* — Pero el amor, a veces, más que realidad, es sueño: intra-realidad. Mariana vive en sueños más que *verdaderamente.* Así, cuando alguna realidad visible, tangible, pasa por su lado, la teme y ansía el sueño: es decir, hacerla suya, convertirla en realidad interior. Por esto, al recibir carta de Don Pedro, dice:

¡No la quisiera abrir! ¡Ay, quién pudiera
en esta realidad estar soñando!
(pág. 803).

Y Fernando, en cambio, tras leer la misma carta, exclama:

¡Cómo has cortado el camino
de lo que estaba soñando!
(pág. 812).

Cuando ordena acostarse a sus niños, Mariana también les pide que sueñen con un jardín luminoso y fresco y en «la pájara pinta que se mece / en las ramas del verde limonero», pues ella está como dormida:

Y voy volando por mi propio sueño
como van, sin saber a dónde van,
los tenues vilanicos por el viento.

(pág. 826).

En la *Estampa Tercera,* la muerte se revela a Mariana como un «largo sueño sin ensueños ni sombras» (pág. 886). Y, al mismo tiempo, descubre interiormente que su vida ha sido lo contrario: un sueño lleno de malos ensueños y de sombras. Sombras, vano sueño ha sido su amor por Don Pedro. La muerte, sin embargo, le garantiza un sueño tranquilo.

4) *La alegría.* — Esta es breve en *Mariana Pineda.* Apenas un chispazo de risas adolescentes y de inocencia infantil, en las *Estampas Primera* y *Segunda.* Las hijas del Oidor y los niños de Mariana representan esa alegría. Ante aquéllas Mariana misma ha de reconocerlo, suspendiendo su inquietud por un instante:

¡Qué bien me causáis
con vuestra alegría de niñas pequeñas!
La misma alegría que debe sentir
el gran girasol, al amanecer,
cuando sobre el tallo de la noche vea
abrirse el dorado girasol del cielo.
La misma alegría que la viejecilla
siente cuando el sol se duerme en sus manos
y ella lo acaricia creyendo que nunca
la noche y el frío cercarán su casa.

(pág. 790).

LOS CARACTERES

Pueden agruparse en tres categorías, según sea su importancia en el drama: 1) Caracteres principales. 2) Caracteres secundarios. 3) Tipos.

1) *Caracteres principales.* — Mariana Pineda, Fernando, Don Pedro Sotomayor y Pedrosa. Mariana es el centro de la acción y todos estos personajes se subordinan a la protagonista y sólo existen en función de ella. A pesar de cuanto puedan valer por sí mismos, palidecen ante la intensa personalidad de Mariana. ¿Por qué? Por la sencilla razón de que sus emociones —amor, pasión política y odio— no culminan en la muerte.

Mariana Pineda. Su creador la describe en sus rasgos físicos esenciales a través del diálogo. Conocemos su edad, su estado civil y rango social, sus devociones religiosas, la ternura que siente por sus hijos, su talento de bordadora, etc. En algún caso, sigue rigurosamente la biografía histórica; en otros, altera algún dato porque así lo exige su visión del personaje o su concepción argumental de la materia dramática.

Mariana es bella. Así lo afirma Amparo, pero añade que es joven. Mariana contesta: «¡Ya pasé de los treinta!» (página 788). Lorca envejece a su protagonista. Tengamos en cuenta que la heroína nació en 1804 y que fue ajusticiada en mayo de 1831, es decir, a los 27 años. (Este anacronismo se corresponde con el de la muerte de Torrijos, ocurrida el 10 de diciembre de 1831, con posterioridad al ajusticiamiento de Mariana.) ¿Es la edad algo aparencial para el poeta?, pues Amparo exclama: «¡Pues parece que tienes quince!» (*Ibidem*). Este aumento de años era, por otra parte, necesario para justificar la presencia en escena de los hijos de Mariana.

García Lorca pinta delicadamente, una y otra vez, la feminidad de su heroína. No es ella una mujer varonil: no es una Agustina de Aragón. Es una víctima del amor y de la tiranía. Mariana sabe coser y bordar: cose capitas y som-

breros para sus hijos (pág. 825), borda la bandera de la Libertad. La feminidad de Mariana se intensifica a medida que avanza el drama y culmina en la *Estampa Tercera.* En ninguna como en ésta es tan patente su coquetería de mujer que espera al hombre amado: cuando le anuncian que un señor —ella cree que es Don Pedro— viene a visitarla al convento, tras arreglarse los bucles y el escote, dice que tendrá que cambiarse el traje porque «la hace demasiado pálida» (página 883). En la escena final, cuando aparece el Juez que ha de llevarla al cadalso, Mariana pide:

> ¡Dadme un ramo de flores!
> En mis últimas horas yo quiero engalanarme.
> Quiero sentir la dura caricia de mi anillo
> y prenderme en el pecho mi mantilla de encaje
> (pág. 889).

En cuanto a lo psicológico, ya advierte Alfredo de la Guardia que la protagonista «está siempre en un tremante estado de angustia, desbordado en el delirio final, y trasciende por eso, una calada emoción que traspasa todo el poema, pero se desvanece entre lágrimas y suspiros» [18]. Desde que aparece, Mariana está acosada por la angustia de la espera: está nerviosa, mira las puertas, las ventanas, el reloj. Está preocupada también por lo que pasa por las calles de Granada. La llegada de la carta de Don Pedro la turba profundamente. Tierna y desesperada, tiene que rogar a Fernando que ayude al hombre amado. Al fin llega Don Pedro, y vemos a Mariana radiante de amor por primera vez. Su pasión se desborda vehemente. Aparecen los conspiradores y Mariana vuelve a su inquietud: «Hablen bajo» (págs. 836 y 842), les ruega. Teme a Pedrosa. Cuando éste los sorprende y los conspiradores huyen dejándola sola, se pone a cantar la canción

[18] *Ibid.*, pág. 249.

de «El Contrabandista», «con un admirable y desesperado sentimiento» (pág. 849). Trata de sonreír al policía y aparentar serenidad, pero los nervios la traicionan y se le cae el anillo. Le rechaza y le insulta cuando pretende besarla. Pero casi se desmaya cuando Pedrosa le dice que ha recogido la bandera que ella ha bordado. Entonces suplica piedad por sus hijos, pero vuelve a rechazarle violentamente cuando trata él de aprovecharse de su situación, gritándole con fiereza: «¡Eso nunca! Primero doy mi sangre! / Que me cueste dolor, pero con honra. / ¡Salga de aquí!» (pág. 857).

En la última *Estampa*, Mariana consuela su angustia en el rezo: aún espera ser salvada, aún confía en Don Pedro y en la Justicia: «¿Crees que van a dejar que muera / la que tiene menos culpa?» (pág. 868), pregunta a Alegrito. Cuando éste le dice que Don Pedro se aleja de España, no puede admitirlo y, visionaria, vuelve a su locura de amor:

> Él vendrá como un San Jorge
> de diamantes y agua negra,
> al aire la deslumbrante
> flor de su capa bermeja
>
> (pág. 869).

Pero su esperanza se va muriendo lentamente. Despierta de su delirio cuando Pedrosa le exige que delate a sus amigos. Se exalta y protesta fieramente de su muerte, pero no hablará. Luego vuelve a su ensueño y torna a exaltarse cuando aparece Fernando, equivocándolo con Don Pedro. Sufre un estado de aguda pasión, casi de locura. Se calma, finalmente, y, con dulzura, se despide de las monjas, camino del cadalso.

Fernando. El rasgo dominante de su carácter es su amor por la heroína, unido a su caballerosidad. La ama y la sirve fielmente. Su amor por Mariana nació en él siendo todavía un niño. Por esto el afecto de la viuda hacia él es maternal,

pero el joven exige verdadero amor. A pesar de no ser correspondido como él quiere, acepta el peligroso encargo de ayudar a Don Pedro. Y es el único amigo que visita a Mariana en su prisión y está dispuesto a morir por ella: «¡Quién pudiera morir para que tú vivieras!» (pág. 886).

Don Pedro Sotomayor. Lorca le presenta como «un hombre simpático, sereno y fuerte», que «viste correctamente y habla de una manera dulce» (pág. 827). Sólo aparece en escena en la *Estampa Segunda,* después de haber sido esperado angustiosamente por Mariana. Viene a agradecerle cuanto ha hecho por su fuga y a reunirse con un grupo de conspiradores. La ama, sí, pero su devoción mayor es la causa de la Libertad, a la cual se ha entregado en cuerpo y alma. Es efusivo y apasionado con Mariana; su gratitud por ella es inmensa: «¡Quién pudiera librarte de aquellos que te acechan / con mi propio dolor y mi vida, Mariana!» (pág. 828). Pero ama a la Libertad mucho más. Por otra parte, actúa como jefe cauteloso y prudente, pero decidido y lleno de valor; no pierde nunca sus bríos y la muerte de Torrijos le enardece para esperar con serenidad la hora del alzamiento. Ante la llegada de Pedrosa, ordena —enérgico— la huida. Los demás conspiradores no quieren dejar a Mariana, pero él decide que es necesario: ha triunfado la Libertad sobre el amor.

Pedrosa. Es el hombre temido por Mariana y todos los liberales granadinos: es el antagonista. Lorca lo describe así: «es un tipo seco, de una palidez intensa y de una admirable serenidad. Dirá las frases con ironía muy velada y mirará minuciosamente a todos lados, pero con corrección. Es antipático. Hay que huir de la caricatura» (pág. 849). Sus palabras ocultan siempre una segunda intención velada por la ironía. Revela siempre una sagacidad policíaca que repugna por lo sutil. Y repugna también su sensual pasión por

Mariana, a quien trata de dominar por la fuerza, usando la amenaza cobardemente. Su crueldad es evidente en estas frías y cínicas palabras:

> Ya sabe, con mi firma
> puedo borrar la lumbre de sus ojos.
> Con una pluma y un poco de tinta
> puedo hacerla dormir un sueño largo.
> (pág. 875).

2) *Caracteres secundarios.* — Doña Angustias, Isabel La Clavela, Amparo y Lucía, Sor Carmen. Actúan como acompañantes de Mariana, por la cual sienten completa devoción. Viven pendientes de sus actos y están siempre angustiadas —excepto Amparo y Lucía— por lo que pueda ocurrirle.

Así describe Lorca a Doña Angustias: «Tiene un aire frío, pero es maternal al mismo tiempo» (pág. 783). Ha sorprendido a Mariana bordando la bandera y sufre por ella. Se ocupa de los niños y vigila sus juegos. Cuando Mariana es detenida en su casa por orden de Pedrosa, la abraza y la conforta tiernamente.

La Clavela tiene un papel parecido. Acompaña a los niños de Mariana y les narra cuentos. Con ellos recita el romancillo del bordado. También conforta a Mariana, dramática y dulcemente: «¡Ay, señora; mi niña, clavelito, / prenda de mis entrañas!» (pág. 858).

Amparo y Lucía sólo aparecen en la *Estampa Primera.* Son alegres y entran en escena dando carcajadas. Difieren en carácter: a Amparo le gustan el canto y el baile; a Lucía le agrada leer y bordar. Amparo ha estado en Ronda y cuenta a Mariana lo que ha visto en los toros, pero ha echado de menos en la corrida a su «triste amiga» Marianita Pineda (página 794).

Sor Carmen Borja consuela a Mariana con dulzura en su prisión conventual. Cuando Pedrosa viene al convento, se atreve a decirle que lo que se hace con Mariana es injusto (página 877). Despide a ésta con versos de letanía y de romance: «Porque has amado mucho, Dios te abrirá su puerta. / ¡Ay, triste Marianita! ¡Rosa de los Rosales!» (pág. 890).

3) *Tipos.* — Entre éstos se hallan las dos novicias, la monja, Alegrito y los conspiradores.

Las novicias, a través de su femenina curiosidad, sirven para describir ante el público actitudes de Mariana que el poeta ha preferido no mostrar directamente en escena: reza y su frente resplandece con la luz del sacrificio. En las escenas finales recitan una especie de letanía a modo de dolorosa apoteosis.

Alegrito es el jardinero del convento y su única misión es servir de mensajero que trae a Mariana la noticia de que nadie podrá ayudarla.

Los conspiradores aparecen en la *Estampa Segunda.* El 4.º es el que tiene mayor relieve: llega solo y trae la mala nueva de que el alzamiento debe ser aplazado; cuenta, además, la muerte del general Torrijos. Él y el Conspirador 2.º no quieren dejar sola a Mariana y en manos de Pedrosa.

ESCENOGRAFÍA Y VESTUARIO

Muchos son los críticos que han mencionado los valores plásticos del teatro lorquiano. El poeta —en función de director de escena— cuida todos los detalles de ésta con gusto, finura y precisión. Nada se escapa a su ojo vigilante, a su despierta sensibilidad y a sus sentidos. El decorado es marco adecuado del ambiente en que han de moverse los

personajes. Colores, formas, movimientos, gestos y palabras se integran en una unidad totalizadora, en una síntesis en que caben todos los ingredientes teatrales, tras previa selección y depuración.

En *Mariana Pineda* estamos lejos de la visión plástica estilizada de sus últimas obras. En ella abunda, más bien, el detalle, aunque sin ser excesivo ni exagerado, salvado siempre por la poesía, la gracia andaluza o el aliento trágico. La escenografía que le sirve de fondo, tiene siempre el aire de una acuarela romántica, bellamente desvaída, como conviene a estas tres *estampas* de una época amada por el poeta. Tres dibujos hechos por él —que aparecen en sus *Obras Completas*— son proyectos de decoración que evidencian su preocupación por los detalles escenográficos: muestran su «visión» de la escena y del «mundo» en que han de vivir y sufrir sus personajes. La palabra poética *colorea*, por decirlo así, lo que su pluma ha trazado: el ambiente se *siente* convertido en atmósfera viva. La estampa se *ilumina*, como surgida del fondo del tiempo. Las indicaciones escenográficas —como los diálogos— acusan siempre esta preocupación temporal. Las luces, con sus juegos visuales, marcan el paso gradual del tiempo: el correr hacia la muerte de la heroína. Las sensaciones ópticas, así, matizan el transcurrir de las horas y de una vida. Las decoraciones —paredes, muebles, ornamentos diversos— despliegan su riqueza cromática y colaboran de algún modo con esta angustia temporal que pervade el drama de Mariana Pineda.

Prólogo. El telón representa una perspectiva de Granada, con aspecto de «vieja estampa» (pág. 691). El adjetivo «vieja» nos retrotrae en el tiempo y los colores indicados por el poeta —azul, verde, amarillo, rosa y celeste— contribuyen a crear esta ilusión. Hemos retrocedido al siglo pasado y, visualmente, hemos entrado en él. Ilumina el telón

de la escena una «luz de luna», adecuada a la tristeza que exhala el romance que cantan las niñas: el astro de la muerte preside, en el espacio y en el tiempo, la acción misma de la tragedia.

En la pintura del telón se destaca una casa «con escenas marinas y guirnaldas de frutas». Sabemos que es la de Mariana Pineda porque, dentro de la obra y en el fluir del diálogo, dice Fernando al entrar en la casa: «y qué preciosa fachada / tienes... llena de pinturas / de barcos y guirnaldas» (*Estampa Primera, Escena* V).

Estampa Primera. — El poeta precisa que es una «tarde de otoño». Pero la estación es sugerida, además, por los dorados membrillos de los fruteros y que cuelgan del techo, resaltando sobre las «paredes blancas» del comedor. En esta atmósfera, Mariana «se asoma a los cristales y ve la última luz de la tarde» (*Escena* V). La escena —tras un lento y gradual transcurrir de la luz— llega a estar «en una dulce penumbra» (pág. 705) que, al final, iluminan las luces de los candelabros, encendidos por La Clavela. Paralelamente, la inquietud de Mariana se ha ido intensificando y pronto alcanzará su culminación. Ha llegado la noche para encubrir la venida de un mensajero. Lorca, en su acotación escénica de la Escena VII, dice: «Las luces topacio y amatista de las velas hacen temblar líricamente la habitación» (pág. 720). El poeta correlaciona el estado interior de la heroína —cuando recibe la carta de Don Pedro— con el ambiente en que se mueve: todo se contagia de inquietud y pasión.

Estampa Segunda. — Reina la noche. Candelabros de cristal alumbran la sala, en «grises, blancos y marfiles, como una antigua litografía» (pág. 729). El adjetivo «antigua» implica, otra vez, la presencia del tiempo en el escenario. Y en la

noche han de ocurrir las escenas más tensas y emocionantes, en torno al amor y la política.

Estampa Tercera. — He aquí la indicación escenográfica que nos da el poeta: «Convento de María Egipcíaca, de Granada. Rasgos árabes. Arcos. Cipreses, fuentecillas y arrayanes». Si nos atenemos a los datos históricos y arqueológicos, si contemplamos las fotografías que se han publicado, nos damos cuenta de que García Lorca ha transformado la realidad: ha convertido un patio en jardín y ha transformado en árabe lo renacentista. Ha poetizado, a su manera, un beaterio: lo ha coloreado con tintas andaluzas y típicamente granadinas, como teñido por recuerdos —en superimagen— de la Alhambra [19].

En la *Escena* VII, indica que «los cipreses comienzan a teñirse de luz dorada» (pág. 789). El tiempo vuelve a acusar su presencia visual en escena. Cuando llegamos a la última, apuntará: «Toda la escena irá adquiriendo hasta el final una gran luz extrañísima de crepúsculo granadino. Luz rosa y verde entra por los arcos, y los cipreses se matizan exqui-

[19] Así describe Ortiz de Villajos el beaterio de María Egipcíaca, en la calle de Arrecogidas, viejo caserón de principios del siglo XVII: «típico patio andaluz, con sus columnas renacentistas de mármol oscuro, sus macetones de bambú, pozo de sencillo brocal y, en un rincón, adosada a la pared, bajo la campana monacal, la fuente de clásica traza, con las notas suaves de sus dos chorros de agua mansa. A los cuatro laterales, portones destartalados que conducen a la capilla, a las aulas de las educandas..., al patio interior, que fue jardín, y por una escalera de una treintena de peldaños, a la galería superior, donde se abren varias celdas mostrando en sus quicios el conminatorio aviso de «clausura», que nosotros rompimos para penetrar en la de doña Mariana Pineda» (Claudio García Ortiz de Villajos, *Doña Mariana Pineda. Su vida. Su muerte.* Madrid, Renacimiento, 1931, pág. 180). Dicho autor visitó el beaterio con permiso del cardenal-arzobispo de Granada, Monseñor Casanova. El beaterio fue fundado por el arzobispo Vaca de Castro para reclusión de mujeres.

sitamente, hasta parecer piedras preciosas. Del techo desciende una suave luz naranja, que se va intensificando hasta el final». Por último, «una luz maravillosa y delirante invade la escena». Las gradaciones de la luz han sugerido el paso del tiempo, en rápido declinar, paralelo al de la vida de Mariana. El *crescendo* luminoso del final es símbolo de su gloria definitiva: tiempo de eternidad.

Dirección escénica. — El texto de *Mariana Pineda* está lleno de frecuentes indicaciones marginales en las que el poeta, en función de director, dirige el movimiento de los actores, ordena las entradas y salidas, sugiere actitudes y, además, indica gestos y tonos de voz, etc. Toda una gama de finos matices técnicos evidencian de qué modo el poeta *vive* la acción y lo que *sienten* —o *han de sentir*— los personajes. Su atención se orienta, principalmente, en cuatro direcciones: 1) Composición estética de figuras y movimientos. 2) Comportamiento y actitudes de los actores. 3) Matización psicológica. 4) Matices simbólicos de la recitación. Examinemos estas categorías al presentar algunos ejemplos.

1) «Mariana se sienta en una silla, de perfil al público, y Fernando junto a ella, un poco de frente, componiendo una clásica estampa de la época» (pág. 717). «Unos se sientan y otros quedan de pie, componiendo una bella estampa» (página 746). «Mariana se sienta en el banco, con las manos cruzadas y la cabeza caída, con una divina actitud de tránsito» (página 792).

2) García Lorca ordena, en el momento oportuno, a sus personajes —a los actores— que avancen o retrocedan, que corran o se sienten, que estén de pie o se retiren, que miren el reloj o por la ventana, que beban o sonrían, que se levanten o se arrodillen; dirige sus miradas y sus tonos de voz...

3) Las indicaciones psicológicas son las más interesantes, por cuanto revelan el conocimiento que tenía el poeta de las pasiones humanas, de las luchas íntimas, y de su exteriorización por medio de gestos y expresiones tiernas o delicadas, agrias o violentas. Lorca indica si los actores han de mostrar naturalidad o inquietud, amargura o turbación, sorpresa o timidez, ternura o arrebato, rigor y crueldad, apasionamiento, resignación, serenidad, tristeza, desesperanza, desaliento, decisión, sentimiento, desorientación, duda, sigilo, ironía, expectación, angustia, irritación, convencimiento, ahogo, fiereza, dignidad, ensoñación visionaria, terror, indiferencia, vehemencia, efusión amorosa, entusiasmo, etc.: en suma, toda la amplia gama de matices psicológicos que sufre el alma de los hombres en situaciones extremas y tensas. Así, Doña Angustias, «tiene un aire frío, pero es maternal al mismo tiempo» (pág. 693). Mariana «no oculta su angustia, y mira, ya al recién llegado, ya a don Pedro, con un aire doliente y escrutador» (pág. 751). En la *Estampa Segunda,* hay una escena —la IX— muy matizada: «Pausa. En esta escena habrá pausas imperceptibles y rotundos silencios instantáneos, en los cuales luchan desesperadamente las almas de los dos personajes. Escena delicadísima de matizar, procurando no caer en exageraciones que perjudiquen su emoción. En esta escena se ha de notar mucho más lo que no se dice que lo que se está hablando» (pág. 760). En ella, el poeta exige la colaboración personal del actor que ha de ser, en realidad, un verdadero artista, capaz de revelar sensibilidades interiores y saber transmitirlas.

4) Mariana «oye el romance, glosando con gestos lo que en ella evoca la idea de bandera y muerte» (pág. 733). «Ha de cantar con un admirable y desesperado sentimiento» (página. 759).

Vestuario. — Lorca retrasa —seguramente por motivos estéticos, inclinado a preferir siempre cuanto pertenece al Romanticismo— la moda de los trajes que han de vestir sus personajes. Es un anacronismo deliberado —como el de la edad de la heroína—, pues es evidente que no ignoraba que Mariana Pineda fue ajusticiada en 1831, cuando señala en una acotación escénica del *Prólogo*: «Por debajo del arco aparece una niña vestida según la moda en 1850» (pág. 782). Por otra parte, estos diecinueve años trascurridos señalan en escena que lo que va a ocurrir en ella ha surgido de la leyenda, del romance: de la fama legendaria y poética dejada por Mariana Pineda tras su ajusticiamiento.

En cuanto a los trajes, Lorca se ocupa de elegirlos cuidadosamente. Le preocupa, sobre todo, el color. Y, en su elección, siempre tiene en cuenta el papel que ha de representar dentro del cuadro cromático general de la escena, y, además, tampoco descuida nunca la correlación que ha de guardar con el espíritu del personaje y su actuación dentro del drama.

Según el orden de aparición en escena, los personajes visten estos trajes: Doña Angustias «viste de oscuro», en contraste con las paredes blancas, y La Clavela «de maja» (página 693). Las hijas del Oidor —Amparo y Lucía— «visten enormes faldas llenas de volantes y vienen con mantillas, peinadas a la moda de la época, con un clavel rojo en cada sién» (pág. 695). (Nótese el énfasis en lo andaluz).

En cuanto a los trajes de Mariana, en la *Estampa Primera* aparece «vestida de malva claro, con un peinado de bucles, peineta y una gran rosa roja detrás de la oreja» (página 697)[20]; en la *Segunda*, «de amarillo claro, un amarillo de

[20] En los retratos de Mariana Pineda, reproducidos por Ortiz de Villajos en su biografía de la heroína, ésta aparece sin bucles, con el cabello liso y recogido en un moño alto, sin peineta y sin rosa; el

libro viejo» (pág. 733); en la *Tercera,* «un espléndido traje blanco» (pág. 774), como acentuando la pureza del sacrificio [21]. El traje de Mariana ha ido como desmaterializándose, a través de las tres *estampas,* hasta casi parecer un sudario en la última, y pasar por el oro leve del pasajero triunfo del amor en la segunda *estampa.*

Con respecto al traje que viste Fernando, el poeta deja un margen a la libertad del figurinista, pues no indica color alguno: «viste elegantemente a la moda de la época» (página 707) y, luego, alude aquí y allí, al dirigir sus movimientos en escena, a su «alto sombrero de cintas», a su «blanca pechera», a su «capa» y «guantes».

Los Niños de Mariana «visten la deliciosa moda infantil de la época» (pág. 729).

En la *Estampa Segunda,* los Conspiradores visten «amplias capas grises» (pág. 745), pero Lorca centra toda su atención en la ropa que luce el Conspirador 4.º, «campesino rico»: «viste el traje popular de la época: sombrero puntiagudo de alas de terciopelo, adornado con borlas de seda y

busto es amplio y luce gran escote; el talle es alto. El autor la describe así: «el cabello, tirante, en dos mitades, dejando una raya muy marcada en el centro, para terminar en un grueso moño de forma cónica, sin adorno ninguno» (*op. cit.,* pág. 33). Pero en una litografía, reproducida en *La Esfera* del 9 de junio de 1919, Mariana lleva, según descripción del mencionado autor, «moño en forma de peineta adornado con ancha cinta de seda, recogida en gracioso lazo, centrado por una presea de piedras finas» (*loc. cit.*). Es, evidente, pues, que García Lorca *ha visto* el personaje a su manera y lo ha interpretado de acuerdo con esta visión interior, despreocupado de la exactitud histórica.

[21] Según Ortiz de Villajos —que sigue las descripciones de don José de la Peña y Aguayo, primer biógrafo de Mariana Pineda—, ésta llevaba el siguiente traje en la madrugada de su muerte: «gracioso trajecillo de percal azul con flores de azucena de color de caña, medias grises y zapatos negros de tafilete, con punta cortada...» (*Op. cit.,* página 204). Luego, la hicieron llevar la ropa y el birrete negro de los condenados a muerte.

aplicaciones de paño de todos los colores en los codos, en la bocamanga y en el cuello. El pantalón de vueltas, sujeto por botones de filigrana, y las polainas de cuero, abiertas por un costado, dejando ver la pierna» (pág. 751). En cuanto a Pedrosa, aparece vestido con el traje que, simbólicamente, le corresponde: «vestido de negro, con capa»[22], color que contrasta con su «palidez intensa» (pág. 759).

En la *Estampa Tercera,* las novicias «visten toquitas blancas y trajes azules» (pág. 770), porque el poeta ha querido destacar, cromáticamente, su pureza y, a la par, la belleza estética. Creemos esto porque Ortiz de Villajos, al hablar de ellas, dice que las Beatas van «vestidas con amplio hábito pardo y blanca toca con manto negro, también hoy lo mismo que entonces» (*Op. cit.,* pág. 182).

B) SENSACIONES

Al estudiar los valores escenográficos de la obra, fuimos destacando sus aspectos visuales y su significación, a través de las decoraciones, juegos de luces y color de los trajes. De ese modo, analizamos —sin querer casi— las sensaciones percibidas por la vista. Y ya es un lugar común hablar de las peculiaridades plásticas del teatro lorquiano. Pero poco se ha dicho —o casi nada, o nada en absoluto— de las otras sensaciones que traspasan sus obras dramáticas. En cuanto a *Mariana Pineda,* es posible advertir sensaciones: 1) acústicas, 2) gustativas y 3) olfativas.

1) El reloj preside —visual y acústicamente— los actos de Mariana en la *Estampa Primera.* Su voz deja oír las ocho

22 (Buenos Aires, Losada, 1957, pág. 84). Esta indicación no aparece en las *Obras Completas.*

en la Escena VII (pág. 720). La lluvia y el viento, en cambio, se oyen en la *Estampa Segunda* y colaboran con la acción, subrayando momentos de expectación e intensidad dramática. En la Escena IX, la función de la lluvia es especialmente significativa porque llega a matizar lo psicológico: «La lluvia, discretamente imitada y sin ruido excesivo, llegará de cuando en cuando a llenar silencios» (pág. 760). En la *Estampa Tercera,* coincidiendo con el sacrificio de Mariana, las sensaciones acústicas pervaden la escena y están revestidas de una resonancia religiosa —«tono de oración» (página 1.699)—, y no sólo porque ocurran idealmente en el convento de María Egipcíaca. En la Escena I «suenan un órgano y las lejanas voces de las monjas» (pág. 770). En la VII, las novicias recuerdan que al alba se siente la Vela y que cantan los pájaros (pág. 790); poco antes, «suena el esquilón de las monjas» (pág. 789). En la última, «un campaneo vivo y solemne invade la escena» (pág. 801).

2) En la *Estampa Primera,* Escena II, «Amparo coge un membrillo y lo muerde». Luego, «habla con lo agrio de la fruta entre los dientes». «Le da un calofrío por lo fuerte del ácido y guiña» (pág. 696). La sensación gustativa ha servido para intensificar, con su naturalidad, la realidad humana y vital de los personajes: la escena se convierte así en vida cotidiana, cercana, normal: en *intrahistoria.* Ante la idealidad poética a que aspira su drama, Lorca opone el convencimiento de la existencia real, pues ambas constituyen las partes inseparables de una totalidad artística.

3) Esta afirmación es todavía más convincente al enfrentarnos con ejemplos de sensaciones olfativas, no a través de las palabras del diálogo, sino en la acotación escénica. Parece que el poeta quisiera hacer llegar al espectador —y al lector— un aroma especial, no por simple delectación olfativa, sino cargado de significación temporal. En la *Estampa*

Primera, Escena VIII, describe: «El fino y otoñal perfume de los membrillos invade el ambiente» (pág. 726). Como es sabido, los membrillos decoran la escena y el poeta quiere insistir, una vez más, en este aspecto sensorial de su realidad física. Un personaje, con anterioridad, ya ha hecho llegar al público, por medio de la palabra poética, esta presencia del aroma que reina en escena: « ¡Cómo me gusta tu casa / con este olor a membrillos! » (pág. 707) —dice Fernando en la Escena V—.

C) TÉCNICA METAFÓRICA: SÍMBOLOS E IMÁGENES

En su totalidad, la visión dramática de Lorca coincide con una visión poética. Para lograr esto le fue necesario emplear un lenguaje de símbolos y de signos, de imágenes y de metáforas que se repiten obsesivamente. Estos símbolos constituyen el contenido de su lenguaje poético. Todos se relacionan con los temas lorquianos y los fijan en la imaginación con imágenes de fuego. En *Mariana Pineda* —obra dramática primeriza— aparecen ya algunos de estos símbolos poéticos y dramáticos.

1) *El cuchillo.* — Es la primera imagen metafórica que hallamos en la obra. Doña Angustias ha descubierto a Mariana bordando: «Parecía el hilo rojo entre sus dedos, / una herida de *cuchillo* sobre el aire» (pág. 783). La imagen abre en nuestra sensibilidad un delgado camino —una herida— que nos conducirá a la muerte de Mariana. El hilo rojo, sí, será el cuchillo que corte su hermosa vida. Y el cuchillo anunciará desde el principio, poéticamente, el fatal

desenlace. (En *Bodas de sangre,* el cuchillo ejerce parecida función y, además, consuma la tragedia.)

2) *El caballo.* — Está presente en varios momentos de la obra y en todas aparece ligado a Don Pedro Sotomayor y a su ideal de Libertad. Cuando éste huye, Mariana dice con convicción profunda: «Soy una mujer / que va atada a la cola de un caballo» (pág. 848). Y, poco después, canta la canción de «El Contrabandista»: «Mi caballo está rendido / ¡y yo me muero de sueño!» (pág. 849). En esta escena, Mariana ansía que el caballo escape llevándose a su amado, porque la fuga significa su salvación. Pero, en la *Estampa Tercera,* anhela lo contrario, deseando que Don Pedro venga a libertarla: «Pedro, coge tu caballo / o ven montado en el día» (pág. 878). Y poco antes había dicho.

> Y aunque tu caballo pone
> cuatro lunas en las piedras
> y fuego en la verde brisa
> débil de la primavera,
> ¡corre más! ¡Ven a buscarme!
>
> (pág. 871).

(Como es sabido, la imagen del caballo y del caballista aparece en repetidas ocasiones en la poesía lorquiana, en las *Canciones* y en el *Romancero gitano,* especialmente. Y también en el teatro: la presencia del caballo —con su simbolismo erótico— da intensidad a importantes escenas de *Bodas de Sangre* y de *La casa de Bernarda Alba.*)

3) *Baranda.* — Esta bella imagen lírica, tan caracterizadamente lorquiana, es usada por Mariana cuando sufre una especie de ensoñación teñida de lirismo:

Entre el mar y las estrellas
¡con qué gusto pasearía
apoyada sobre una
larga baranda de brisa!
(pág. 878).

Su espíritu y su cuerpo se hallan más cerca de la muerte que de la vida: en un mundo ingrávido y transparente, con barandas de aire puro.

4) *El cuello.* — A lo largo de *Mariana Pineda,* encontramos algunas palabras —cargadas de sentido— que se repiten obsesivamente, intensificando la tensión poética y dramática. Una de ellas es «*bandera*», pero el poeta no elabora nuevas imágenes líricas en torno a ella. Pero hay otra —«*cuello*»— que sí genera en torno suyo varias variaciones metafóricas. Sobre el *cuello* de Mariana se proyecta la atención del que escucha o del que lee: en él fija el poeta una significación trágica desde las primeras escenas de la obra. La niña Amparo empieza a alabarlo en su belleza: «Y dime ¿estás más contenta? / Porque este cuello, ¡oh, qué cuello!, / no se hizo para la pena» (pág. 794). Y para Don Pedro el cuello de Mariana «tiene luz de luna» (pág. 832) y es «nardo transparente» (pág. 856). Y ella misma dice a Pedrosa, casi con compasión de sí misma: «Tengo el cuello muy corto para ser / ajusticiada. Ya ve. No podrían. / Además, es hermoso y blanco; nadie / querrá tocarlo» (pág. 874). Y una de las novicias insistirá en que «¡Su cuello es maravilloso!», después de haber advertido:

Cuando lloraba
me pareció que se le iba
a deshojar en la falda
(pág. 881).

Lo ha sentido como flor próxima a su muerte.

5) *Flor.* — Pero no sólo el cuello de Mariana es entrevisto como flor: ella misma deviene clavel, rosa, jazmín, ante los ojos de quienes la aman o compadecen: «¿Dónde está Marianita, / rosa y jazmín de Granada?» (pág. 879); «¡Ay, triste Marianita! ¡Rosa de los rosales!», «¡Clavellina de mayo!» (pág. 890). Y hasta su sonrisa ha sido vista como flor por doña Angustias: «Se le ha puesto la sonrisa casi blanca, / como vieja flor abierta en un encaje» (pág. 784). (García Lorca gustaba mucho del uso de las flores en sus juegos metafóricos líricos y dramáticos, siguiendo, claro está, la vieja tradición popular andaluza.)

6) *Luz.* — Ante la cercana muerte de Mariana, una de las novicias piensa que sus ojos no podrán ver la luz de Granada, luz del atardecer que, por ser anaranjada, se transforma en la fruta misma:

> Ya no verán tus ojos las naranjas de luz
> que pondrá en los tejados de Granada la tarde
> (pág. 890).

Otra bella imagen en que el poeta solidifica la luz, pero de un modo diferente, creando hermosas fantasías, es visible en: «y el alba finge en las olas / fragatas de sombra y seda» (pág. 869).

7) *Astros y brisa.* — Dispuesta a la muerte, Mariana se ve a sí misma como un ser astral —luz remota— o como último soplo del aire:

> Yo soy como la estrella sobre el agua profunda,
> última débil brisa que se pierde en los álamos.
> (pág. 886).

Y una de las novicias, al besarle el vestido, la llamará dulcemente: «¡Luna de Andalucía!» (pág. 890).

8) *Pájaros.* — Para Fernando, su fiel enamorado de alma romántica, los ojos de Mariana copian el paisaje y reflejan los pájaros que pasan por el cielo:

> ... en tus ojos
> había un constante desfile de pájaros.
> Un temblor divino, como de agua clara,
> sorprendida bajo el arrayán...
>
> (pág. 790).

Alma bella, pura, clara, alta, libre y que, por serlo, es capaz de reflejar la hermosura del mundo, la alada belleza de los pájaros.

9) *Río y mar.* — Ambos elementos se introducen en la obra con bella y trágica significación metafórica. En la *Estampa Primera,* los ríos han solidificado sus aguas para simbolizar la opresión absolutista:

> Ahora los ríos sobre España,
> en vez de ser ríos son
> largas cadenas de agua
>
> (pág. 801).

En cambio para Don Pedro, los brazos de Mariana son «dos blancos ríos de rubor y silencio» (pág. 831), cuando le enlazan. El mar se vincula al amor trágico de Mariana, que teme perder a su amante en su hueco profundo —la cárcel, el destierro, la muerte—:

> acecho un mar oscuro, sin fondo ni oleaje,
> en espera de gentes que te traigan ahogado.
>
> (pág. 831).

10) *El miedo y la muerte.* — A pesar de su coraje inquebrantable, Mariana —débil mujer al fin— siente el miedo de la muerte próxima. El poeta describe líricamente esta honda

sensación que acongoja físicamente a la sentenciada y que procura aliviarse en la esperanza de ser salvada todavía por Don Pedro:

> Mi sangre se agita y tiembla,
> como un árbol de coral
> con la marejada tierna.
> ...¡Ven a buscarme!
> Mira que siento muy cerca
> dedos de hueso y de musgo
> acariciar mi cabeza
>
> (pág. 871).

Pero la muerte le sugiere otras sensaciones de índole diversa, en su estado visionario, muy cerca ya del sueño último:

> Este silencio me espera
> mágicamente. Se agranda
> como un techo de violetas,
> y otras veces finge en mí
> una larga cabellera.
> ¡Ay, qué buen soñar!
>
> (pág. 865).

OTROS JUEGOS METAFÓRICOS

1) *Humanizaciones.* — Lorca, dentro de su intenso drama, contagia a los astros de angustia humana. Mariana dice: «*Dolor* de viejo *lucero* / detenido en mi garganta» (página 796). Por esta misma ansiedad que impregna la acción y gobierna los sentimientos de los personajes, el poeta puede llegar a humanar el tiempo. Mariana, acosada por malas visiones, siente a la noche como una fuerza humana que acomete, con un poder que hiere:

¡Y esta noche que no llega!
¡Noche temida y soñada,
que me hiere desde lejos
con larguísimas espadas!

(pág. 796).

La tarde se conmueve, también, como los hombres al presenciar una corrida de toros: «La plaza, al par que la tarde, / vibraba fuerte, violenta» (pág. 794).

2) *Concretización de lo abstracto.* — Si antes vimos cómo el poeta sabía humanizar las formas abstractas temporales, ahora vemos cómo sabe volverlas visibles, tangibles, concretas. Mariana, en su deseo de matar el tiempo, recita estos versos:

Si toda la tarde fuera
como un gran pájaro, ¡cuántas
duras flechas lanzaría
para cerrarle las alas!

(pág. 704).

3) *Imágenes cromáticas.*— El color puede transformarse en materia, siguiendo la tradición popular: «cinco toros de *azabache*» (negro). El color de las cosas puede proyectarse sobre lo espiritual, estableciendo una interrelación simbólica: Mariana —vestida de color malva— siente que su «alma tiene el mismo color del vestido» (pág. 792), sugiriendo que está invadida por una suave tristeza o por la angustia. Su palidez —en la espera de la muerte— la ven las novicias como una luz:

¡Qué blanca está, qué blanca!
Reluce su cabeza
en la sombra del cuarto.

(pág. 860).

Pero el color culmina en el romance de la corrida de toros en Ronda, recitado por Amparo. Las notas cromáticas son abundantísimas, pero su significación es sólo descriptiva, pictórica y no simbólica. Sin embargo, su riqueza es tal que sugiere, a través de la palabra viva, un verdadero cuadro de fuertes tintas goyescas:

Cinco toros de *azabache,*
con divisas *verde* y *negra.*
Las niñas venían gritando
sobre *pintadas* calesas
con abanicos redondos
bordados de *lentejuelas.*
Y los jóvenes de Ronda
sobre jacas pintureras,
los anchos sombreros *grises*
calados hasta las cejas.
La plaza, con el gentío
(calañés y altas peinetas)
giraba como un zodíaco
de risas *blancas* y *negras.*
Y cuando el gran Cayetano
cruzó la *pajiza* arena
con traje *color manzana,*
bordado de plata y seda,
destacándose gallardo
entre la gente de brega
frente a los toros *zaínos*
que España cría en su tierra...

(pág. 793).

4) *Metáfora sinestésica.* — Sólo hemos advertido una y aparece en el romance previamente citado: «risas blancas y negras», en cruce de sonido y color.

D) FORMAS MÉTRICAS Y ESTRÓFICAS

Mariana Pineda está totalmente escrita en verso, excepto la carta de Don Pedro Sotomayor que —como era usual en nuestro teatro del Siglo de Oro— aparece escrita en prosa (página 721).

A lo largo de las tres *Estampas*, García Lorca usa el romance casi de un modo exclusivo. Pero varía el metro de sus versos. La asonancia, así, prevalece. Sin embargo, incluye algunas estrofas con rima consonante —redondillas y cuartetas—, pero son pocas.

He aquí el esquema métrico y estrófico de la obra.

Prólogo: 1) Romance popular en decasílabos dactílicos (8), con asonancias agudas en *á* —llorar, declarar, considerar, *Libertad*—. 2) Cuatro decasílabos con asonancia aguda en *ó* —flor, quedó—. 3) Al final se repite el estribillo del comienzo:

> ¡Oh, qué día tan triste en Granada,
> que a las piedras hacía llorar!
> (pág. 692).

Estampa Primera: 1) Romance en dodecasílabos y endecasílabos con asonancia *a-e* —lave, aire, sabe, tarde—, recitado por Doña Angustias y La Clavela, en función expositiva, para hablar de Mariana. 2) Romance octosilábico en *e-a* —paciencia, maceta, novela, tuviera—, recitado por Lucía y Amparo, en función descriptiva, para hablar de sí mismas. 3) dodecasílabos sueltos, en labios de Mariana, Amparo y Lucía:

> Un temblor divino como de agua oscura,
> sorprendido siempre bajo el arrayán...
> (pág. 700).

4) Romance octosilábico (*e-a*), recitado por Amparo, en función descriptiva y costumbrista, sin relación con el drama, pero actuando como un paréntesis que alarga e intensifica la ansiedad de la heroína, contribuyendo así a la tensión dramática:

> Es la corrida más grande
> que se vio en Ronda la vieja.
> Cinco toros de azabache,
> con divisa verde y negra.
>
> (pág. 702).

5) Romance octosilábico con grave asonancia *a-a*, recitado por Mariana y que, al acusar su preocupación temporal, acentúa la tensión dramática; muy bello líricamente:

> Si toda la tarde fuera
> como un gran pájaro, ¡cuántas
> duras flechas lanzaría
> para cerrarle las alas!
>
> (pág. 704).

Es continuado por Fernando para contar a Mariana que un preso se ha escapado de la cárcel y que es perseguido por Pedrosa. 6) Endecasílabos con asonancia en *a-o*, recitados por La Clavela, Fernando y Mariana, que se entrelazan, por medio de la misma rima, con 7) dodecasílabos recitados por los mismos personajes. 8) Larga serie de cuartetas y redondillas, recitadas por Mariana y Fernando, de marcado *élan* psíquico, pues expresan la obsesión interior de Mariana, su pasión amorosa o la que por ella siente Fernando:

> ¡Confío en tu corazón!
> ¡Qué silencio el de Granada!
> Fija, detrás del balcón,
> hay puesta en mí una mirada.
>
> (pág. 720).

9) Romance heptasilábico con asonancia en *e-o*, recitado por Doña Angustias y Mariana, con el que termina la *Estampa Primera.*

Estampa Segunda: (1) Dodecasílabos con asonantes en *a-o*, pronunciados por La Clavela y los hijos de Mariana. Cuando su función narrativa acaba, el diálogo adquiere un tono lírico popular y, entonces, utilizan (2) el romance, con asonancia aguda en *á*, que después se hace heptasilábico pero sin variar el asonante:

> A la verde, verde orilla
> del olivarito está...
>
> Por el olivo, olivo,
> ¡madre, quién lo dirá!
>
> (págs. 732-33).

3) Endecasílabos asonantados en *e-o*, recitados por La Clavela, Mariana y sus hijos, que terminan cuando llega Don Pedro. Por su especial belleza, destacamos los que siguen:

> Que yo también estoy dormida, niños,
> y voy volando por mi propio sueño,
> como van, sin saber adónde van,
> los tenues vilanicos por el viento.
>
> (pág. 736).

4) Alejandrinos blancos: se destacan centrales para traer a un primer plano el amor de Mariana y Don Pedro; larga tirada que recitan ambos apasionadamente. Sirven también para que el fugitivo cuente su huida. Muy dramáticos, entrelazan el amor con la causa liberal. Dice Don Pedro a Mariana:

> Por ti la Libertad suspirada por todos
> pisará tierra dura con anchos pies de plata.
>
> (pág. 739).

Al entrar La Clavela, los alejandrinos se dislocan trimembres. Luego, se impone el orden rítmico de los heptasílabos blancos en el diálogo de Mariana y Don Pedro, cortados, dinámicos y que se interrumpen al llegar los conspiradores. 6) Se introducen entonces los endecasílabos con asonancia en *a-e,* recitados por todos. Con la llegada del Conspirador 4.º, cambia la asonancia en *a-o.* Éste, después que narra la muerte de Torrijos en (7) un romance con asonantes en *í-a,* en función aparentemente parentética pero, en el fondo, y a pesar del anacronismo que implica, ligado a la acción heroica y al simbolismo político del drama. Luego, se reanudan (8) los endecasílabos asonantados en *a-o,* que son nuevamente interrumpidos cuando se marchan los conspiradores, al anunciar La Clavela la llegada de Pedrosa. Mariana canta la canción de «El Contrabandista», que es (9) un romance con asonancias en *e-o.* Al aparecer Pedrosa, el diálogo vuelve a (10) los endecasílabos, pero, esta vez, son blancos. Sin embargo, algunas asonancias se dejan oír al azar, aquí y allí, interenlazándose para subrayar símbolos esenciales del drama: «Mari*ana*», «Gran*ada*», «Esp*aña*», «manos blan*cas*», «bord*ada*». Los endecasílabos blancos terminan la *Estampa Segunda* en un pareado agudo: «Mírame y llora. ¡Ahora empiezo a morir!» (pág. 769). La rima repetida prolonga e intensifica el eco trágico, anunciando el final de la tragedia.

Estampa Tercera: 1) Romance heptasilábico en *e-a,* recitado por las novicias del convento[23]. Al llegar Pedrosa, se introducen de nuevo en el diálogo (2) los endecasílabos asonantados en *í-a,* cuyas asonancias subrayan palabras como éstas: «just*icia*», «v*ida*», «indultar*ía*», «Marian*ita*»... Cuan-

[23] La asonancia revela aquí —como en casi todos los demás ejemplos— que Lorca usaba la rima con deliberado propósito de énfasis dramático, como anáfora de trágica significación: «band*era*», «Pined*a*», «muert*a*».

do Pedrosa se marcha sin haber vencido el silencio de la heroica Mariana, ésta entona (3) una copla —más romance que copla—, cuya rima continúa la de los anteriores endecasílabos en *í-a*. Esta es cambiada por Sor Carmen en *a-a*, cuando Mariana deja de cantar, y el romance es continuado por las novicias y la misma Mariana. Con la llegada de Fernando, la heroína pasa a hablar brevemente en (4) heptasílabos blancos, introducidos por el joven, quien, al instante, cambia el tono e introduce (5) los alejandrinos blancos, recitados por él y Mariana, en función altamente dramática. (Esta escena se corresponde a la de la *Estampa Segunda* en que Don Pedro y Mariana se hablan frente a frente.) Por Fernando sabe Mariana que su amante no vendrá a salvarla. Sólo entonces ella empieza a identificarse con la Libertad, verdadera amada de Don Pedro:

> ¿Amas la Libertad más que a tu Marianita?
> ¡Pues yo seré la misma Libertad que tú adoras!
> (pág. 795).

Cuando Fernando se marcha, Mariana, sola consigo misma, se da valor en (6) unos alejandrinos asonantados en *a-e*, de poderosa tensión psíquica:

> ¡Corazón, no me dejes! ¡Silencio! Con un ala,
> ¿dónde vas? Es preciso que tú también descanses.
> Nos espera una larga locura de luceros
> que hay detrás de la muerte. ¡Corazón, no desmayes!
> (pág. 798).

Usando el mismo metro, las monjas le anuncian que vienen a buscarla y, con él, Mariana expresa su nuevo convencimiento senequista de que la muerte es la verdadera libertad:

> El hombre es un cautivo y no puede librarse.
> ¡Libertad de lo alto! Libertad verdadera,
> enciende para mí tus estrellas distantes.
> (págs. 799-800).

Las monjas, arrodilladas, la despiden con el mismo tipo de verso:

> que en las altas barandas tu novio está esperándote.
> (pág. 800).

La obra acaba con un campaneo y las voces de los niños cantan los versos de la tradición popular que la iniciaron.

Mariana Pineda, en conclusión, se caracteriza por su polimetría. Predominan en ella las formas métricas tradicionales y, entre éstas, el romance [24]. Los metros cultos son también usados, pero la rima asonante los acerca a los ritmos de la tradición popular. Lorca sabe usarlos con libertad y siempre al servicio de la tensión dramática. Así, pocas veces,

---

[24] Si *Mariana Pineda* fue fechada por el poeta en Granada el 8 de enero de 1925, hemos de suponer que estuvo componiéndola en 1924, año en que, como es sabido, empezó a escribir su *Romancero gitano*. Si esto es así, ambas obras casi fueron compuestas al mismo tiempo. No ha de extrañarnos, pues, que en ellas aparezcan —junto al romance y formas romanceadas— algunas imágenes y metáforas similares. Así, nos explicamos mejor ese fuerte *dramatismo* que impregna el *Romancero gitano* y que, en consecuencia, acerca a ambas obras entre sí.

Si *El maleficio de la mariposa* —primer ensayo dramático del poeta que se creía perdido— no hubiera sido publicado en las *Obras Completas*, no habríamos podido comprobar que en esta incipiente obra ya aparece el romance usado en función dramática. Con esta prueba ante los ojos —teniendo en cuenta que fue escrita en 1919 y estrenada en 1920 y que el *Libro de Poemas* vio la luz en 1921—, ya no es posible afirmar —como lo hace Roberto G. Sánchez en su libro ya citado sobre García Lorca (pág. 124)— que el poeta se sirve del romance primero como forma narrativa y, después, como fuerza dramática.

sigue los consejos de Lope de Vega. Su acomodo de versos y estrofas es muy otro y su prudencia es diferente: no emplea décimas para las quejas ni pone sonetos en labios de los que aguardan, ni en las situaciones graves emplea tercetos. Sólo en una ocasión hizo caso al Fénix de los Ingenios [25], usando redondillas en una escena de amor entre Fernando y Mariana, pero las alternó con cuartetas que predominan, como hemos visto, en la *Estampa Primera, Escena* VII. ¿Era un juvenil ademán rebelde o, lógicamente, faltaba a la regla lopesca por no tratarse de un amor correspondido?

En *Mariana Pineda,* García Lorca intenta popularizar, a través de la asonancia, los metros de arte mayor, extensos y de más largo aliento, asemejándolos al *romance* [26], forma venerada que elige como subtítulo de esta obra dramática, de la cual es inspiración, nervio y esencia, además de vehículo.

CONCLUSIÓN

Cronológicamente, *Mariana Pineda* representa, dentro de la dramática lorquiana, una evolución de la fábula poética infantil a la estampa histórica. El poeta-dramaturgo ha avanzado notablemente desde lo que fue su primer intento teatral, en concepción, construcción, estructura y técnica dramática. En esta obra ha dado una fuerte unidad y tensión clásicas a una materia de índole romántica y legendaria. Ha subordinado los personajes al carácter central de Mariana Pineda, la heroína del drama, a cuyo destino fatal se pliegan

[25] Cf. «*Arte nuevo de hacer comedias*» en: Lope Félix de Vega Carpio, *Obras Escogidas,* II, Madrid, Aguilar, 1946, pág. 1.447.

[26] Entre sus formas, abunda en *Mariana Pineda* el *romance heroico,* cuyo metro es el endecasílabo.

la acción y situaciones. En rigor, toda la obra —contrariamente a la opinión de algunos críticos, que ven en ella sólo una pintura de ambiente y de época— es una exaltación de la heroína, exaltación que culmina en la apoteosis y catarsis final de la muerte, última libertad —acaso única— del hombre

García Lorca renuncia en esta obra —como en todas las demás, exceptuando las *farsas*— a la mezcla de lo trágico y de lo cómico, de Séneca y Terencio. Todo es grave, serio, elevado, sin asomos de comicidad, de chiste o de ridículo. No cree que la variedad deleite. No sigue en esto a Lope de Vega que tenía por principio: «Buen ejemplo da Naturaleza / que por tal variedad tiene belleza». Sólo la risa y los juegos de los niños —y aun éstos tienen una implicación trágica— alivian la poderosa tensión, atenúan la emoción dolorosa por un momento. Sólo la canción lírica —pero de hondo sentimiento— resuelve alguna situación difícil con su poder de sortilegio.

Las debilidades y flaquezas de la obra, en nuestra opinión, se deben principalmente a una causa: la brevedad del tema. Brevedad que ha de superar el poeta con escenas y diálogos añadidos, no esenciales dramáticamente. A veces, los salva la poesía; en otras, bordean lo obvio o lo inocente. La *Estampa Segunda*, por este motivo, es más lograda: la acción es justa, necesaria, esencial. Así se destaca sobre las demás: lo que pudiera ser un relleno —el romance que narra la muerte de Torrijos—, no lo es, porque ha sido ideado e intercalado en función dramática y para incrementar la emoción de las vidas en peligro, augurando al mismo tiempo la muerte y sacrificio de la heroína.

Mariana Pineda adquiere gran importancia cuando se la considera el punto inicial en la trayectoria dramática de García Lorca. Oscurecida por sus tragedias más famosas,

aportaba al teatro español contemporáneo un caudal de poesía verdadera que fluía natural y constante, no sólo en los personajes, sino que emanaba del ambiente: poder emocional que posee tanto relieve en los acentos trágicos de Mariana Pineda como en las dulces y doloridas palabras de las monjas al despedir a la ajusticiada.

En *Mariana Pineda* apunta el principio fundamental del teatro lorquiano: el teatro no puede ser otra cosa que emoción y poesía en la palabra, en la acción y en el gesto. Apuntan rasgos de ese teatro *total* al que siempre aspiró García Lorca, síntesis de todos los ingredientes teatrales: verbo dramático y verbo poético —realidad y poesía—, música y canto. Teatro *vivo* que es el desarrollo de una línea dramática, la metamorfosis de una sola materia dramática en las formas cambiantes de la palabra y del movimiento, de la música y del color. El secreto de su poder trágico no está presente aquí o allí, en esta o en aquella escena, sino que integra, recorre, traspasa todo el mecanismo del drama, trasciende de su totalidad, de la expresión múltiple y total: de ese sentido totalizador de vida y poesía, de realidad e irrealidad indivisibles, de vida y muerte, actual y eterna polaridad.

Pasará mucho tiempo hasta que España vuelva a producir otro dramaturgo *total* como Federico García Lorca, que acaso presintió, en su heroína Mariana Pineda, su propio destino trágico.

JUAN JOSÉ DOMENCHINA, POETA DE LA SOMBRA

Los tres últimos libros poéticos de Juan José Domenchina están obsesionados por un mismo tema inspirador: la sombra. De ahí los títulos *Pasión de Sombra* (México, 1944), *Exul Umbra* (México, 1948) y *La Sombra desterrada* que ha visto la luz en *Las Españas* (México, 1949).

El primero de los libros citados es un itinerario o un diario íntimo —que abarca un período de tres meses de vida: 9 de diciembre a 9 de marzo—. Vida por dentro y por fuera. Cada soneto es una fecha: un día de vida o un momento. El poeta siente la sombra aquí como una «*memoria inalterable del pasado*», como un morir perpetuo que le hiere. El ayer ronda constante en su memoria, mas Domenchina percibe que el recuerdo es «*una pintura desvaída y desteñida / de las cosas lejanas que tuviste*». La vida es una sombra velada por la fuerza del pasado; por esta razón, el sol radiante de lo actual no consigue deslumbrar ni siquiera animar al hombre. Lo pretérito, a su vez, está velado por el tiempo: borrosa fotografía aún indeleble. Y he aquí la tragedia: el vivir se enfría en tal continuo acordarse de la vida perdida, pasada. La existencia, así, es un buscarse y encontrarse triste, enfermo, perdido, casi muerto. Ser de este modo es un dejar de ser: un morir día por día. Vida rota por el destierro: éste ha sido el cuchillo rebanador que ha cortado o dividido la existencia en dos mitades irreconciliables. La nostalgia de España se cruza en el recuerdo, domina la vida o cuasivida.

¿Allí? Sí, allí fue España, feudo ardiente
que te tiene, sin yugo, subyugado:
que te guarda el futuro y el presente,
que no deja que pase tu pasado.

Vemos que España es la clave de su dolencia, el punto más álgido de su fiebre humana: es la llaga irrestañable y sin cura. A causa de España revive su pasado —para seguir viviendo en ella— y vive a medias el presente, evadiéndose de él. España es cifra de su futuro, principio y fin de su existencia. Domenchina, lleno de destino español, se nos presenta como un sembrador de España —«*gloria de perpetuo ocaso*»— en el nuevo país que ahora pisa desterrado. La nostalgia de España y de Madrid —su villa natal— le golpean la sangre y la memoria. Antes de salir de su patria, él mismo nos había advertido que, a pesar de ser «*hombre propenso a absortarse o ausentarse camino de las nubes*», era «*un poeta sedentario*». Esta declaración —o confesión— nos explica hasta qué punto le es y le ha sido doloroso el destino. Le es posible sobrevivir porque, recordando, vive aún el pasado, vive aún en España y en Madrid. Vuelve a sentir antiguas sensaciones... Así, el frío de la capital nativa le inspira un poema certero y directo:

Radiante frío de diamante: enero
de Madrid. Nace el día esmerilado,
.....
helado y transparente soplo de nevero,
de cumbre, Guadarrama derramado...

Domenchina, harto de sol extranjero, anhela aquel frío que congela a los madrileños: «*¡lúcido frío de Madrid!*».

Desconsoladora certeza del poeta ante una España que él considera, si no muerta, en trance de morir desviviéndose

o de morir agonizando. Él, a su vez, desnace calladamente, arrebatado por una pasión de sombra —su pasado—. Los cimientos de su «*vida en sombra*» están mordidos y excavados por el dolor que la presencia y la herida de lo actual le producen. «*Vida subvertida*», al fin, que se gasta y se malgasta... ¿en vano?

Exul Umbra se nos presenta como una elegía del desterrado, el cual vive desviviéndose, vive muriendo, a la manera unamuniana. Vuelve a aparecer la nostalgia del ayer. ¿Es tan dolorosa en este libro como en el anterior? Examinemos su contenido.

Se divide en cinco partes: las tres primeras contienen sonetos; la cuarta, décimas; la quinta, dos canciones y un epitafio. El primer grupo se titula «Rezagos de sombra». Se acentúa la impresión de que el ser del poeta está dividido «*en dos mitades para siempre ajenas*», «*en ese tu estar solo y solamente / con tu mentira rota en dos verdades*». Advirtiendo que su figura, desfigurada, se va borrando hasta desvanecerse, el poeta introduce en algunos poemas el sentimiento de la muerte: «*Venimos de la muerte en esto / —polvo en el polvo— que llamamos vida*». Pero la existencia, además, es sueño que se devana «*entre muros de sombra infranqueables*». La vida, así, es un correr inmóvil, es inacción: es sueño. La muerte, al fin, será el despertar definitivo.

El «Epitafio de la rosa» es, en realidad, un epitafio a la hermosura. Ambas, rosa y hermosura, son «*vanagloriosas*», se pagan «*de eterna lozanía*» sin ser inmarcesibles. Otro soneto también acoge esta idea de la caducidad y despojo de las cosas. (Domenchina continúa un tema de tradición barroca.) La agonía de su desvelo es un perpetuo proceso de corrosión, en donde pululan las quejas agusanadas. El poema nos da, además, una especie de escatología del sueño. Cier-

to quevedismo circula por él: ironía amarga y sarcasmo. En alguna ocasión, aplica éstos contra sí mismo; por ejemplo, contra su dicción, aunque está seguro de que su acento es *uno*. Dice la verdad, *su* verdad, porque si la calla, algunos dirán que miente. ¿Desdecirse? ¿Repetirse? «*Odio el cuento / —verde retahila— que repite el loro*».

En «La vida acerba» hallamos un marcado tono quevediano (en el primer soneto, principalmente), incluso en el léxico: «basilisco», «gusano de la calavera», «vinagre lento», «cieno verde», etc., enumeración de epítetos que dirige a la saña —«*verde, la saña es verde*»—. Mas también se advierte cierto sello unamunesco: el poeta habla de «agonía» —su pasión—. (No es necesario explicar que no se trata aquí de 'influencia' y menos de 'imitación', sino simplemente de 'tonalidad', de 'matiz', de 'un estar en la misma línea', o 'ver' desde un mismo punto o a través de una misma o parecida lente.) Otro soneto encierra un puro juego de palabras, aunque sin carecer por ello de un sentido profundo:

> no fatigues tu son, que es son sonado
> —sonsonete—, estribillo remedado
> y bordón o soporte insoportable.
>
> Las relaciones —o las letanías—
> que farfullas de coro —de memoria—
> no se nos dan un jeme, jeremías.

En el soneto siguiente prosigue utilizando este virtuosismo verbal-conceptual, al recordarse el poeta quién era antes de la Guerra Civil: «*El lustroso pavón, empavonado / y empavesado...*». Las antítesis se suceden rápidas, certeras. Con la agudeza y tino de un ballestero (intelectual) exacto, sus saetas se clavan en el blanco: las actitudes humanas. Las apariencias se deshacen para descubrir la realidad: la ver-

dad. Esas actitudes son las propias —crítico de sí mismo— y las de todos los hombres: aspectos, en fin, de la vida acerba.

Dos sonetos dedicados «A un hombre pequeño» son una pura sátira quevediana, en los que Domenchina derrocha ingenio y donosura. La caricatura física termina siendo psicológica. Vale la pena copiarlos:

Siendo canija y corta tu estatura,
no te darán los zancos la ascendencia
de carne y hueso que la preeminencia
impone desde arriba con su altura.

No te exageres en estiradura
o empinamiento en balde: menudencia
engallada es ruindad en evidencia
o, en picota, befada catadura.

Por más que empingorotes con largura
tu poquedad e, inflando la apariencia,
te estirajes, no cundes de figura.

Y en puntillas, tu afán de corpulencia
es, por de dentro, cóncava locura
u oquedad, un abismo de conciencia.

VUELTA

Si es tan ruin, tan escasa, tu estatura
como corta de alcance tu conciencia,
sé sobriamente enano en la incumbencia
de vivir por lo exiguo con holgura.

Si tu destino te metió en cintura
de diminuto, aguanta, que es demencia
desmesurar lo angosto en apariencia
cuando nos viene grande la envoltura.

Si un tomín o una pizca te da hartura
y un adarme de sombra es tu videncia
¿por qué finges que es hambre tu dolencia

y lucidez tu ceguedad sin cura?
El saber es pequeño, nimia ciencia,
puede agrandarte a fondo en tu angostura.

La sección más emocionante del libro es, sin duda, la titulada «Evocaciones». Castilla, Madrid, el recuerdo de muertos como Unamuno y Machado, son sus temas nostálgicos. Estos poemas nos tocan más directamente el corazón, sobre todo porque coinciden en un mismo amor y sentimiento.

Y siempre la llanura, la llanura
de seca lentitud, que no acababa...

Llanura, en fin, cuyo ascetismo entrega huesos mondos a la sepultura: «*y un esqueleto al sol, que se alababa / enjutamente de su desventura*».

El soneto que sigue ha acendrado, aún más, su emoción. Es de factura poética más pura: nos habla de la luz de Castilla.

Aquel aire cernido, transparente;
aquella luz filtrada, maravilla
que aquel sol acrisola, ni amarilla
ni azul: azul de oro exactamente...

Aquella lejanía, inmensamente
llana y sin una sombra, de Castilla,
donde hasta el ocre de la tierra brilla
limpio en el tiemblo de la luz caliente...

Aquel ir sin llegar, perpetuamente
por la llanura interminable, orilla
de aquel mar que es el cielo transparente...

Aquella luz... suspensa, ni amarilla
ni azul: azul de oro exactamente,
entre las nubes blancas de Castilla...

«Madrid» le duele y le sobresalta: «*en ti y sin ti —por próximo y distante*». El soneto dedicado a Antonio Machado es un verdadero retrato lírico, mitad estampa y mitad caricatura: «*Por entre el negro cipresal —de luto, / mal vestido y andando— se pasea...*». Le imagina bebiendo a solas, después, «*el vino espeso que la tarde crea... / ¿Su boca de sed poca? Como astuto / bebe de espaldas, sin que yo le vea*». ¿Timidez o engaño? La interrogación nos prende y acabamos de leer el soneto con una sonrisa. En el ofrecido a don Miguel de Unamuno, desmiente el quijotismo del gran vasco-salmantino, y afirma, en cambio, su unamunismo: «*unamunesco siempre*». El terceto final es un acierto:

Nunca convicto de tus convicciones
inconciliables. Único y dantesco,
metiendo espuela de oro a tus pasiones.

La actitud de Juan José Domenchina ante sus modelos no es de exaltación apasionada, sino de ecuanimidad.

En el último soneto vuelve a recordar Castilla:

¡Ay, esta luz acerba y amarilla!
¡Ay, esta soledad enajenada!
¡Ay, este afán de todo tan sin nada
y de esta sed, por de dentro, de Castilla!

Todo el poema es un ¡ay! de nostalgia o de queja porque Castilla es seca y la semilla se agosta «*entre secos terrones*».

La luz y la sombra —indisoluble polaridad— se han sucedido y abrazado en las décimas que van detrás de los sonetos. Son prodigios de concreción y belleza. (¡Digno rival de Jorge Guillén es Domenchina en estas décimas!). La expresión ceñida da forma a un pensamiento exacto. Para nuestro gusto, estas composiciones representan lo más puro —líricamente 'puro'— de este libro de Domenchina. Podemos asegurar, sin temor a exageraciones, que es —como Jorge Guillén— un verdadero maestro de la décima. Nada sobra en cada verso y nada falta, pues todo ha sido dado en función de exactitud. He aquí unos ejemplos de poesía limpia, pura, perfecta. No hay demasiada abstracción, pero tampoco un exceso de carga humana: feliz equilibrio de fondo y forma, de vida, belleza y pensamiento.

¡Bien enciendes, ruiseñor
ilustre a fuerza de trinos,
la noche de los caminos!
Cantas y encantas mejor
cuanto más es tu dolor...
Tus treguas de virtuoso
intermitente, moroso
de la cuita, son oscuras
pausas con que nos procuras
tu pasmo en sombra, asombroso.

La décima que empieza «*Aquí tu papel escrito*» manifiesta una intención aguda y acerada. La «Vigilia del Poeta» —«*mártir de luz*»— nos devuelve, «*intacta, la noche recién ardida*». La noche no se apaga del todo, pues es el pasado: «*se rezaga en sombra aciaga*» y en el amanecer «*haría nuevamente arder / su insomnio de noche inmensa*». En «Canícula», el primer verso es bellísimo —«*La luz de la tarde enhiesta*»—, pero es absorbido después por la ironía y la

agudeza de los que siguen. El moscardón de la siesta merece también una ágil décima:

Rezonga, nasal y aciago,
el abejorro —crespón
de la siesta. De rondón
nos pone el luto su amago.
El aire, redondo, lago
auriamarillo, onda tersa,
acusa en el viceversa
del moscardón el agüero,
anilla de sombra y cero
letal de la vida adversa.

El insecto deviene símbolo trascendente que borra toda posible trivialidad.

La décima dedicada al «Árbol con lluvia» nos encanta con su gracia y donaire:

Lluvia afín, primaveral,
cuyo caer suspendido
tiene momentos de nido
y agua absorta, de cristal.
Lluvia casi vegetal
que cuelga su descender
en los árboles, por ser,
golosa de verdes tiernos,
unos segundos eternos
la nostalgia de caer.

Tenemos la sensación exacta de que tal lluvia es «*casi vegetal*» y «*golosa de verdes tiernos*». Pero la angustia de la muerte tampoco falta en estas décimas, y el poeta —al pisar el asfalto y mirando al cielo— descubre su «*soltura atada*» y su

triste andadura
que va con perdido aplomo,
pero ya con pies de plomo,
derecha a su sepultura.

«El ciprés» es otra décima exacta, buida, pura: «*Vertical designio es...*». Crece el árbol con el metafísico anhelo de llegar a una altura inaccesible. El «Abril madrileño» merece, por su parte, el recuerdo del poeta: «*Día trémulo de abril...*». En otra décima el poeta nos explica la calidad de su pasión: es tan álgida, tan viva que, «*bien batida... por la vida, / se cuaja en bloques de hielo*». De ahí que, refrenada, las gentes le sientan «*glacial y exánime / bajo mi escritura en frío*». El poeta se defiende —en estos versos— de tal dictado de frialdad: es sensible, pero valiente ante el dolor, y puede ser víctima del desvarío, pero es capaz también de refrenarse ecuánime. Debajo de cada verso está él, todo entero: «*Sí, yo soy y estoy*». Su «Undécima» —once octosílabos en lugar de diez— está dedicada a la nieve y es un modelo de exactitud, concentración y expresión ceñida. ¿En dónde la sombra ya, cuando la nieve «*aterciopeladamente*» deja caer su «*pelusa / glacial, unánime musa / blanca del páramo ardiente*»?

«Dos canciones y un epitafio» cierran el libro. La segunda es un ansia de acallar la voz y el vuelco súbito del corazón. ¡Refrenarse siempre, virilmente! El epitafio es síntesis del libro: el poeta, gozando al fin un «*placer humano*», busca en su cuerpo presente la vida que dejó atrás: revivir, sí, el pasado, en un ansia de volver a ser.

Y nos hallamos, ahora, ante *La sombra desterrada.* La voz del poeta se ha acendrado, después de ahondar en los veneros de su intimidad. La agudeza intelectual ha cedido el paso al sentimiento humano. Los poemas se han cargado de dramatismo vital y anímico. Las sombras se han desnudado: el poeta ha llegado a captar la huidiza condición del pasado, el íntimo secreto de su propia existencia.

Un poema inicial de trece versos octosílabos, sonetos y seis décimas componen este libro maduro, viril y humano,

lleno, no obstante, de dolor refrenado. La cita de Séneca que lo encabeza, nos da la clave ético-filosófica de la obra: «*Non licet tibi flere inmodice*» («No es lícito que llores inmoderadamente»). Lo contrario sería adoptar una actitud jeremíaca ante la vida, o un tanto femenina, o sentirse ante ella como un niño desvalido. El poeta es un hombre, «todo un hombre» (como diría Unamuno). Algún registro de tono unamuniano vuelve a aparecer en este libro; mas predomina, en general, el estoicismo senequista o una resignación varonil moderna. Sin embargo, el dolor estalla a veces en un verdadero lamento: queja fuerte, rotunda y honda, sí, pero no lloriqueo ni vagido. En *La sombra desterrada* nos enfrentamos con la tragedia de un ex-hombre: «*Ayer fui hombre*» —dice el poeta—. Es lo mismo que afirmar: sólo ayer viví de verdad, en plena unidad de mi ser. La tragedia de un hombre —o ex-hombre— que, desenraizado de su tierra —España—, desterrado de ella, se destierra del mundo circundante. Mas este hombre no quiere vivir de otra manera: una voluntad terrible de vivir y de morir así —inmerso en su pasado— le gobierna fatalmente. La tragedia de Juan José Domenchina se nos convierte en símbolo del poeta y del hombre español en destierro.

El libro se abre con un poema que es una mezcla de décima y sonetillo o de «undécima», más un terceto que el poeta dedica a Madrid: «*¡El aire azul de Madrid!*» Pero la digresión lírica se corta en el acto, cediendo su cauce al dolor humano, a la conmovedora añoranza y al dramático destino del desterrado. El andar de éste «*es andar en ningún lado*». Como vive en el pretérito, su planta siempre «*deja su huella en Madrid*». La aparente contradicción tiene una vigencia indeclinable en tal ámbito de vida interna. No anda por la vida el desterrado: más bien desanda lo que avanza.

La idea del 'doble' vuelve a sobrecogernos: le vemos partido en dos mitades. Una —la sombra— se estampa en el muro, sombra negativa «*de un existir frustrado*», su remedo y réplica de sí mismo. La otra —el ser que no vive su existencia actual, sino su pasado— le lleva y le trae sin sentido. Padece y sufre, así, doblemente en su dual existencia, en su doble muerte. ¿Cuál es, pues, la síntesis de su destino? Una vida rota, «*sólo pasado y añoranza inmensa*», que se resuelve en una agonía. (De nuevo Unamuno, aquí.) «*Ayer fui un hombre*» —vuelve a repetir— de «*noble y clara trayectoria de varón*», enraizado en la tierra de su origen:

> Era tan mío el suelo; lo pisaba
> tan amorosamente, cuando andaba
> buscándome, encontrándome, la vida!

Constante nostalgia del pasado. ¡Oh vida a redrotiempo! Vida y alma que el sol hispano «*quemó del todo*», porque ambas estaban asidas a su fuego, eran lumbre misma de su entraña. ¡Holocausto patrio, hoguera de España! Y llega a sentirse «*como muerto en guerra*» que, «*desde una fosa*», habla con su «*voz de España*», grave y verídica. Ya no es, salvo una apariencia. Está «*donde conviene que esté*», pero el lugar —México— no le posee. Las sombras están y no están, son de alguien y no son de nadie. La paradoja vital se resuelve en el dolor que le sostiene: en «*razón —o sin razón— de vida*». Pero tal vivir «*este vivir, que está tan cerca de la muerte*», es algo «*en falso*» o algo incompleto. Vivir hacia atrás es un desangrarse lentamente, una transvasación a lo remoto, a lo ya vivido, a lo que ya debía estar muerto y casi olvidado, que, con una firme y heroica voluntad, el poeta quiere resucitar y acaso eternizar. El dolor de Juan José Domenchina, dominado casi siempre, sólo se hace lamento cuando la tierra española le retumba en la sangre.

Clama, clama entonces por su suelo y no precisamente en beneficio de su vida ya rota:

> Mi sigilo
> va cavando una fosa cara al cielo.

Si sobrevive aún en vilo, ansía una tumba segura, real, apacible, en su suelo:

> Para que muera a mi sabor, tranquilo,
> ponedme en mi lugar, dadme mi suelo,
> ¡no me dejéis también la muerte en vilo!

Esta exclamación es acaso el único grito verdadero que se escapa de los labios y del corazón del poeta. Ansía que sus «*dos partes*» —sus dos sombras— se integren finalmente en una sola muerte, en una sola tumba, en lo hondo de la tierra española. (¡Cómo y cuánto llama España a sus ausentes!).

Domenchina clama por un pedazo de tierra española para poder morir en ella: nada más y nada menos. Ya que su existencia transcurre en el destierro, anhela que, por lo menos, su muerte ocurra en España: sólo allí y entonces dejará de ser una doble sombra; sólo así llegarán a coincidir su pasado, su presente y su futuro.

Dos sonetos manifiestan una nueva situación espiritual que, a la postre, es una naturalísima consecuencia de este vivir desviviéndose del poeta —y de todos los españoles—[1]: la sensación de que el hombre es cieno, agua estancada o materia que se descompone. Hemos hallado idéntico convencimiento en *Hijos de la ira* (1944), de Dámaso Alonso —poeta que, sin embargo, no ha sufrido el exilio—, cuyo canto se

[1] Américo Castro, en *España en su Historia: Cristianos, moros y judíos*, prueba que todo el transcurso histórico de España es y ha sido un constante «vivir desviviéndose».

vuelve patético, acusador y, en ocasiones, increpando su miseria carnal, se eleva hasta un ascetismo de la más pura cepa española. Domenchina, por su parte, se identifica con esta renuncia de los ascéticos o de los estoicos, de Séneca y de Quevedo:

> Señor, atiende; que mi voz de cieno,
> sorda, no alcanza a salpicar tu oído.

Intenta que Dios recuerde el bajo existir del hombre, su «*corrupción verde*», su veneno. Y el segundo de los sonetos aludidos insiste:

> siento, boca insaciable, la gangrena
> voraz y sorda que me come en vida.

Pero los dos cuartetos nos revelan una filosofía más alta, serena casi, aunque tal filosofía —parece un contrasentido— es reconocida no por la inteligencia, sino por un órgano corporal: la boca (original arranque): «*Mi boca... supo, saber aciago, la ajadiza condición de las cosas... / Supo que en la sazón está, inminente, / la desintegración anegadiza / y que en el fruto aún terso se desliza / el viscoso gusano blandamente*». El hombre, las cosas, el mundo, están encadenados a una fatal corrupción física... cuando no moral. Todo, así, es una feble materia putrefacta. Pero Domenchina, naturalmente, no se aferra a la fe religiosa: es demasiado viril y civil para hacerlo; además, la fe es cosa de gracia...

La última modalidad temática que aparece en estos sonetos se refiere a la propia forma poética que, por lo demás, se evidencia en cada verso: el poeta debe eludir el énfasis, el preciosismo verbal, el «*eufónico embeleco o sonsonete*»; debe escribir «*con su sangre, en agonía*». Sólo así:

> tendrá propio existir, propia hermosura...
> y muerte propia cuando muera un día.

Juan José Domenchina se exige y exige *acento*, es decir, personalidad desnuda, sin afeites ni aderezos. Sólo así es posible una poesía humana, digna de recuerdo, pues todo lo demás es frío oficio, caligrafía de la mano, escayola sin alma.

Cinco de las décimas que ponen fin al libro reinciden en el antiguo tema intelectualista, de sutileza mental, de agudo enfoque y caracterización. Pero la última es síntesis y cifra de toda la obra. Mejor que comentarla es transcribirla:

> Roto en dos, si la mitad
> de mí mismo, equidistante
> de mis dos egos, y amante
> de entrambos, dice verdad,
> ¡qué sola mi soledad
> sin fin de mortal partido
> —y no llegado—, escindido,
> entre el suelo que perdió
> y la tierra que no halló
> cuando se encontró perdido!

A nuestro parecer, Domenchina ha logrado, con *La sombra desterrada*, su libro más humano, más hondo y trascendente. Libro transido de España, pues el poeta está sediento de ella. Sólo en ella le será dable encontrar —reencontrar— su ser completo y sentido armonioso y consolador a esta acerba y perdurable lucha que es la vida de un español en destierro. Sólo así alcanzará la unidad de sus dos mitades, de sus dos sombras —pasado y presente de su vida—. Viril y nostálgico amor, clave existencial del poeta, que trasciende de este libro, en un ansia final de que las sombras sean una sola e indivisible realidad, carne y sangre del hombre, de *un* hombre vivo: Juan José Domenchina.

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ Y DÁMASO ALONSO: DOS SONETOS CONTEMPORÁNEOS

Dámaso Alonso tiene apenas veintitrés años cuando publica sus *Poemas puros* [1]. Es un poeta casi adolescente; pero este primer libro suyo encierra ya una madurez expresiva que asombra en tal edad, pues el rigor formal se une íntimamente a una depurada contención del sentimiento. Vitalidad, juventud, arrebato lírico y experiencias vividas sufren un proceso interno de depuración y simplificación poéticas. La pasión se refrena y adelgaza en versos que, muchas veces, llegan a la transparencia. Esto no es cosa fácil en la juventud: es prodigioso heroísmo lírico. Y revela, además, a un poeta de elevadas calidades, a un creador de la mejor poesía *pura*, no acuñada cerebralmente sino intuida desde dentro: desde una alta consciencia poética. Dice Valbuena Prat a este respecto: «Los poemas..., de una superior maestría técnica..., señalan una nota de armonía entre la emoción oculta, estilizada, y la pura delectación intelectual. Entre sus imágenes de diáfana belleza, de ágil contorno, luce una limitada arquitectura y una evasión pasional trasladada al orden del intelecto» [2].

En el libro hay ecos de Juan Ramón Jiménez. ¿Cómo no, si todo gran poeta español contemporáneo —sólo por serlo—

---

[1] *Poemas puros. Poemillas de la ciudad*, Madrid, Editorial Galatea, 1921.

[2] Ángel Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, III, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1950, pág. 655.

lleva el noble sello de la influencia juanramoniana en el inicial arranque de su despertar poético? Pero el joven Dámaso Alonso —como todos sus compañeros de generación— sabe imprimir a este influjo su propia originalidad. Ésta no se superpone sino que crea su propia sensibilidad y su propio acento. Es un impulso que se transmite, sí, pero transformado en un nuevo aliento poético y en una nueva expresión: en una nueva voz, en un nuevo mensaje. Sírvanos de prueba un ejemplo clarísimo: la confrontación del soneto juanramoniano «Retorno fugaz» (de la serie «Amor» de los *Sonetos espirituales*, 1914-1915) con el titulado «¿Cómo era?», uno de los «Tres sonetos» que abren los *Poemas puros* de Dámaso Alonso. El primer endecasílabo del soneto de Juan Ramón —«¿Cómo era, Dios mío, cómo era?»— encabeza el soneto alonsiano y le sirve de epígrafe.

Citemos, pues, ambos sonetos, enfrentémoslos y examinemos sus semejanzas y diferencias:

RETORNO FUGAZ [3]

¿Cómo era, Dios mío, cómo era?
—¡Oh corazón falaz, mente indecisa!—
¿Era como el pasaje de la brisa?
¿Como la huida de la primavera?

Tan leve, tan voluble, tan lijera
cual estival vilano... ¡Sí! Imprecisa
como sonrisa que se pierde en risa...
¡Vana en el aire, igual que una bandera!

¡Bandera, sonreír, vilano, alada
primavera de junio, brisa pura...
¡Qué loco fue tu carnaval, qué triste!

[3] Juan Ramón Jiménez, *Tercera Antolojía Poética (1898-1953)*. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1957, pág. 420.

Todo tu cambiar trocóse en nada
—¡memoria, ciega abeja de amargura!—
¡No sé cómo eras, yo que sé que fuiste!

¿CÓMO ERA? [4]

La puerta, franca.
Vino queda y suave.
Ni materia ni espíritu. Traía
una ligera inclinación de nave
y una luz matinal de claro día.

No era de ritmo, no era de armonía
ni de color. El corazón la sabe,
pero decir cómo era no podría
porque no es forma ni en la forma cabe.

Lengua, barro mortal, cincel inepto,
deja la flor intacta del concepto
en esta clara noche de mi boda,

y canta mansamente, humildemente,
la sensación, la sombra, el accidente,
mientras ella me llena el alma toda.

FORMA

En ambos sonetos prevalecen los endecasílabos propios, es decir, los que llevan acentos rítmicos necesarios en la sexta y décima sílabas: en el de Juan Ramón hay diez y once en el de Alonso. Los restantes son impropios y se acentúan en la cuarta, octava y décima sílabas. La leve alteración rítmica subraya sutiles y delicados matices dentro del contenido psicológico de ambos poemas —según lo demuestran los versos cuarto, séptimo, undécimo y décimocuarto del soneto juanramoniano, y tercero, sexto y octavo del alonsiano.

[4] Alonso, *op. cit.*, págs. 11-12.

En cuanto a licencias métricas, Juan Ramón utiliza dos hiatos en el primer endecasílabo:

¿Cómo | era, Dios mío, cómo | era?

y así sugiere, con estas pausas acústicas, la dificultad que experimenta al tratar de precisar el retorno a la memoria de la imagen fugaz, de aquel instantáneo advenimiento. El doble hiato arrastra, prolonga en el tiempo el esfuerzo inútil, la casi dolorosa invocación que no se cumple. El último verso, en cambio, se cierra con una sinalefa, una vez comprobada la imposibilidad de evocar en el presente lo que, sin embargo, sabe que existió y fue realmente en el pasado:

¡No sé cómoeras, yo que sé que fuiste!

Dámaso Alonso, por su parte, se inclina al uso de la sinalefa en sus frases negativas en las que no se advierte lucha alguna, pues el poeta sabe de antemano que no podrá definir nunca cómo era aquella presencia:

Noera de ritmo, noera de armonía
.....
pero decir cómoera no podría...

Tampoco se aprovecha Alonso de la diéresis, licencia usada por Juan Ramón en el primer endecasílabo del segundo terceto:

Todo tu cambïar trocóse en nada.

Estróficamente, el soneto de Juan Ramón está compuesto por cuartetos propios (ABBAABBA) y el de Dámaso Alonso por dos serventesios (ABABABAB). En cuanto a los tercetos, los del poeta de Moguer riman CDECDE; los del poeta madrileño, CCDEED. En sí mismas, las rimas también difieren.

He aquí las de Juan Ramón: *-era, -isa, -ada, -ura, -iste.* Dámaso Alonso prefiere como suyas: *-ave,* o *-abe, -ía, -epto, -oda -ente.*

Deducimos:

I. Igualdad de forma métrica, con levísimas variantes rítmicas. Más licencias en Juan Ramón.

II. Variantes:

a) Cuartetos propios *versus* serventesios.

b) Los tercetos riman, en ambos sonetos, de manera diferente.

c) Rimas más suaves pero más corrientes en Juan Ramón *versus* rimas más ásperas pero menos usuales —y, por tanto, selectas— en Dámaso Alonso (-epto, especialmente).

Mediante este esquemático análisis de la forma métrica es posible llegar a las conclusiones siguientes:

1) Juan Ramón Jiménez prefiere lo más sencillo —la melodía más común, la mecánica más simple— para mejor expresar el sentimiento y no romper la musicalidad natural del verso.

2) Dámaso Alonso tiende al vocablo más escogido, inclinándose a lo conceptual —«inepto», «concepto»—, aunque el verso pierda musicalidad por el uso de una rima dura.

FRECUENCIAS MORFOLÓGICAS

A) *Sustantivos:*	J. R. J.	D. A.
1. Propios	1	—
2. Comunes-concretos	16	23
3. Abstractos	1	1
4. Verbales	4	—
	22	24

		J. R. J.	D. A.
B)	*Adjetivos:*		
1.	Calificativos	14	10
2.	Posesivos	3	1
3.	Demostrativos	—	1
4.	Indefinidos	—	1
		17	13
C)	*Pronombres:*		
1.	Personales	1	3
2.	Relativos	3	—
3.	Indefinidos	2	—
4.	Interrogativos	3	1
5.	Exclamativos	2	—
		11	4
D)	*Artículos:*		
1.	Determinados	5	9
2.	Indeterminados	1	2
		6	11
E)	*Verbos:*		
1.	Transitivos	2	6
2.	Intransitivos	—	3
3.	Reflexivos	2	—
4.	Sustantivos (ser)	6	4
		10	13
F)	*Adverbios:*		
1.	Comparativos	4	—
2.	Cantidad	3	—
3.	Afirmación	1	—
4.	Modo	—	2
5.	Tiempo	—	—
6.	Negación	1	5
		9	7

	J. R. J.	D. A.
G) *Preposiciones:*		
1. Posesión	4	7
2. Lugar	3	2
	7	9
H) *Conjunciones:*		
1. Copulativas	2	3
2. Disyuntivas	—	4
3. Adversativas	—	1
4. Causales	—	1
5. Temporales	—	1
	2	10
I) *Interjecciones:*	1	—

Este índice —que escandalizará a muchos— de frecuencias morfológicas aclara significaciones más profundas, casi de un modo matemático. Vemos que, en Juan Ramón Jiménez, triunfa el matiz adjetivo, la sensación, la sugerencia que apela a nuestra sensibilidad y sentimiento. Acaso por esta misma razón, sus adverbios no modifican verbos sino adjetivos. Prevalece el verbo *ser* sobre los de acción y no aparece ninguno de movimiento: esto da al poema cierto estatismo, pero es inmediatamente corregido por algunos sustantivos verbales que implican moción dinámica —«pasaje», «huida»— y otros que entrañan ligereza e incorporeidad —«brisa», «bandera», «vilano»—.

En Dámaso Alonso, en cambio, predominan los sustantivos puros, por decirlo así. Falta, sin embargo, un sustantivo propio —«Dios»— que hallamos en el primer verso juanramoniano: por ello, desaparece toda alusión a lo divino, situándose el soneto alonsiano en un plano exclusivamente intelectual. Los verbos completan esta impresión, y además,

destacan la lucha entre concepto, sentimiento y expresión, en oleaje impresionante. Pero todo es claro, intacto, preciso. Conjunciones y adverbios negativos actúan, por el contrario, como neutralizantes de esta precisión y de esta claridad (mental y sensible), puesto que el poema trata de sugerir lo indefinible.

La sensibilidad de Juan Ramón Jiménez nace del corazón y del sentimiento; la de Dámaso Alonso procura libertarse de ellos y depurarse a través de la inteligencia. Sensibilidad que traspasa los sentidos para crear un mundo de infinitas variaciones sensoriales, frente a otra sensibilidad que ha intelectualizado sus intuiciones. Vaguedad impalpable —«brisa»— frente a concreción arquitectónica —«puerta»—. Pesimismo y melancolía frente a optimismo y júbilo del espíritu. Poesía de lo fugaz y de lo impalpable-inefable frente a una nueva poesía que concreta y define los paisajes del alma y de la mente, alzándolos hasta el reino de las esencias, no por medio de frías abstracciones sino por la acción de un espíritu clarividente y de un alma iluminada que saben salvar las más puras intuiciones.

SIGNIFICADO Y SÍMBOLO

Entremos ahora en la médula poética de estos dos sonetos. Ambos —he aquí la interioridad común— procuran captar ese mágico instante en que adviene la inspiración, en que el poema es creado o va a crearse, en que la mente es fecundada —enamorada— por el espíritu, en que el poeta se enfrenta por un instante con la Poesía. Ésta, en el éxtasis de uno y otro poeta, transparenta unas vagas formas femeninas, los impalpables rasgos de una amada ideal[5]. Pero el má-

[5] No olvidemos que para Juan Ramón Jiménez la Poesía era de esencia femenina y que, al imaginarla o concebirla de alguna manera,

gico instante se evade sin dejar huella: el poeta quiere describir lo sentido, revivir lo instantáneo, y no puede. De ahí que Juan Ramón Jiménez acuda a Dios con su pregunta sin respuesta: «¿Cómo era, Dios mío, cómo era?» Dámaso Alonso, sin embargo, empieza su poema más cerca del éxtasis, a ras de él: «La puerta, franca. Vino queda y suave.»

Juan Ramón exclama, pregunta, sin poder lejanamente definirla. Dámaso Alonso, por el contrario, sí define lo mágico, aunque por medio de las negaciones del polisíndeton: «Ni materia ni espíritu. Traía / una ligera inclinación de nave / y una luz matinal de claro día. / No era de ritmo, no era de armonía / ni de color...». Su corazón la *conoce* aunque sus palabras no saben explicarla: la *ha aprehendido* por vía interior, se le ha revelado intuitivamente, amorosamente. Pero Juan Ramón Jiménez increpa a su corazón y su mente con queja inútil: «¡Oh corazón falaz, mente indecisa!» Tiene que evocar formas y elementos del paisaje exterior para sugerirse a sí mismo vagas aproximaciones de aquella fugaz presencia. Dámaso Alonso sabe lo que ha ocurrido. Juan Ramón, no, y sólo siente amargura y dolor por la ausencia de lo que no es únicamente inefable sino también irrepresentable, casi inimaginable. Dámaso Alonso siente el júbilo de la posesión total: ella —la Poesía— le llena el alma toda. Juan Ramón sabe que lo aparencial es nada y que no existe de verdad. Dámaso Alonso está seguro de que por debajo de los accidentes sobrevive la esencia, eternamente impresa en el fondo del alma.

---

la configuraba con rasgos que transparentaban formas de mujer, idealizadas y transfiguradas por la belleza inefable. Por esta razón, leerá el soneto superficialmente quien sólo vea o entrevea en él la imagen de una mujer anhelosamente buscada por la memoria y la palabra del poeta. Los límites corpóreos se confunden con lo incorpóreo-poético.

El poeta andaluz se empeña en ver una forma, un color, un cuerpo, un tacto, un sonido. El poeta castellano no aspira a explicarla así, «porque no es forma ni en la forma cabe». Le basta sentirla viva en la noche nupcial, rebosándole el alma. Los ojos exteriores y las palabras fallan, pero no la mirada interior ni el amoroso corazón que *conoce* y guarda silencio.

Juan Ramón Jiménez afirma en este soneto la condición aparencial y fugaz de la Poesía, en calidad de Amada. Dámaso Alonso corrobora su esencialidad metafísica, arraigada en humanidad.

El soneto gira en torno al eje sentimiento-recuerdo y se mueve en un mundo de inconcreta imprecisión, entre vagas comparaciones y asociaciones. El segundo fundamenta certezas interiores, ideas precisas y concretas, seguro amor del alma.

El tema ha progresado de lo exterior a lo interior, de lo sensorial a lo anímico: se ha intensificado y se ha interiorizado. La vaguedad —de ascendencia simbolista y modernista— se ha transformado en densidad: la «brisa» en «nave» más allá de la forma, «porque no es forma ni en la forma cabe».

DAMASO ALONSO Y SUS «HIJOS DE LA IRA»

En 1944 Dámaso Alonso echó al mundo su *Hijos de la ira*[1]. Estos hijos —estos poemas— eran un estallido de su humanidad, reventón de su angustia, en busca de curación y alivio. Lloraba furiosamente —en y con ellos— su propia podredumbre y la estéril injusticia del mundo. Con acento profético y apasionado, con frenesí e ira apocalíptica en ocasiones, el poeta expresaba al hombre desesperado que vivía en él y en un mundo corroído y purulento. El alma abría su laceria interior, vertía en chorro los acres y amargos jugos de una conciencia atormentada y dolorosa. El libro era una acusación y como tal irrumpió en la poesía española de postguerra. Con él se iniciaba una nueva forma expresiva, una nueva libertad y un sincero coraje para proclamar a gritos verdades hasta entonces calladas.

El canto de Dámaso Alonso, antes «puro» y bello, se ha vuelto patético, increpador, ardiente, casi ensangrentado y, al mismo tiempo, lleno de ternura. Se eleva hasta un ascetismo de la más auténtica cepa española, cuando increpa la miseria carnal y moral. O desciende, en otros momentos, a un fervor religioso y humano que conmueve hondamente. Los poemas de *Hijos de la ira* atienden tanto al dolor corporal como al anímico, revistiéndose todos de un profundo trascendentalismo humano.

---

[1] Madrid, Revista de Occidente, 1944, 161 págs.

Veinte poemas integran el libro, encabezado con la cita siguiente, como título y cifra de todo su contenido, en palabras proféticas: «...et eramus natura filii irae sicut et ceteri... *Ephes.*, II, 3». Contienen el viejo tema de la abyección del hombre.

La forma de este *diario íntimo* es absolutamente libre y se pliega por completo a la carga interior que alienta en cada verso y en cada poema. Repeticiones constantes —en función de anáfora existencial— dan mayor fuerza a la increpación, al autoimproperio, a la confesión total de este alma que no se perdona nada, que más bien se desgarra despiadadamente, que se acusa de modo irrevocable en un lenguaje de crudo realismo, que se tortura y se cilicia con los vocablos. Los poemas, en su mayor parte, son extensos. Sin embargo, dan la impresión de haber sido escritos rápidamente, *currente calamo*, de una vez, sin esfuerzo alguno, más bien a borbotones, con el *élan* de un corazón colmado por cuanto debe decir y airear, que desata el torrente de sus pensamientos para aliviarse del peso de ellos y de su angustiosa ansiedad. El poeta —el hombre— se flagela, se veja con denuestos, exhibe su miseria encarnizadamente, abre sus úlceras interiores y el cáncer de su alma.

Madrid —aquella ciudad que ya se asomó a la obra de Dámaso Alonso en su primer libro— adquiere en *Hijos de la ira* aspecto y carácter de cementerio o lugar de podredumbre, pues sus habitantes son «cadáveres». El alma del poeta se pudre también, pero aún tiene fuerzas para preguntar a Dios:

> Dime, ¿qué huerto quieres abonar con nuestra podredumbre?
> ¿Temes que se te sequen los grandes rosales del día?
> («Insomnio».)

Los elementos 'puros' son reemplazados aquí por referencias que podríamos llamar 'impuras' o desnudamente humanas, pero que prestan al poema un sentido trágico y un acento desolado imposibles de alcanzar por aquellas vías de la así llamada 'poesía pura':

> Y paso largas horas gimiendo como el huracán, ladrando como un perro enfurecido, fluyendo como la leche de la ubre caliente de una gran vaca amarilla.

«En el Día de los Difuntos», los muertos son «cristalizadas permanencias / de una gloriosa materia diamantina». Los muertos no viven, pero *son*, puesto que «sólo donde hay muerte puede existir la vida». Los muertos son notas musicales «indefinidamente prolongadas, sin variación, sin aire, sin eco». Los muertos son «ideas purísimas dentro de la mente invariable de Dios». En cambio, el hombre de este libro *no es*, porque se está muriendo a cada instante, perdido, ausente y lejano de sí mismo. Hombre que, a cada instante, siéntese navegar por un río que lleva a la eternidad, sabiéndose barquero de sí mismo. Hombre que, de pronto, vuelve sus ojos a la infancia: descubre el niño que fue, pero no quiere reconocerse ni reconocerle porque le ve perseguido «por los chacales más carniceros / y por la loba de ojos saltones y pies sigilosos que lo han de devorar por fin, / entretenido con las lagartijas, con las mariposas...». El poeta siente por este niño una ternura paternal. Después, el niño ya no es niño[2]: es un muchacho melancólico que visita tabernas y callejas de prostitutas. Muchacho «monstruoso» y «pedante» que argumenta contra Dios, ese Dios ardientemente invocado por Dámaso Alonso en este libro

[2] Nótese que esta imagen del niño Dámaso Alonso obsesiona al poeta constantemente, apareciendo varias veces a lo largo del libro.

existencial. Tal sueño a redrotiempo parécele una «pesadilla grotesca», una «broma soturna», en que, finalmente, el poeta descubre al profesor universitario que es él mismo. Y nos lo pinta con fuertes tintas, casi caricaturescamente, casi esperpénticamente:

> Sí, alejadme ese cristísimo pedagogo, más o menos ilustre,
> ese ridículo y enlevitado señor,
> subido en una tarima en la mañana de primavera,
> con los dedos manchados de la más bella tiza,
> ese monstruo, ese jayán pardo,
> vesánico estrujador de cerebros juveniles,
> dedicado a atornillar purulentos fonemas
> en las augustas frentes imperforables...

Pero estas apariciones son fantasmas, porque el poeta no puede reconocer al niño, al joven ni al pedagogo que ha sido y aún es, ahora, a los cuarenta y cinco años de edad, cuando el cuerpo empieza a pesarle «como un saco de hierba seca». Mas la mano de Dios le ha tocado y le ha dicho que cante, levantándose «del montón de las putrefacciones». Sentimos la grandeza de la autoconfesión del poeta; sobre todo, porque le obliga a la pureza por medio de una humillación total. Así, en su visión —no retrospectiva ya, sino futurista—, hállase viejo y siéntese como «un triste saco de hierba que ya empieza a pudrirse». Su alma, «transida, triste», es «como una bufanda gris que se lleva el viento». El poeta, entonces, se vuelve a los muertos, porque ellos son «luces bellas, luceros, fijas constelaciones», «criaturas perfectas, seres ungidos», iguales a Dios.

Dámaso Alonso ya no se increpa a sí mismo, sino que se incluye entre los «enterrados» que son todos los hombres, y habla por ellos, desnudamente, desde el fondo de la humana conciencia. Ha rebasado los límites de la autoconfesión para acusar a la humanidad entera. Este poema —acaso

el más terriblemente conmovedor de todo el libro, porque nos es posible tocar la llaga desnuda del dolor existencial— no nos presenta la angustia de haber pecado o de ser pecador, en un sentido ortodoxo, sino más bien la náusea del vacío existencial que siente el hombre, pues se sabe materia en descomposición, «una pesadilla de agua negra», «masa fungácea y tentacular, que avanza en la tiniebla a horrendos tentones, monstruosas, tristes, enlutadas amebas...». No, no hallamos la sima del pecado, sino el hueco horrendo del no-ser[3]. Dámaso Alonso no inclina la cabeza como el asceta que siente la vergüenza de poner al desnudo su propia ignominia —humillación para ganar un grado más en la humildad—, sino que tiene conciencia, por encima de todo, de la miseria humana, fatal condena de la cual sólo la muerte redime. Por ello, el poeta ve a los muertos como únicos participantes de esa esencia inmortal que emana de Dios. Así, el poema que hemos glosado acaba en una exultación de esa «gloria de ser» que los muertos representan, convocando los instrumentos músicos:

> ... canten el pífano y la tuba!
> ¡Canten, canten la trompa y el timbal!

«Preparativos de viaje» continúa en cierto modo el tema de los muertos. Comienza con una serie de visiones —plenamente realistas y sin el menor asomo de impresionismo o idealización— que recogen las diversas actitudes de los que mueren o van a morir: unos se quedan estupefactos, otros vuelven la cabeza con indiferencia, algunos maldicen a Dios,

[3] Dámaso Alonso, en esta visión del hombre y del mundo, coincide con Vicente Aleixandre en ciertos aspectos de su *Mundo a solas*, partícipes ambos de la misma angustia existencial, que en el primero se da desde el hondón de lo humano y en el segundo desde el cosmos, vacío de hombres.

otros llaman a sus madres... Sentimos la inminencia real de la muerte. Y todos los muertos se quedan con los ojos abiertos, dice el poeta, al mismo tiempo que nos fija para siempre la mirada suspensa en las pupilas que se abren a otra luz. Dámaso Alonso pregunta ansiosamente a los muertos qué han visto en el instante del tránsito. Y con esa interrogación acuciante acaba el poema.

La increpación a sí mismo reaparece —cotinúa— en «Yo», poema también de agonía existencial en que Dámaso Alonso enfréntase con su doble, con su íntimo *alter ego*, ese 'otro' —valga la expresión unamuniana— que todos llevamos dentro, con el cual combate cuarenta y cinco años. El poeta le siente como un «alacrán» que devora su existencia, «cadáver» que se le está pudriendo encima. Pero su lucha es inútil porque no sabe a quién escupe, a quién maldice, a quién odia y a quién también ama, a pesar de todo, puesto que es él mismo:

> Dulce,
> dulce amor mío incógnito,
> cuarenta y cinco años hace ya
> que te amo.

En «Monstruos» ya no lucha consigo mismo, sino con los espantos —formas grotescas, interrogaciones, dudas...— que le rodean, que le acosan y que le acechan aterradoramente. No le devoran, no, pero *sí* devoran su reposo, su paz. Le hacen hombre, «monstruo entre monstruos». Entre éstos, él —Dámaso Alonso— es el más horrible, nos confiesa en versos de tremendo auto-esperpentismo moral:

> No, ninguno tan horrible
> como este Dámaso frenético,
> como este amarillo ciempiés que hacia ti clama, con todos sus tentáculos enloquecidos,
> como esta bestia inmediata

transfundida en una angustia fluyente,
no, ninguno tan monstruoso
como esta alimana...

Y la «alimaña» suplica a Dios que no le atormente más. No le pide que tenga piedad de él —como diría un místico—, sino que le revele el significado de esos monstruos, de ese espanto existencial que le acosa.

«Dolor» detalla lo que podríamos llamar el proceso patológico del despertar de una conciencia. Todos los síntomas, irradiaciones y reflejos, reacción somática, etc., que el súbito dolor —«estilete»— provoca, es anotado pormenorizadamente, tal una historia clínica delicadísima que se hiciera con la ayuda de bellas comparaciones metafóricas:

Sí, sí, todo mi cuerpo era como un sauce abrileño,
como un sutil dibujo,
como un sauce temblón, todo delgada tracería,
largas ramas eléctricas,
que entrechocaban con descargas breves,
entrelazándose, disgregándose,
para fundirse en nódulos o abrirse
en abanico.

Atacado por el dolor, el poeta se siente como un «niño de seis años acurrucado en sombra junto a un gigante cósmico». Y el despertar de la conciencia fue como un incendio que fundiera la médula de los huesos. Todo lo externo era frío en torno al alma y la carne abrasadas por este apocalipsis de llamas interiores:

Ah, mi conciencia ardía en frenesí,
ardía en la noche,
soltando un río líquido y metálico
de fuego,
como los altos hornos
que no se apagan nunca.

Esta gran hoguera obra como elemento depurador del cuerpo y del alma purulentos, corroídos. Cúmplese el primer estadio de la ascesis mística: el fuego ha cumplido su misión purgativa y purificadora a la vez.

En el poema que titula «El alma era lo mismo que una ranita verde», el ánima del poeta ha merecido ya parte de la gracia divina. (¿Acaso esos anteriores sufrimientos no eran ya un signo de la predilección de Dios?). Ya no duda del Amor, arrastrada, llamada por Él. Dámaso Alonso se resigna a ser esa ranita arrebatada por el torrente divino. Pero la gracia no es don constante. «La grâce me souffle que quand elle veut»[4]. El poema «Hombre» es un retroceso en la marcha ascendente de la progresión mística que sufre el alma del poeta. Toda una serie de epítetos que rebajan la dignidad del hombre, esgrimen otra vez su violencia acusadora. No hay un ápice de congoja, sin embargo: la imprecación fustiga, hiende, desgarra, hiere. El poeta se deleita en la acusación y sus insultos caen como crueles piedras sobre este hombre solo —él mismo— a quien nadie oye ni oirá. (¿Ni Dios siquiera?). Le llama «flautín bardaje»[5], «terca trompeta», «solitario y triste garlador»[6], «cárabo» de angustia, «can» aullador que gime inútilmente.

Idéntico aliento increpador respira el poema «Raíces del odio». Estas «furias retorcedoras», estas «llamas negras», estas «embozadas euménides, enlutados espantos», estos «vestigios», estas «hijas de la ira», roen y entretejen sabiamente las entrañas del hombre; dan agonía, estertor y alarido al mundo. «¿Quién es puro en la tierra?» —se pregunta el poeta—. Pero la respuesta no adviene nunca. Las frenéticas raíces «viperinas» prosiguen siempre en su misión de-

[4] René Schowb, *Moi juif*, Paris, Plon, 1928, pág. 237.
[5] Sodomita paciente.
[6] Hablador.

vastadora. Y nada ni nadie se salva. Y así desde el principio del mundo. Y así siempre.

En «La isla», el proceso místico de Dámaso Alonso apunta a su desenlace. La humillación total del hombre que hay en él, una vez alcanzada, puede dejar nacer una inesperada pureza y la inesperada posibilidad de una ascensión espiritual. Mas no ha llegado aún el instante de madurez o merecimiento en que le nazcan las alas... En este poema, Dámaso Alonso concibe su alma como una isla que encierra en sí misma todo un mundo de sencilla hermosura. Parécele prodigioso que Dios no la haya destruido «en una lumbrarada súbita». Y todavía le maravilla más que haya estado circundándole durante cuarenta y cinco años calladamente. La gratitud, al fin, ha ganado lo más profundo de su espíritu y ha apaciguado su angustia existencial. Dámaso Alonso hace aflorar —después de dolorosos esfuerzos— su sentimiento o noción de Dios:

> Y has sido para mí como un paisaje
> nunca visto, ni soñado tampoco,
> y como una música ni oída ni pensada,
> que misteriosamente,
> sin nosotros saberlo,
> nos condicionan con secretos efluvios de belleza,
> lo mismo que los astros más incógnitos,
> esclavitud lejana nos imponen
> con los apremios de su grave norma.

Pero, luego, en torno a la isla, ha empezado a agitarse la resaca, a «subir, amenazadora, una marea inmensa y desconocida». Es el mar de Dios el que le cerca con todas sus tempestades: sí, Dios. El poeta, después de dar gracias por no haber sido destruido y por haberle sido mostrados «los escalones, las moradas crecientes» de su terrible amor, le ruega que apresure su obra, que rompa su isla y las jubilo-

sas olas de Dios cubran caminos y playas. En el final culmina el deseo de entrega y de propia renuncia y anulación:

> Sí, ámame, abrásame, deshazme.
> Y sea yo isla borrada de tu océano.

Estos últimos versos bien pudieran compararse al grito de todos los místicos: «Que se cumpla tu voluntad, Señor, y no la mía, para que, despojado de mis deseos y gestos, yo no sea.»

En «De Profundis», Dámaso Alonso tiene conciencia del progreso logrado por su alma. Aún vuelve a increparse, no obstante, por su fealdad y miseria, pero una nueva luz brilla ahora en su espíritu: «El dedo de mi Dios me ha señalado». Insiste en que es «la piltrafa que el tablajero[7] arroja al perro del mendigo, / y el perro del mendigo arroja al muladar». Sin embargo, su corazón se ha elevado a Dios para decirle, lleno de una esperanzada fe, lleno de un amor frenético, que humildemente se ofrece como abono de los mundos:

> ¡Déjame, déjame fermentar en tu amor,
> deja que me pudra hasta la entraña,
> que se me aniquilen hasta las últimas briznas de mi ser,
> para que un día sea mantillo de tus huertos!

El poeta ansía la máxima purificación que es dable a su alma: su anulación en Dios. En estos versos transcritos culmina el ascetismo —¿el misticismo?— de *Hijos de la ira.*

Y llegamos al gran poema autobiográfico que cierra el libro: «Dedicatoria final (Las alas)». Dámaso Alonso, a pesar de ese progresivo impulso hacia Dios, nunca llega a sentirse como habitado por el ángel. Y es que el total misticismo es aquel que lleva a la acción, a la creación y al amor: sale de

[7] Carnicero.

sí para entregarse a los demás. Tal carencia es la que acongoja a Dámaso Alonso. Es inhumano separarse de las miserias de los hombres. De ahí que en este último poema no hallemos una *culminación* o cima de la *gracia,* ese poder dinámico y amplificante que se irradia y propaga con avasallador ímpetu en todas direcciones. En cambio, tampoco es una frustración de ese *impulso* ascensional, de ese hambre de Dios. No. Después de muchos días de esfuerzo y de lucha, algún consuelo o premio —mera exaltación o aun victoria— ha de alcanzar el espíritu: algo que podríamos llamar liberación de la voluntad o nacimiento de las alas. Algo que es como una superación del estadio purgativo, en el camino místico, y el logro de una especie de dicha iluminativa. Ahora bien, tal premio es conseguido en un plano simplemente humano, en el que el poeta al fin reconoce la gracia de Dios: en los dones que le ha dado en este mundo, su madre y su esposa. Ellas son sus alas, las fuerzas puras que, desde la tierra, le elevan a Dios. Son las alas del amor que no le nacen desde dentro, sino desde fuera, pero que le *penetran,* le traspasan y, al fin, le iluminan bienhechora, hermosa y salvadoramente. La lección *última* que acaso se desprenda de este poema es que la bondad de Dios permite que la criatura humana se salve siempre en algo o en alguien.

Examinemos el poema. Se nos presenta, en primer lugar, como cifra y síntesis de todo el libro, pues Dámaso Alonso vuelve a recoger en él cuanto ha ido revelándonos en los anteriores poemas. Así, «Las alas» comienza con la usual humillación dolorida del hombre Dámaso Alonso:

> Ah, pobre Dámaso,
> tú, el más miserable, tú, el último de los seres,
> tú, que con tu fealdad y con el oscuro turbión de tu desorden,
> perturbas la sedeña armonía
> del mundo...

Y se pregunta qué ha de decir al Padre cuando Él inquiera qué ha hecho en la tierra. Más que defenderse, sólo hará presente su amor por Él, su panteísta amor por Él:

> ... Señor, te amé. Te amaba
> en los montes, cuanto más altos, cuanto más desnudos,
> allí donde el silencio erige sus verticales torres sobre la piedra,
> donde la nieve aún se arregosta en julio a los canchales,
> en el inmenso circo, en la profunda copa, llena de nítido cristal,
> en cuyo centro
> un águila en enormes espirales se desliza...

Allí, su alma se sentía muy cerca del «terrible amor» de Dios. Y todavía le amaba con más ternura en las briznas de hierba y en las florecillas. Le amaba, sí, pero sabe también que este amor no basta. Acaso le diga que una dulce música interior flotaba, flotaba en él hasta cuajarse en canción. Y he aquí que ofrecerá a Dios sus cancioncillas —las de su primer libro—, lo único que ha hecho. No ha tenido un hijo, pero ha escrito estas canciones. El poeta las va enumerando. A los *Poemas puros* siguieron *El viento y el verso.* Vino luego la *Oscura noticia* de la belleza y el amor de Dios... (No olvida el poeta su soneto por la belleza de una niña muerta, «aquél que tanto» emocionó a Dios, pues era sentida oración). Finalmente, los *Hijos de la ira,* nacidos en plena angustia y náusea existencial, han brotado de su podredumbre, al tocarle la uña de Dios y al rasgarle «la bolsa de la bilis». Así se ha aliviado; el canto le ha sanado. Pero no bastarán las canciones a la justicia del Padre, aunque basten a su bondad. Y aún preguntará: «¿Qué hiciste?» La materia del hombre pesa —«80 kilos de miseria orgánica»—. Mas Dios le dice: «Vas a caerte, / abre las alas.» Y el hombre, con asombro, se pregunta: «¿Qué alas?» Se ha realizado el milagro en el místico ensueño: el hombre —el poeta— es un «ser glorioso», un «ser alado»:

Oh portento, bajo los hombros se me abrían
dos alas,
fuertes, inmensas, de inmortal blancura.

Y aquellas alas era lo único que bastaba al Señor, porque era «lo único grande y bello» que el hombre Dámaso Alonso «había ayudado a crear en el mundo». ¿Cuáles eran esas alas?

Y eran
aquellas alas vuestros dos amores,
vuestros amores, mujer, madre.
Oh vosotras las dos mujeres de mi vida,
seguidme dando siempre vuestro amor,
seguidme sosteniendo
para que no me caiga,
para que no me hunda en la noche.

El amor de estos dos seres ha salvado al hombre Dámaso del suicidio y le ha ganado el amor de Dios. Los *Hijos de la ira,* de este modo, truecan angustia en esperanza, miseria en pureza, cólera en amor, después de una larga y dolorosa catarsis.

Estos poemas de congoja existencial, de agonía humana e impulso ascético-místico, hallan un contrapunto en otros marcados por un tono muy diferente: dos poemas de conmovedora ternura —«Voz del árbol» y «La Madre»—, un poema que evoca la guerra, la persecución y la ruina de nuestra época —«Mujer con alcuza»— y cuatro que podríamos considerar como de tema vario: «Cosa», «Elegía a un moscardón azul», «Los insectos», con una nota preliminar, y «Pizca». En estos últimos corre a veces una venilla de humor:

Me molestaba tu zumbido mientras escribía un hermoso,
un dulce soneto de amor. Y era un consonante en
—úcar, para rimar con *azúcar,* lo que me faltaba.
Mais qui dira les torts de la rime?

En «Voz de árbol», éste aparece tiernamente humanizado por el poeta:

¿Qué me quiere tu mano?
¿Qué deseas de mí, dime, árbol mío?
.....
Te impulsaba la brisa, pero el gesto
era tuyo, era tuyo.

Pero al final el árbol —«condensación soturna de tenebrosos jugos minerales»— cobra *aspecto de monstruo pensativo*, monstruo verde, «con hondura de tiempo, con silencio de Dios». El poeta ha besado la rama, sí, mas no sabe interpretar el misterioso y profundo mensaje del árbol.

En «La Madre» volvemos a encontrarnos con el poeta convertido en el niño de su infancia. Aquí ha hallado a su madre, también sumergida en su niñez antigua, aguas arriba de la vida. El poeta reconoce como única felicidad y maravillosa realidad que él y su madre sean niños, que él y su madre sean hermanitos. Los versos en que describe a su madre-niña son, sin lugar a dudas, los más tiernos y conmovedores de todo el libro:

No se te olvide nunca que todo lo demás es mentira,
que esto sólo es verdad, la única verdad.
Verdad, tu trenza muy apretada, como la de esas
niñas acabaditas de peinar ahora,
tu trenza, en la que se marcan tan bien los brillantes lóbulos
del trenzado,
tu trenza, en cuyo extremo pende, inverosímil,
un pequeño lacito rojo;
verdad, tus medias azules, anilladas de blanco,
y las puntillas de los pantalones que te asoman
por debajo de la falda;
verdad tu carita alegre, un poco enrojecida, y la tristeza de
tus ojos.

(Ah, ¿por qué está siempre la tristeza en el fondo de la alegría?)
¿Y dónde vas ahora? ¿Vas camino del colegio?

A éstos se añaden los que presentan al hijo convertido en hermano mayor, valiente, gentil, casi paternal:

Ah, niña mía, madre,
yo, niño también, un poco mayor, iré a tu lado,
te serviré de guía,
te defenderé galantemente de todas las brutalidades
de mis compañeros,
te buscaré flores,
me subiré a las tapias para cogerte las moras más
negras, las más llenas de jugo,
te buscaré grillos reales, de esos cuyo cricrí es
como un choque de campanitas de plata.

Pero, luego, el poeta llora, a fuerza de ternura, cuando se ve hermano menor de su madre, necesitado él de protección, cuido y mimo:

Seré tu hermanito menor, niña mía, hermana mía, madre mía.
¡Es tan fácil!
Nos pararemos un momento en medio del camino,
para que tú me subas los pantalones,
y para que me suenes las narices, que me hace mucha falta
(porque estoy llorando, sí; porque ahora estoy llorando).

Los dos niños van al bosque encantado de los cuentos: él le muestra que una llama es una ardilla y le prohibe que toque una tela de araña, «cuajada de gotas de rocío»; le enseña todas las maravillas de la floresta. Pero después se deshace el encanto: el niño descubre el rostro lleno de arrugas y las manos deformadas de su madre, la anima a que siga durmiendo en el bosque prodigioso de su inocencia.

«Mujer con alcuza» —símbolo de la desorientada humanidad— nos pinta el paisaje desolado de un alma llena de terror y de tristeza, la marcha de un cuerpo que anda sin descanso por los caminos y ciudades del mundo, o que va en tren, impulsados ambos por la soledad y por un terror oscuro, «por una voluntad de esquivar algo horrible». ¿Busca un bosque de cruces, con su alcuza en la mano? ¿O es que le pesan sus recuerdos y la inclinan hacia la tierra? La incógnita queda abierta y sin respuesta cuando el poema acaba:

> ¿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,
> en sus tristes ramas desnudas, donde ya ni se posan
> los pájaros?

Entre los poemas de asunto vario se destaca «Los insectos». Éstos le duelen al poeta hasta la exasperación, le roen la carne y el alma, huelen fétidamente... Con la constante repetición del onomatopéyico verbo «zumbar» y de la palabra «insectos», Dámaso Alonso consigue que, en este poema, los tales bichitos tengan una existencia real y que zumben en torno nuestro al mismo tiempo que en torno suyo. Zumban, sacan al poeta de sus casillas y le obligan a prorrumpir en un exabrupto final para espantarlos.

Los *Hijos de la ira,* de Dámaso Alonso, nos dejan en el espíritu una huella imborrable, oprimen nuestro corazón hasta el punto de las lágrimas. ¿Qué alas podrán sostenerlo y salvarlo?

Este libro queda como una obra clave dentro de la poesía española contemporánea: como un punto de partida de toda una corriente anti-retórica, existencial, libre, dolorida-

mente humana. Muchos poetas jóvenes beberán en sus hondas y a veces turbias aguas. Muchos poemas vincularán su raíz en la palpitante entraña de esta ira purificadora, nueva conciencia revulsiva, bronco aliento de viril honradez. La ciénaga ha empezado a remover sus fondos, abriendo paso a la luz.

VICENTE ALEIXANDRE: DE «LA DESTRUCCIÓN O EL AMOR» A «LOS ENCUENTROS»

I

LAS VISIONES CÓSMICAS DE VICENTE ALEIXANDRE

Tres mundos bien delimitados, aunque no inconexos ni independientes entre sí, caracterizan fundamentalmente la obra poética aleixandrina antes de la aparición de *Historia del corazón* (Madrid, 1954) y de *Los encuentros* (Madrid, 1958).

I) El primero corresponde a *La Destrucción o el Amor*, libro escrito entre 1932 y 1933, que obtuvo el Premio Nacional de Literatura en 1934 y que se publicó al año siguiente. Es un mundo en que los términos *destrucción* y *amor* se equivalen, se reemplazan, se sustituyen y se identifican esencialmente frente a las usuales opiniones contrarias. La conjunción *o* es desposeída de su valor disyuntivo para asumir una función identificativa semejante a la del signo = en las matemáticas. Amar, pues, es morir y destruirse. El amor, en consecuencia, es destrucción, es muerte. Pero, a la inversa, la muerte es amor. Tal creencia se enlaza con la de los románticos, en general inspiradas ambas por la misma fuerza. La existencia es dolorosa para el poeta y el mundo también lo es, ya que en él la felicidad huye como una sombra o

una mariposa delante del hombre que la persigue. Sin embargo, aun así, el poeta ha de amar en medio de tanto dolor, aun a sabiendas de que se destruye amando. El cosmos, por otra parte, se presenta en este libro como un todo enigmático, misterioso y enorme. Animales, vegetales, minerales y sentimientos acosan al hombre como alimañas. Todo se acomete y lucha. Todo es amor, no obstante, y todo se destruye. Un hambre de ser en todo impulsa a esa autodestrucción: por ser todo o algo, se deja de ser lo que realmente se es. Por amor, justamente, el hombre comete ese acto de autofagia, y sólo por él renace de nuevo. Engendra y se engendra destruyendo. Esta muerte —que es vida— es su corona de gloria, y acaso la más auténtica afirmación de sí mismo. El poeta se identifica con este mundo en lucha —recuérdese aquí la unamuniana aceptación de vida— en un anhelo de fusión cósmica. Los límites de lo humano, de la flora y de la fauna se desvanecen, fundiéndose en una especie de criatura total, indeterminada. Y tal criatura es el mundo: todo en que cada especie no se reconoce aislada, sino dependiente y en contacto con otras, con los metales, la roca y el agua. El mar siente a los peces como si fueran pájaros. Las espumas son cabelleras difusas. El cuerpo femenino, en su forma externa, es «diamante o rubí duro, brillo de un sol», «cráter» que convoca al poeta «con su música íntima» y en el cual quiere morir, precisamente, para sentir la vida («Unidad en ella»). ¡Qué español se nos revela Vicente Aleixandre al asumir esta actitud en que el amor y la muerte se confunden en una total y luminosa afirmación del ser! El mundo entero es un acto de amor o muerte:

> éter propagador donde la destrucción de los mundos
> es un único corazón que totalmente se abrasa.
> («Ven siempre, ven»).

El cosmos es un corazón de hombre, materia ígnea y humana al mismo tiempo. El corazón del hombre, a la inversa, es símbolo y pasión de cada acto de amor o muerte: es león, es pez, es ave, es metal... que aspira a ser, amando, y, amando, a destruirse. ¿Dónde el límite, pues, entre las especies? ¿Dónde las fronteras entre la piedra y el fuego, entre el agua y el aire, entre el vegetal y el pájaro que de él se nutre? El hombre no es tampoco una excepción. Halla un espejo en las montañas, «pelada roca donde se refleja mi frente / cruzada por unos pájaros cuyo sentido ignoro...» («Soy el destino».) Y quiere vivir no únicamente como hombre, sino también «como hierba dura, / como el cierzo o la nieve, como el carbón vigilante...» Y es «el león torturado por su propia melena, / la gacela que teme al río indiferente, / el avasallador tigre que despuebla la selva, / el diminuto escarabajo que también brilla en el día». Vicente Aleixandre nos presenta en *La Destrucción o el Amor* una visión panteísta del mundo a través de un superrealismo inspirado y potente. Pero tal panteísmo suyo es pesimista a la postre, porque el cosmos actúa como un disolvente del hombre: es su destructor. Y Dios no le aguarda al fin de su ciclo, después de un proceso agónico, después de salvar la vida y la muerte. Y veremos que este signo pesimista envuelve, como una atmósfera, los dos mundos que siguen, es decir, el mismo mundo en dos nuevas visiones. ¿No hemos empezado a ver, en *La Destrucción o el Amor*, una terrible angustia existencial?

II) Diez años más tarde, en 1944, apareció *Sombra del Paraíso*, obra escrita entre 1939 y 1943. Nos traía un mundo ordenado, sereno, un plano de belleza radiante, sin asomo de caos. El poeta había retrocedido a un mundo primigenio, lleno de candor, sin mancha: a la prístina fuente de la infancia, a un orbe originario. No era el Paraíso de los Bien-

aventurados, sino aquel del Principio, cuando el alma y el cuerpo coincidían con el paisaje recién creado, recién salido de la Nada, cuando coincidían con los animales y estaban en hermandad con los astros: inocencia, en suma, albor del mundo. Paraíso anterior al pecado, anterior a aquel instante en que el hombre empezó a cubrirse, a vigilarse, a darse intimidad. Invoca el principio del mundo sin estratificaciones de cultura, a los seres de los orígenes que debieron balbucir las primeras preguntas que oyó la tierra. Las formas primitivas no se han enfriado aún, las rocas no se han estratificado, la fisonomía de lo creado no se ha pulido aún. Todo conserva la huella caliente y hermosa del acto mágico de la Creación. Todo irradia pureza, hermosura perfecta. No hay un átomo de hipocresía, de fealdad, de corrupción en este mundo purísimo, en este cosmos fraternal en el que no hay máscaras ni afeites, ni mentira, ni pecado; en el que todo es natural y bello, concorde y armónico. Mas el alma del poeta quiere reposar sobre algo que no sea ella misma: el mundo. Pero el actual está manchado, corroído; es purulento y triste. Entonces, con fuerza tremenda, titánica, que no excluye la delicadeza y la dulzura, evoca Vicente Aleixandre aquel edén sin pisadas, y reencuentra el Amor. Su alma descansa en otra alma. El poeta transfiere su centro de gravedad. Y es feliz..., fugazmente feliz; el amor mismo rezuma su brevedad y su muerte próxima. Lo humano no ha podido desprenderse de él, es su medida. Tal limitación le arrastra a la espantosa certeza de que el amor se extingue, que es un breve destello de aquel paraíso entresoñado[1]. No obstante, a lo largo del libro, toda la energía vital del poeta se derra-

[1] ¡Qué singular semejanza hallamos entre esta concepción aleixandrina del amor y del mundo y la de Espronceda, evidente en el «Canto a Teresa», de *El diablo mundo*: «...memoria / acaso triste de un perdido cielo / quizá esperanza de futura gloria!».

ma y consume en luz sobre el Universo. Así, por una parte, sentimos su extraña inocencia y como desnudez animal; por otra, una sorprendente claridad y pureza que linda con lo sobrehumano. Contra lo que pudiera creerse, en su visión del orbe primigenio, no flotan jirones del caos de los orígenes, sino que triunfa la armonía de la Creación perfecta, hecha obra de arte. La clara inteligencia de Vicente Aleixandre desprende las formas eternas del desorden de fuerzas conjuradas: la ponderación y cultura de su espíritu, su diamantina penetración poética, ordenan lo informe y surge el Universo, sublime arquitectura sin enmiendas. Es terrenal, sí, pero está coloreado por un intenso irrealismo: mundo que, aunque es tal, se nos antoja extraño y superior al nuestro, nunca exactamente idéntico al que vivimos. Es el que *debiéramos vivir y haber vivido.* Es un paraíso ya muerto, cuya sombra evoca el poeta nostálgica y visionariamente. Todo queda reconocido por dentro: el paisaje, los astros, la criatura humana, los poetas, las aves del cielo... Una luz resplandeciente ilumina el libro. Y hay tanta claridad que no hay resquicio para nada que sea oscuro, aun en aquellos poemas de más inefable misterio. Un flúido inmaterial, poderoso, se derrama sobre las imágenes y emana radiante. El alma angustiada se refugia en ese mundo paradisíaco, aspira el olor de los campos y del mar, se envuelve en la luz áurea de ese paraíso, aunque el sentimiento de lo perecedero quede latente y aflija. Mas la Naturaleza redime al hombre de su angustia y le consuela extremadamente en esta *Sombra del Paraíso.*

El problema de Dios no es suscitado en este libro —ni en ninguna otra obra de Aleixandre—. No se pregunta éste si Dios es principio de toda inquietud, si es el Sí y el No, el padre eterno de todos los antagonismos, o si es «fuente de todo bien». No es el Dios del arte religioso ni el de los mís-

ticos, sino que llega a intuirse —el poeta calla siempre su nombre— como un proceso de combustión del sentimiento: «la llama que enciende y consume en éxtasis la carne humana». Acaso sea el creador de ese Paraíso ya muerto, cuya sombra evoca el poeta. Y, al evocarlo nostálgicamente, nos llega a descubrir la inmediata esencialidad del Todo. Llega al límite extremo de las cosas, del paisaje —del objeto lírico—, allí donde las formas y los fenómenos cobran semejanza tan misteriosa con su reverso, con su antítesis. Sus hallazgos parecerán fantasías, irrealidad, al ojo cotidiano, acostumbrado únicamente a lo mediocre, a lo estricta y burdamente real. En ningún poeta español se revela, con tanta fuerza como en Vicente Aleixandre, que la belleza —verdad primera o última de la Poesía— no se esconde precisamente tras lo verosímil, que muchas veces se alza contra lo verosímil, pues su esencialidad y su verdad escapan a la mirada del ojo vulgar. Asir esta belleza escondida —sobrerreal— en lo alto o en lo profundo, debajo de la epidermis de las cosas que pueblan el mundo, tocando casi el corazón —el secreto— de la vida, del Todo: tal es la pasión de Aleixandre. La pluralidad del mundo se unifica en su criatura, o la unidad de ésta se pluraliza en la imagen de aquél.

Vicente Aleixandre desciende a las más profundas galerías de su vida o asciende a lo paradisíaco, como un alucinado o un alma llena de gracia, sin llegar a sentir el gozo satánico de otros creadores. Y su visión es perfecta, sin que por esto calcule o medite demasiado. Es un *visionario*. Con gracia diamantina sorprende el misterioso origen de los fenómenos, del tiempo, del amor. Es, en parte, un hombre que sueña y, en parte, un iluminado por aquella gracia y sabiduría natural. Su luz poética ha traspasado la corteza de la vida, para absorber de ella la fluidez de su savia.

En general, esta obra es inexcrutable, como el alma en las lindes de su corporeidad, y hostil a toda comparación: sólo la admiración es posible para este arte, para tal maestría natural que rebasa todas las escuelas. Y cuanto más nos adentramos en *Sombra del Paraíso,* más potente e inconcebible se nos aparece su grandiosidad, perdiéndonos en su infinitud. La sentencia final que acaso se desprenda del libro, en último término, acaso sea la frase de Goethe: «Y, a pesar de todo, la vida es bella»: Aunque el amor muere, ¡con qué gusto se volvería a amar para arder y quemarse de nuevo, para *destruirse* y, al mismo tiempo, *renacer,* mientras los elementos cósmicos elevan al cielo un coral grandioso!

III) En 1950 apareció *Mundo a solas* (editado por «Clan», Madrid, en edición de lujo), libro escrito entre 1934 y 1936, es decir, con anterioridad a *Sombra del Paraíso.* Este *Mundo a solas* vino a situarse entre los dos mundos aleixandrinos anteriores: era el puente de natural unión entre ambos, era el eslabón medio de la cadena total; era el gozne de la puerta que unía los dos mundos: era la puerta misma. No había habido, pues, salto, sino continuación, elevación ascendente en la trayectoria poética de Vicente Aleixandre.

¿Qué valores significativos traía este tercer mundo, segundo en el orden cronológico real? *Mundo a solas,* estilísticamente, contiene rasgos que lo unen a *La Destrucción o el Amor* —uso de la *o* no disyuntiva, sino identificativa— y otros que anuncian *Sombra del Paraíso* —cierto particular y distintivo uso de la negación, por ejemplo—. Así vemos que ninguno de estos libros son obras aisladas, sino perfectamente encadenadas dentro de la obra aleixandrina. No hay saltos de libro a libro, sino un rítmico y poderoso fluir, que, acompasadamente, va apartando los elementos caóticos, las aguas despeñadas y torrenciales, la avalancha tremenda, va ordenando el curso de la corriente sin que esto signifique

merma de fuerza y caudal. *Mundo a solas*, en este sentido, es más ordenado que *La Destrucción o el Amor*, pero menos que *Sombra del Paraíso*. Aún hay huellas de caos, pero hay atisbos de aquel mundo perfecto de lo paradisíaco. Y la voz del poeta se halla teñida de desesperación. Su acento —aunque indeliberadamente, claro— anuncia, presiente o profetiza la hecatombe de nuestro mundo actual: la Guerra Civil española y la Segunda Guerra Mundial. Una desconsolada angustia preside el libro. Unas palabras en prosa, al comienzo de la obra, nos dan la exacta clave de este *Mundo a solas*:

> Si en *Sombra del Paraíso*, de algún modo, el poeta entrevió un mundo primigenio, aurora del universo, donde el hombre un instante fue, pudo ser, cumplida su ansia de fuerza y de inmortalidad para las que nació, aquí, en algunos poemas de *Mundo a solas*, acaso se contemple el mundo presente, la tierra, y se vea que, en un sentido último, no existe el hombre. Existe sólo la sombra o residuo del hombre apagado. Fantasma del hombre, tela triste, residuo con nombre de humano. El mundo terrible, el mundo a solas, no lleva en su seno al hombre cabal, sino a lo que pudo ser y no fue, resto de lo que de la ultrajada vida ha quedado.

Y todavía añade el autor en la nota editorial: si cronológicamente *Mundo a solas* le antecede en composición y en estilo, «en la sucesión posible de un mundo a expresar es posterior: consecuencia, tristeza, corolario; proyección de la realidad constatable y sin fin». *Mundo a solas*, pues, es «la perduración irredenta e inexplicable».

Diecisiete poemas se agrupan en tres secciones que carecen de títulos distintivos, precedidos todos por un profundo verso de ese gran desengañado que fue Quevedo: «Yace la vida envuelta en alto olvido.» Las palabras de Aleixandre que hemos transcrito más arriba, quedan inmediatamente corro-

boradas por el primer poema: «No existe el hombre» se titula. Nadie ni nada, excepto la luna, sospecha semejante verdad. Ella emerge del mar, «que es una caja siempre», y

> Sale y persigue lo que fuera los huesos,
> lo que fuera las venas de un hombre,
> lo que fuera su sangre sonada, su melodiosa cárcel,
> su cintura visible que a la vida divide,
> o su cabeza ligera sobre un aire hacia oriente.
>
> Pero el hombre no existe.
> Nunca ha existido, nunca.
> Pero el hombre no vive, como no vive el día.
> Pero la luna inventa sus metales furiosos.

El mundo y el hombre se dan como negación, puesto que existe la muerte invencible: ambos son incapaces de alcanzar el Paraíso —vida feliz sin término—, mundo no por venir, sino que ya fue brevemente. El hombre no existe y no ha existido: el mundo está solo, deshabitado o tal vez poblado por sombras de hombres que *no fueron ni serán*; reina la luna, flotanto sobre ciudades apagadas y desiertas; reina la luna, astro de la muerte. El mundo se nos da como una oquedad, no de elementos naturales, sino de hombres. ¿Por qué? Porque el hombre no existe, y no existe porque no es digno de vivir en tan hermoso mundo. Y es que el hombre niega el mundo, puesto que mata y destruye a su hermano —sea hombre, animal o árbol—, y no aspira a esa clara belleza de astros, bosques, aguas y pájaros.

En «El árbol», dice Aleixandre que éste jamás duerme, porque sólo quiere ser árbol y «todo un cielo o rubor sobre sus ramas descansa». Y este árbol potente no arroja sombra a los mortales... porque ellos no existen.

En «Bulto sin amor», el poeta insiste en su antigua creencia que originó *La Destrucción o el Amor*, cuando dice:

Sentí diariamente que la vida es la muerte.
Supe lo que es amar porque morí a diario.

No hay amor en el cuerpo de la amada: por esto, el poeta estrecha una piedra, una roca, una dura montaña, «cuerpo humano sin vida a quien pido la muerte». Porque la amada tampoco existe realmente o es sólo una sombra de lo que pudo haber sido, al participar en la común noexistencia humana sobre la tierra.

En «Pájaros sin descenso», un hombre ignora el mar y «desconoce el canon eterno de su espuma»; está tirado en la playa, tirado, tirado; es un poco de hierba, pero sus ojos no saben reconocer a los pájaros, que son deseos y anhelo de belleza. El hombre

sobre la tierra yace como la pura yerba.
Un huracán lo peina como a los grandes robles.
Sus brazos no presencian la llegada de pájaros.
Pájaros sin descenso son blancos bajo el cielo.

En «Bajo la tierra», acaso por vez primera en la obra de Aleixandre, hallamos el nombre de Dios (así, escrito con mayúscula) en un verso que pone en contacto *Mundo a solas* con *Sombra del Paraíso*, diciendo lo que no dijo en el libro escrito más tarde: «Yo sé que existe un cielo. Acaso un Dios que sueña.» Bajo la tierra, en lo más hondo, en cambio, existe el fuego purificador, pero a él nunca descienden los hombres. El fuego es «destierro prohibido a las almas, a las sombras. / Entrañas que se abrasan de soledad sin numen».

La creencia y *sentimiento* de que el amor es muerte vuelve a aparecer en el poema «Humano ardor». La muerte no es para el poeta ni «noche lóbrega», ni «azul tenebroso»...

Morir, morir es tener en los brazos un cuerpo
del que nunca salir se podrá como hombre.

Pero acaso quedar como gota de plomo,
resto en tierra visible de un furor soberano.

Pero sigue acariciando ese cuerpo, porque sabe que «la vida resiste más que el fuego» y porque labios, dientes y pestañas le llaman...

La segunda parte del libro se inicia con «Ya no es posible», en donde Aleixandre nos presenta una luna trágica novísima, rodando sobre un mundo sin amor. ¡Qué distinta visión lunar en contraste con la de Lorca, a pesar de que exista en ella lo que podríamos llamar disgregaciones de personificación y humanización!

Deja que la luna ruede por las piedras del cielo
como un brazo ya muerto sin una rosa encendida.

Antes, sin embargo, inundaba de «fulgurantes rosas» los cuerpos, «remotamente, hace mucho». Mas ahora es «un hueso pelado», es una «dura oquedad». Es un hueso que quiere dejar de serlo para iluminar y encender a los hombres apagados.

Un hueso todavía por un cielo de piedra
quiere rodar, quiere vencer su quietud extinguida.
Quiere empuñar aún una rosa de fuego
y acercarla a unos labios de carne que la abrasen.

En «El sol victorioso», el astro —«el sol, el fuerte, el duro y brusco sol»— deseca pantanos, estruja con su mano poderosa las masas grandes, los tremendos cuerpos de las montañas, «rocas peladas como montes de carne»... El sol «despeja siempre noches de luna larga» en donde todo es verde: ojos, manos, túnicas, pechos, besos, moscas... Al final del poema, Aleixandre —como en otros momentos de él— pide al astro que no diga su nombre pero que le mate —¡sí!— con su «justa cuchilla»:

No, no digas mi nombre,
pero mátame, oh sol, con tu justa cuchilla.

En «El Amor», éste se nos presenta desnudo, «sin vestidos», suave, violento, brillador... Desnudo, exento de mentira y de máscaras, sin artificio ni cosméticos, en plena castidad. Lejos, las ciudades tentaculares son «monstruos de Nínive, megaterios sin sombra...». El amor advino, «imitando la sencilla quietud de la montaña». Y el poeta explica su advenimiento al mundo de este modo:

Llegaste como la tibia pluma que cae de un cielo estremecido.
Como la rosa crece entre unas manos ciegas.
Como un ave surte de una boca adorada.
Lo mismo que un corazón contra otro pecho palpita.

Porque nadie conoce el Amor, que llega «por una escala silenciosa», por un camino invisible. Mas el poeta le sintió, le adivinó, luchó con él, fue vencido por él, que, a la postre, escapó triunfante a su «ignorada patria».

Pero yo te sentí, yo te vi, yo te adiviné.
A tí, hermosura mortal que entre mis brazos luchaste,
mar transitorio, impetuoso mar de alas furiosas como besos.
Mortal enemigo que cuerpo a cuerpo me venciste,
para escapar triunfante a tu ignorada patria.

Nadie escuchó ni escucha la música del amor, «que canta siempre cubierta / por el rumor de una sangre escondida». Nadie, excepto el poeta.

En «Filo del Amor», la amada toma formas cósmicas y forma de pequeñas vidas delicadas: es monte, diminuta rosa, montaña azulada, mariposa, «montón de trigo núbil, / fruto que duerme en tierra dorada como la dicha...». Sin embargo, no imita, extendida, al río detenido; ni imita al lago, ni es «tampoco una dulce colina que ha nacido / cuan-

do la luna dora lo suave de la tierra». «¿A quién llamas?», le pregunta el poeta. Y, luego:

> Di, ¿quién besa como las estrellas?
> ¿quién siente en la nuca una luna acerada,
> quién comprende que la luz es una tersa cuchilla
> que parte en dos, mientras se besan unos amantes vivos?

Mas las preguntas quedan sin respuesta, flotando, perforando la sensibilidad del lector.

La tercera parte del libro contiene el poema «Mundo inhumano», en el que vuelve a afirmarse la inexistencia del hombre. De ahí que sea inhumano. En él hay claras dichas que ignoran los mortales: «Allí no existe el hombre.» El aire es inmenso. Ni una sola voz resuena. No hay noche allí y la vida es vida. La muerte clama en vano, «con un puño clamando contra los secos muros». ¿El hombre? «El hombre está muy lejos.» El hombre gotea sangre, gotea tristeza,

> Cubierto por las telas de un cielo derrumbado
> lejanamente el hombre contra un muro se seca.

¿Ese muro? Ese muro es la frontera insalvable de ese mundo dichoso, al cual no puede ni siquiera aspirar, pues vive atado a la muerte, como Sísifo a la terrible roca de su cautiverio.

En «Tormento del Amor», el poeta nos dice que ha amado a una mujer hermosa, cuyo corazón era como alada bandera. Pero... ha descubierto en ella maldad, como en todo lo humano. Y le asalta la angustia de no saber quién es él, quién es ella, bajo la lluvia sangrienta del mundo. «¿Quién soy?», inquiere. La tragedia culmina en el hecho de que, al ignorar quién es la amada, no sabe a quién ama. El poeta termina en desesperadas interrogaciones, en angustia sin consuelo:

¿Quién soy yo, quién eres, quién te sabe?
¿A quién amo, oh tú, hermosa mortal,
amante reluciente, pecho radiante;
a quién amo, a qué sombra, a qué carne,
a qué podridos huesos que como flores me embriagan?

¡Qué olor a tumba exhala la belleza femenina! ¡Qué anticipo de la muerte es el amor! Arder en él es premorir embriagado por un perfume de cuanto es mortal y perecedero.

En «Guitarra o luna», el astro nocturno es mano que busca la vida que no existe en la tierra, pulsando los cielos, buceando en las entrañas de los viejos planetas. Empapada de pena, la luna gime como una guitarra peteneras de muerte o desconsuelo. Y las fieras, presintiendo tal dolor, se erizan bajo la luz fría del astro triste «que les busca la piel como una mano quimérica». Palpa a los animales porque el hombre no existe. Por esto llora. Por esto es guitarra «que se alumbra en la noche», guitarra trágica.

En «Amor iracundo», vuelve el poeta a su repetida e insistente afirmación de que amó, de que amó a una mujer hermosa, «hermosísima». La amó «como a la luz furiosa del mediodía vibrante», «como al duro relámpago que entre las manos duda / y alcanza nuestro pecho como un rudo destino», «como a la inaccesible montaña», como al mar, como a la playa, como al profundo abismo». Ella era la luz, pero... era también «la ira, la sangre, la crueldad, la mentira...». Y era la vida «que cruje entre los huesos», era las flores, las aves, las gacelas, el río, el león... El poema concluye con una terrible afirmación de amor sin remedio

¡Te amo; te amé, te amé!
Te he amado.
Te amaré como el cuerpo que sin piel se desangra,
como la pura y última desollación de la carne
que alimenta los ríos que una ira enrojece.

«Nadie» es el desolado ámbito del mundo, de la Naturaleza entera apenas pisada por un hombre solo —el poeta— que no tiene con quién comunicarse: sólo tropieza con el mar, con las penas, con el límite del aire... Nadie escucha ni devuelve su palabra —«su volada palabra»—, en tanto que atraviesa ríos y follajes, limos, estrellas, corazones. El poeta está solo en el mundo solo, en el mundo vacío, en el mundo hueco, desprovisto de hombres. Y el poeta «siente su pesada cabeza como azul enturbiado».

El poema «Los cielos» cierra el libro. Y es como un puente tendido desde esta oquedad despoblada de humanos al mundo auroral de lo paradisíaco. Los cielos «no se mueven, no penden, no pesan, no gravitan». Y no «sonríen» ni «vuelan». Y nada significan para los muertos hombres, para los exhombres de la tierra.

> Son soles o son lunas. Su nombre nada importa.
> Son luz o nieve o muerte para los yertos hombres.

Mundo a solas nos deja una grave tristeza en el pecho que únicamente *Sombra del Paraíso* podrá amenguar con su irrestañable hermosura. Gozne entre dos mundos opuestos, cierra la puerta del caos y abre la puerta del Paraíso, o quizá a la inversa, si queremos encontrarle un sentido más exacto dentro de la concepción cósmica aleixandrina.

Mundo a solas —¿a qué negarlo?— es una obra que se agota a sí misma, porque revela una actitud filosófica negativa. Es —como ya hemos indicado— un libro de apertura y de clausura dentro de una triple visión del mundo. Aleixandre, necesariamente, completa con él el continuado ciclo de su creación poética, grandiosa sinfonía del cosmos, resonando en este libro de un modo trágico pero siempre bello.

II

LA PRESENCIA FEMENINA EN «SOMBRA DEL PARAÍSO»

1

En *Sombra del Paraíso* hay, como en toda obra maestra, un núcleo de realidad vivida, que viene a ser —valga la expresión de Ortega— sustancia del cuerpo estético. Tal núcleo es aquí la evocación del mundo primigenio de la infancia y el amor en todas sus formas. Mas la voz humana no se pierde —como en la música de Wagner— en el desmesurado griterío cósmico, *sin que por* esto el sentimiento deje de estar purificándose por una ejemplar objetivación, por una embriaguez frenética, por un llanto desenfrenado. Amor, dolor, sí, pero también la serenidad que adviene tras el éxtasis. De esta suerte, *Sombra del Paraíso* representa —dentro de la obra completa de su autor— un maravilloso equilibrio en la conversión de lo subjetivo a lo objetivo, sin que por ello deje de haber pasión, fuego, ímpetu ascensional. La carga humana es más ligera aquí que en *La Destrucción o el Amor*, actuando como lastre en la enorme y titánica ascensión a ese Paraíso, en ese nadar aguas arriba hasta asir el mundo primigenio, ese candor sin mancha, esa hermosura

irrestañable. El patetismo humano se funde con el patetismo de la Creación, envolviéndose en luminosas irradiaciones. Como hombre, Vicente Aleixandre revive su vida a redrotiempo, hasta hallar la prístina fuente de la infancia; como poeta, recrea el orbe originario, lo hace visible a nuestros ojos sumidos en lo actual. Su magna empresa lírica nos ha rescatado de la nada aquella aurora feliz. Es aquel mundo original, sí, pero el poeta lo siente como un trasmundo del que en la tierra vive «cual ángel desterrado de su celeste origen».

El hombre se halla frente al cosmos; el niño es un fragmento de él. Al sumergirse en su infancia, Aleixandre se hace cosmos, Universo: vive cósmicamente y su centro es el mismo del mundo, con el cual coincide y se identifica, hallándose biológicamente candoroso, en biológica inocencia, mas sin llegar a perder del todo —en algunos poemas especialmente— su conciencia (dolor, amor, deleite, angustia) de hombre maduro que ha pasado por la vida y puede mirar atrás.

Desde este suelo anegado de llantos —«calado de lágrimas hasta el meollo», como decía Iván Karamazoff—, Aleixandre asciende o, por mejor decir, retrocede hasta aquel Paraíso que, por otra parte, tampoco recuerda la Hélade, porque Grecia es enormemente limitada, y el suyo es viva imagen del Universo, además de suprema aspiración del hombre. (Con esto no queremos significar que los paisajes clásicos fueran impecables y alegres, pues también nos llega de Grecia el cansancio de vivir, el dolor de la existencia. Varios filósofos dijeron, poco más o menos: «Lo mejor de todo fuera no haber nacido y no ver los rayos del luminoso sol; pero ya que se ha nacido, lo mejor es pasar lo antes posible la puerta de Hades y yacer allí después de haber hecho descargar sobre sí un buen montón de tierra.» Este indudable

pesimismo griego —que existe, pese a muchos lugares comunes contrarios en circulación— no aparece, sin embargo, en *Sombra del Paraíso,* que, según luminoso dictado de Dámaso Alonso, es «la pura visión de la limpidez anterior a toda la tristeza, de lo eternamente impoluto..., un grito calcinado hacia esa claridad, hacia esa virginalidad, es todo el libro» [2]. Ni tampoco la siringa de Pan deja oír sus sones bajo las frondas de este Paraíso, ni las ninfas retozan con los faunos, ni los jóvenes discóbolos ascienden al Olimpo.)

Stefan Zweig decía que la tradición es una muralla de piedra hecha de pasados que ciñe al presente; muralla que habrá de saltar quien tenga anhelo de futuro, pues la Naturaleza no tolera altos en el conocer y, aunque aparentemente quiere el orden, en el fondo sólo ama a quien pasa sobre éste para crear uno nuevo. Ella misma es la que engendra en unos pocos, por plétora de fuerzas, a esos conquistadores que abandonan las tierras familiares del alma para lanzarse a los oscuros océanos de lo desconocido en busca de zonas nuevas del corazón, de nuevos mundos del espíritu. A no ser por estos audaces transgresores, la Humanidad viviría prisionera de sí misma, encerrada en un círculo sin escape. Así, sin temor a la exageración, no vacilaríamos en considerar a Vicente Aleixandre como uno de estos transgresores, como uno de estos grandes soñadores, sin los cuales la Humanidad no entrevería nada de su profundo sentido, pues es un poeta desmesurado que no se detiene ni se detendrá ante ningún límite. Si en la vida física se ve obligado a permanecer estático, en la empresa del espíritu es uno de los más osados e infatigables navegantes. El cielo es tan necesario como la tierra. Y ya ha traspasado los límites normales. La primera frontera que ha atravesado Vicente Alei-

[2] *Poetas españoles contemporáneos,* Madrid, Gredos, 1952, pág. 307.

xandre, el primer horizonte nuevo que nos abre, es el mundo originario, dándonos una visión novísima y única de la infancia cósmica y del génesis, descubriéndonos un infinito de tierras, de paisajes y de nuevas sensaciones.

2

Para casi todos los poetas, el amor halla gloria, armonía y nivelación en el instante en que se enlazan los sentidos y el alma, en que los sexos se disuelven en un sentimiento divino, sin dejar poso. En el poema clásico, el amante es feliz si alcanza lo que apetece, desdichado si se le rehusa. Ser correspondido en el amor es, para esos poetas, alcanzar el cielo sobre la tierra. En Aleixandre es un momento de pasión exaltada en que la vida duele más porque se sabe que nada ha de ser eterno, que todo está fatalmente condenado a perecer. No es una dicha, sin término, sino simplemente, un destello de ésta. Y a tal dulce culminación no le queda más que arder hermosamente hasta extinguirse. La tragedia —en Aleixandre— empieza justamente donde en otros acaba: en la plenitud triunfante del amor.

La presencia femenina —cuerpo y alma tangibles de ese amor y representación también de lo humano en el libro que nos ocupa—, por gracia y arte de ese poeta, adquiere reverberaciones de suprema belleza. No se trata aquí de un simple peinado, de una pulimentación artística. No hay escayolas ni cosméticos, ni tampoco una desrealización a fuerza de idealismo o fantasía, ni una deshumanización. Su criatura amada y amorosa no sólo produce placer estético sino, además, emoción profunda, y algo fluye de ella hacia nuestro espíritu y sentidos, de manera integral y totalizadora. Nos hallamos inmersos en el poema y participamos senti-

mentalmente en él. Pero, si nos evadimos de ese instante mágico, salimos fuera y nos detenemos a *contemplarlo* estrictamente en su pureza objetiva, nos damos cuenta de que la crítica es inservible, de que no es posible la crítica. *Sombra del Paraíso* la ha abolido por completo, tales son sus máximas calidades, sus perfecciones y aun su misterio. Ver, considerar esta obra a distancia, es gozarla más plenamente. Si antes se la vivía en éxtasis, ahora se la contempla en éxtasis. No se siente esa peculiar desazón que produce el haberse equivocado: la inteligencia razonadora subscribe cuanto gozaron el sentimiento, la sensibilidad y la pasión. No se nos ha engañado ni nos hemos engañado. El espíritu no siente esa repugnancia que a veces causa lo demasiado humano o lo excesivamente real. Por el contrario, se exalta de gratitud ante esta obra que ha superado lo romántico, el realismo, el sobrerrealismo, la deshumanización, todas las técnicas y todas las escuelas, por gracia de un arte inspirado y en sazón.

¿Cómo ve y sitúa el poeta la presencia femenina, la imagen de la amada, en su *Sombra del Paraíso*? Aleixandre jamás puede ni sabe situar el amor en los recintos cerrados, agobiantes, entre límites. Él necesita toda la tierra, el mundo entero, hasta los astros y la bóveda celeste. El amor, la amada, se superpone sobre la imagen del Universo o éste sobre la de él, sobre la de ella, pues ambos transcurren a imagen y semejanza, ya sea en plenitud, hacia la muerte o la transformación.

En ningún poeta genial —ni siquiera en Shelley, en Keats, en Mallarmé, etc.— es tan total esta ubicación del amor sobre el cuerpo del mundo.

Keats, el «sublime anunciador del Universo», según Zweig, que amaba tanto la Naturaleza y que exaltó en *Endymion* e *Hyperion*, con exquisita, bella y pura poesía, hasta la más ínfima e imperceptible vida del paisaje, en *Lamia* se evade

de él para situar a los amantes, en la nocturna hora, en un recinto cerrado, en una estancia, aunque el cielo se asome a ella, estival, azul y claro, a través de la dorada malla y sutil tejido de los cortinajes. Reposan en un diván... Y, en *Isabella,* ocurre lo mismo: Lorenzo ve a su amada a través de puertas, ventanas y escaleras. Y el amor halla su plenitud en una alcoba y, en ella, su bienaventuranza. Sólo en el *Canto* (*Song*) a la doncella de Devon, dice:

> But oh, on the heather to lie together
> with both our hearts a-beating!
> (¡Oh, yacer juntos en los brezos,
> con nuestros dos corazones palpitando!

Y en el mismo poema:

> And kiss on a grass-green pillow.
> (Y nos besaríamos en una almohada de verde hierba.)

Tampoco Mallarmé sobrepone las Ninfas a la tierra cuando el Fauno las ama y las goza en la ribera siciliana. Está presente el paisaje, sí, mas es simple decoración y no cuerpo y ámbito del amor.

Sólo Shelley, el otro captador inmortal del paisaje cósmico —cuya obra es de una belleza tan absoluta y eterna como *Sombra del Paraíso*—, acaso sea el poeta que podamos oponer a Aleixandre. También él suele situar el Amor sobre el cuerpo, alma e imagen del mundo, aunque casi siempre lo hace en la elegía, al hablar de los amantes muertos:

> O dearest love! we shall be dead and cold
> before this morn may on the world arise;
> wouldst thou the glory of its dawn behold?
> Alas! gaze not on me, but turn thine eyes
> on thine own heart —it is a paradise

which everlasting Spring has made its own,
and while dear Winter fills the naked skies,
sweet streams of sunny thought, and flowers freshblown,
are there, and weave thier sounds and odours into one.

(¡Oh caro amor! Muertos y fríos estaremos
antes que esa mañana pueda en el mundo alzarse.
¿Quisieras tú la gloria de contemplar su aurora?
¡Ay! No fijes tu mirada en mí, sino tus ojos vuelve
hacia tu propio corazón —es un paraíso
que una eterna Primavera ha hecho suyo,
y mientras el Invierno amado llena los cielos desnudos,
dulces corrientes de soleados pensamientos y flores recién abier-
[tas
están allí y entretejen en uno sus sones y sus perfumes.)
(«The Revolt of Islam», II.)

También el cielo de Shelley podría ser equivalente al Paraíso de Aleixandre. Mas éste no está lleno de interrogaciones, de dudas; existe en realidad, existió por lo menos. Aquél se confunde con la felicidad, que es difícil de alcanzar: «*What is Heaven?*» es la pregunta constantemente repetida por Percy Bysshe Shelley. «*What are suns and spheres?*» Y, volviendo al amor, inquiere el poeta inglés:

Oh Love, who bewailest
the frailty of all things here,
why choose you the frailest
for your cradle, your home, and your bier?
(Oh Amor, que lamentas
la fragilidad de todas las cosas de aquí,
¿por qué has elegido lo más endeble
para tu cuna, tu hogar y tu féretro?)
(«Lines».)

También en el libro de Aleixandre existe, en el fondo, la amargura y terrible queja de la brevedad del amor, que «no

impide el entusiasmo ante ese resplandor glorioso que sabemos que va a morir»[3].

Pasemos ahora a examinar cada una de las formas en que la presencia femenina se muestra en *Sombra del Paraíso.*

En «Nacimiento del Amor» hay una conjunción de elementos románticos: otoño, luna... El fondo —escenario y símbolo— es el mundo.

> ¿Cómo nació el amor? Fue ya un otoño.
> Maduro el mundo,
> no te aguardaba ya.

El tiempo, la estación, está detrás cual atmósfera: es el otoño. Y la amada, imagen viva de él:

> Llegaste alegre,
> ligeramente rubia, resbalando en lo blando
> del tiempo. Y te miré. ¡Qué hermosa
> me pareciste aún!...

La luna, ahora, otoñal también, «graciosa en aires dorados», «prematura en la tarde», se alza frente a ella, sólo a ella comparable, a ella que se adelanta «con impaciente amor». Y, al mirarla el poeta, huye la tristeza: «se encogía a lo lejos». Y ella adviene dorada, y tan áureo, tan perfectamente áureo es su color, que «los soles / apenas se atrevían a insistir, a encenderse / por ti, de ti, a darte siempre / su pasión luminosa». La amada es el centro del cosmos. Los astros giran en torno suyo, en su ronda de luz. (El Amor es el centro, allá en lo íntimo, de la obra de Aleixandre.) La presencia femenina es aquí un «astro dulce» que absorbe toda la luz del día, la luz crepuscular:

---

[3] José Luis Cano: «La poesía de Vicente Aleixandre», en *Poesía española del siglo XX. De Unamuno a Blas de Otero,* Madrid, Ediciones Guadarrama, 1960, págs. 261-309.

> ... ronda tierna
> de soles que giraban en torno a ti, astro dulce,
> en torno a un cuerpo casi transparente, gozoso,
> que empapa luces húmedas, finales de la tarde,
> y vierte, todavía, matinal sus auroras.

El cuerpo de la amada, cuando todo se apaga, emana claridad aún: astro inapagado, porque el amor y los ojos del poeta lo ven así. Mas, si él inquiere la calidad de este amor que le nace en otoño (símbolo también de la vida), es «un nacimiento penúltimo hacia la muerte acaso», «un final amor luciente». (Y estos versos definen el amor: es nacimiento, no renacer: es estrenar el mundo con gracia original.) Pero una duda le asalta: «¿Eras ave, eras cuerpo, alma sólo?» A la pregunta responde el recuerdo vívido de la presencia femenina, la huella que perduró imborrable en sus ojos. Y la expresión hermosísima y el acierto poético recrean la imagen yacente en la memoria con plasticidad, respiro, pasión y aroma:

> ... ¡Ah, tu carne traslúcida
> besaba como dos alas tibias,
> como el aire que mueve un pecho respirando,
> y sentí tus palabras, tu perfume,
> y en el alma profunda, clarividente
> diste fondo!

Y la luz que irradia, le penetra: «Calado de ti hasta el tuétano de la luz». Y, al penetrarle y ganarle, la tristeza le invade desconsoladamente: sabe que el amor es triste porque muere. (Todo muere en el mundo y, por esto, es inmensa la tristeza —llámese melancolía o sentimiento trágico— del hombre que se para a meditarlo, es sobrecogedora certidumbre.) Y, justamente porque lo sabe mortal, reacciona enfebrecido, anhelando apurar hasta el ápice del suspiro aquella

fugaz presencia, al mismo tiempo que compara su estado interior al florecer del día que asciende a su plenitud. (¡Ah, y el día morirá también!).

> En mi alma nacía el día. Brillando
> estaba de ti; tu alma en mí estaba.
> Sentí dentro, en mi boca, el sabor a la aurora.
> Mis ojos dieron su dorada verdad. Sentí a los pájaros
> en mi frente piar, ensordeciendo
> mi corazón. Miré por dentro
> los ramos, las cañadas luminosas, las alas variantes,
> y un vuelo de plumajes de color, de encendidos
> presentes me embriagó, mientras todo mi ser a un mediodía,
> raudo, loco, creciente se incendiaba
> y mi sangre ruidosa se despeñaba en gozos
> de amor, de luz, de plenitud, de espuma.

¡Qué jubiloso sentimiento de la aurora —pájaros, ramos, cañadas— y vocación pasional que se destina a asir el amor «hasta que muera», a gozarlo y a padecer después toda la tristeza de su muerte, que será un ir muriendo! En el poema, el tiempo —el amor, la amada, la presencia femenina— pasa por tres etapas: el crepúsculo, la noche (que está presente sólo por detrás, en brazos de esa tristeza que hemos nombrado) y la aurora incendiándose hacia un mediodía de luz. El poeta ha necesitado esta gradación, pues anhela fiar todavía en la belleza, perfecta en sus cúmulos, como en la vida, antes de que se extinga. Después del atardecer, la noche, la muerte. Mas, detrás de ella, advendrá la aurora —la resurrección—, el culminar radiante, adorando la luz y a su criatura humana.

«Diosa»: he aquí un poema en que la presencia femenina es seductora e inseducible, y cuya alma no puede ser absorbida, ni siquiera parcialmente, por los humanos. Si esta diosa —íntima, interesante, hermética— se dejase amar por

los hombres, sobrepasaría los límites normales del amor y de la existencia: los ahogaría en una infinitud de amor. Sólo el tigre la sostiene. El poeta le ha otorgado este guardián, en prevención de que los hombres se enajenen, pues yace intacta, sola, casi divina. Sólo el tigre puede paralizarlos, si quisieren conseguir aquel bulto dormido, aquel seno intangible. Y es el poeta quien, con su grito, está pronto a detenerlos: «¡Ah, mortales!, no, nunca; desnuda, nunca vuestra.» Y la diosa es como el símbolo de la Poesía, mujer del Paraíso, que nunca esos hombres alcanzarán como victoria. Como una estatua derribada de su pedestal, no yace sobre la hierba, sino encima de la piel de tigre. Casi marmórea, brillando como una revelación indiscernible o del pasado. Diosa que casi espanta, que produce una singular sensación de temor, como las obras de arte perfectas, que oprime casi y, aún más, conturba. ¿Muerte pétrea? No: sueño tranquilo. Si alguien la besare, sentiría un tremendo beso frío y deleitoso.

En «La verdad» asoman «unos senos» con «turgencia tibia de lumbre», seguidos de un grito radioso: «¡El sol, el sol deslumbra!» ¿Es el amor el astro? Acaso sea la única verdad. Pues ¿cuál, allí, en el Paraíso, es más abrasadora y entera que ésta, bajo los cielos y en las selvas? Amor, entrega, es igual a llama —incendio—, muerte. «¡Muerte vital, ascua del día!»

En «No estrella», el poeta se pregunta: «¿Quién dijo que ese cuerpo tallado a besos brilla resplandeciente en astro feliz?», e invoca la estrella —imagen también del amor— para que descienda de la altura y sea cuerpo y carne de mujer sobre la hierba: «Te tenga al cabo, latiendo entre los juncos, estrella derribada que dé su sangre o brillos para mi amor.» Como una novia quiere tenerla, no intangible e inscrita en lo alto, sino poseída al encarnarse y llamear en astral fulgor sobre la hierba. Su apasionado grito resuena

poderoso: «¡Ah, nunca inscrita arriba! Un hombre te ama.» Y él es símbolo, el símbolo puro, el hijo de la tierra que «humilde, tangible, te espera». Ambos ansían que la estrella descienda para saciarles el hambre, el amor de luz. Acaso una chispa fugaz les colme y les cumpla el anhelo dulcísimo. Acaso nunca bese sus labios o sus ojos... El poema es breve, casi una exhalación, como lo que podía ser, no ha sido y no ha de serlo. Aquí, la mujer es estrella, o la estrella es mujer. Lo astral se identifica con lo humano, en un imposible grito que surge del corazón del poeta. Mujer-estrella, estrella-poesía.

La belleza florece espléndida en «El desnudo». Pocos poemas —acaso ninguno— más bellos que éste al pintar el desnudo femenino. El paisaje se da al poeta por medio de una muchacha «que lleva un cesto de margaritas ligeras» —imagen que nos recuerda el Renacimiento y, muy especialmente, a Botticelli—, en cada una de sus gracias y perfecciones. Su cuello «sostiene la crespa concentración de la luz, sobre la que pájaros virginales se encienden». Su cuello es la columna del cielo, del aire más puro, de la luz. Pasa ligera, presurosa, cual representación de la Primavera hermosísima. La voz del poeta la detiene, queriendo gozar de cerca la bella aparición: «échate sobre el césped aquí a la orilla del río», para luego musitar en su oído, con voz oscura, plena de significaciones: «Y déjame que en tu oído yo musite mi sombra, mi penumbrosa esperanza bajo los álamos plateados». ¿Es su imposible ensueño paradisíaco? En la segunda parte del poema, irradia y destella la hermosura femenina. Los tornasoles del agua, al ser hendida por los pies, engendran un deseo casi extrahumano, a fuerza de ser amoroso, absorbente: «Déjame ahora beber ese agua pura, besar acaso ciegamente unos pétales frescos, un tallo erguido, un perfume mojado a primavera». Desde el agua y los pies su-

mergidos en ella, ascienden los ojos hasta la mano y el cabello luciente. La contemplación y la alabanza es inversa: de abajo arriba. En la tercera parte, sigue el desafío de belleza entre el joven desnudo femenino y la luz del paisaje. Viene un pájaro a posar su canción «sobre el seno alerta». Y esta mujer desnuda, con un pájaro, irguiéndose desde el agua, nos recuerda el «Nacimiento de Venus». Y los senos son una trémula cima, cuyo íntimo calor transmiten al ave de los cielos. El pájaro, después, «bebe la perlada claridad de tu cuerpo, alzando al cielo su plumada garganta, ebrio de amor, de claridad, de música». El pájaro, entonces, glorifica este mundo —como el amante lo hiciera—, hechizado por el encanto femenino. La noche adviene, por último. Y el poeta dice, en un espléndido hallazgo expresivo: «Mirar anochecer tu cuerpo desnudo, goteante todavía del día.» El cuerpo se encarna, se confunde con la noche, palio sepulcral que lo esconde, que oculta sus tesoros. El cuerpo femenino ha sido luz, espacio y medida del tiempo que transcurre. Y la palabra melancólica llega con la noche, clave de la muerte: «Con mi dedo he trazado sobre tu carne unas tristes palabras de despedida.» La noche se ha llevado el amor. Y la nota desengañada traza nuevamente sobre nuestra alma su huella imperecedera. ¿Por qué ha de extinguirse el amor y no ha de sobrevivirnos?, es la pregunta que nos horada sin término.

En «Los besos» no aparece el cuerpo, mas la amada, graciosa, continua —por este dictado último entrevemos a la amada inmortal—, está presente y es quien llama hoy al poeta, cuyas palabras tienen tal pasión, tal arrebato amoroso, que el poema cobra realidad, presencia, tacto. «Toma, toma el calor, la dicha, la cerrazón de bocas selladas. Dulcemente vivimos. Muerte, ¡ríndete!» Es tan vivo, tan hermo-

so el instante, que el poeta aleja el recuerdo de la muerte, por si ronda envidiosa.

> Sólo los besos reinan:
> *sol tibio y amarillo,*
> riente, delicado,
> que aquí muere, en las bocas
> felices, entre nubes
> rompientes, entre azules
> dichosos, donde brillan
> los besos, las delicias
> de la tarde, la cima
> de este poniente loco,
> quietísimo, que vibra
> y muere...

El paisaje declina en los labios que se besan, absorbidos por los besos rutilantes, astrales. Sin embargo, al final, sobreviene de nuevo la tristeza, la memoria de la muerte. Y es que besar así es morir de verdad. Son los besos tremendos, enormes, magníficos, trágicos, los que dan la vida y la muerte, mientras el paisaje, loco y quieto al mismo tiempo, vibra —vive— y muere a la vez. (¿Qué otra cosa es la vida sino vivir y morir al unísono?). Y el mandato supremo, cerrando el poema: «Muere, sorbe la vida. —Besa. —Beso.» Como glosa del acto, la breve exclamación de vuelta a la realidad, de retorno a lo circundante: «¡Oh mundo así dorado!» Sólo besando así es posible habitar la tierra.

En «Casi me amabas», la luz juega —como en todos los demás poemas— un importante papel: realza la belleza femenina. Aquí resbala por el pelo rubio, dora «su dulce claridad indemne». «Casi me amabas» es el título, es el verso inicial del poema, y en casi todas las estrofas vuelve a repetirse a modo de ritornelo o *leitmotiv*. El poeta llegaba «de esa oscura conciencia de tierra, de un verdear sombrío de

selvas fatigadas..., ni donde el vuelo de las aves hallaba al amanecer virgen el día». Venía de la tierra. Ella estaba rodeada por un fondo marino: «Una concha de nácar intacta bajo tu pie, te ofrece a ti como la última gota de espuma marina.» Nuevamente recordamos a la Venus botticellesca, surgiendo del mar sobre la concha nacarada, perla, «gota última de la espuma». Del mar nacida, sí, mas «virgen de las entrañas del mundo» es para el poeta esta aparición que «huye rosada por el azul virgíneo». ¿La asusta quien llega de otras tierras prematuramente viejas, prematuramente manchadas por el llanto? Es rosada y también lunar, «como un disco de castidad sin noche», y se halla ahora mirando el mar con su dulce escorzo de «pensativa rosa sin destino». Su cabellera ondea y ensordece al poeta. Si antes fue la estrella, la amada es aquí la luna, y, como tal amada, se reviste de atributos femeninos. ¿O es la amada real quien ostenta los específicamente lunares? Estas dos impresiones fluctúan bellamente en nuestra sensibilidad. Al hablar esta vez en pasado, el poeta convoca a la presente: «No escapes, mate, insensible, crepuscular, sellada.» La otra, la de su adolescencia, le entregó su cuerpo tibio sobre las ondas del mar, y él lo sintió «caliente, vivo, propagador». «Como playa tuve todo el calor de tu hermosura en brazos», recuerda el poeta. Y percibe, ahora, que ella —la luna— no le amó casi, sino de verdad, «sobre los brillos, fija, final, extática», mientras —después de besada— la veía resplandecer en los cielos, feliz, y revelarle el mundo.

En «Los Poetas» cruza fugazmente la presencia femenina: «Las muchachas son ríos felices: sus espumas —manos continuas— atan a los cuellos las flores de una luz suspirada entre hermosas palabras.» Se identifica con el elemento río, huidizo pero bello. ¡Y cuán hermoso enlace con lo amoroso! Las manos de las muchachas —ríos— son espu-

mas que atan a los cuellos amados flores luminosas, mientras los labios se dicen palabras hermosísimas. Luego, casi toda la esencia del mundo —«besos, latidos, las aves silenciosas»— reside «en los senos secretísimos», duros, que sorprenden constantemente a los labios varoniles —imagen eterna del mundo— que no los sospechan.

En «Luna del Paraíso», este astro es el sujeto lírico de toda una gran parte del poema, mientras el poeta lo revive en aquellos lejanos días de su juventud, presidiéndole su vida enamorada e ingenua, velándole «su sangre tendida en las laderas», cuando su pecho exhalaba «el más gozoso cántico». Las sensaciones lunares que el poeta recuerda, son bellísimas, casi sorprendentes, a las cuales se une el recuerdo de un ruiseñor cuya garganta «sentía desatarse de amor si en sus plumas un beso de tus labios dejabas», en tanto que el astro nocturno —astro femenino— enviaba «pálidamente sus luces sin sonido». Hacia la segunda parte del poema, Aleixandre evoca «otras noches, en que el amor presidía mi dicha». Entonces, en aquel pasado, un desnudo de muchacha «era hermoso paisaje» sobre el césped, a los ojos y manos del amante, de él, el poeta. Y besó aquel bulto claro, pero también la luz blanca de la luna que ceñía e iluminaba aquella «carne celeste». Y el astro se incorpora a la presencia femenina, identificándose con ella en un solo cuerpo y en una sola imagen: «Mis labios en tu garganta bebían su brillo, agua pura, luz pura...». Y después: «Los cabellos acogieron mi boca como los rayos tuyos. En ellos yo me hundí, yo me hundí preguntando si eras tú mi amor, si me oías besándote.» Y la luz inmaculada le penetró, le poseyó nocturna, al besar el puro rostro de la muchacha entregada, y sintió que su sangre «en tu luz convertida, recorría mis venas destellando en la noche». El poeta amó, allá en la paradisíaca adolescencia, en aquel mundo sin mancha, en

«los felices días coronados», amó a la luna, a «la luna total y entera, en sus brazos humanos».

En «Plenitud del Amor» —hermoso y logrado poema—, la presencia femenina surge otra vez del paisaje, «de la tarde sin niebla». Mas este paisaje es aquí simbólico: es la representación física, corpórea de toda una edad, del tiempo —acaso otoñal y melancólico—, de los días un tanto desengañados, sin ilusión ni esperanza de hallar y poseer algo tangible, duradero, bellísimo. El poeta dudaba de que algo ya pudiera tener un «fresco y nuevo encanto», y en los cielos «las palabras amantes se deshacían como el aliento del amor sin destino». Todo declinaba, «derivaba hacia Oriente», crepuscular, hacia el fin... Sin embargo, apareció, emergiendo de la tarde, «un dulce perfil rubio». Y esta joven mujer es para el poeta el íntegro paisaje y cada uno de todos sus elementos: es árbol, brisa, oleaje; es un árbol melodioso que «mueve sus hojas altaneras alabando la dicha de su viento en los brazos». Mas este árbol vivo, musical, es también «un pecho alegre, un corazón sencillo como la pleamar remota que hereda sangre, de otras regiones vivas». Un nuevo elemento, el mar, se inserta en la bella aparición femenina, pero trae herencias de sangre, calor de humanos. El poeta, por esta gradación, llega al centro mismo de la existencia humana, al pecho rumoroso. Y sólo ahora, ante esta aparición concreta, ante este perfil de carne rubia, el poeta sabe que no es vaga ilusión, «vaga nube que un sueño ha creado», sino tangible cuerpo de amor, frente, labios, seno.

> ¡Ah la verdad tangible de un cuerpo estremecido
> entre los brazos vivos de tu amante furioso,
> que besa vivos labios, blancos dientes, ardores
> y un cuello como un agua cálidamente alerta!

exclama, iniciando el rito del amor. Y sus cálidas palabras frenéticas, enamoradas, exaltan la contemplación de esta gran verdad tangible, de «esta rama joven bellísima».

> ¡Qué fresco vientre terso, donde su curva oculta
> leve musgo de sombra rumoroso de peces!

Luego, sus ojos extasiados descienden y se fijan en los muslos, y el poeta piensa que son «barcas donde bogar un día por el músico mar del amor enturbiado, / donde escapar libérrimos rumbos a los cielos altos / en que la espuma nace de dos cuerpos volantes». Ha dicho «un día», porque siempre, en el fondo de su ser, hay algo que no olvida, algo vigilante, aunque quiere entregarse del todo: la fatal, la trágica certeza de la brevedad del amor. Mas hay que agotar, poseer hasta lo imposible, este fugaz resplandor de dicha. Por esto, los dos versos finales de esta estrofa definen insuperablemente, en palabras arrebatadas, el instante, el rapto, el acto amoroso. Y, después, en la siguiente, la exaltación culmina:

> ¡Ah, maravilla lúcida de tu cuerpo cantando,
> destellando de besos sobre tu piel despierta:
> bóveda centelleante, nocturnamente hermosa,
> que humedece mi pecho de estrellas o de espumas!

Del sonrosado cristal del crepúsculo pasa el poeta al dominio de la noche. Entonces, el cuerpo, de la amada, toda ella, es bóveda nocturna que exalta sobre el amante rocío de estrellas: el paisaje estelar, techando el universo y la escena amorosa, se refleja en la presencia femenina, en plena y cósmica comunión nocturna. El poeta, ahora, gozoso de posesión, piensa en su alma y siente que es feliz, sencillamente feliz, y dice:

Lejos ya la agonía, la soledad gimiente,
las torpes aves bajas que gravemente rozaron mi frente
en los oscuros días del dolor.

Mientras, la suave aurora adviene, el «generoso desnudo del día, que hunde sus pies ligeros en unas aguas transparentes». Y el poeta, ante esta claridad que puede obligarle a mirar sus recuerdos, «sus vagas preocupaciones de ayer», los desecha de antemano y quiere abandonar sus «lentos trajes sin música»,

como un árbol que depone su luto rumoroso,
su mate adiós a la tristeza,
para exhalar feliz sus hojas verdes, sus azules campánulas
y esa gozosa espuma que cabrillea en su copa,
cuando por primera vez le invade la riente Primavera.

¡Sentirse feliz como un árbol recién nacido a la brisa primaveral, como un amante y amada en su primer amor! Mas ha transcurrido, para el Poeta-Amante, la noche amorosa y el descanso ya es inevitable. No obstante, Aleixandre no habla de hastío postrimero, sino, generosamente, «de la felicidad activa del amor, reposado, tendido, imitando descuidadamente un arroyo». Y en esta laxitud se siente en calma, lleno de esa serenidad de la Naturaleza toda en los días bellos y plácidos, y él es ahora quien copia y refleja en su ser la totalidad del Universo:

yo reflejo las nubes, los pájaros, las futuras estrellas,
a tu lado, oh reciente, oh viva, oh entregada.

En un afán de eternidad, piensa en las estrellas que han de lucir mañana, pasado mañana, siempre, aunque la entrega es reciente, próxima, inmediata. El hoy tiende a fundirse con el porvenir. Pero el cuerpo de la amada, de la mujer poseída, está laxo, blando, apagado, y él se contempla en

esta forma dulcísima y ya sin pasión, se mira «como se contempla la tarde que colmadamente termina». Este verso final resume la eternidad y brevedad del amor, en este recuerdo de crepúsculo, día glorioso, lumíneo, postreramente extinguido en plenitud.

«A una muchacha desnuda»: en este poema, una delicada muchacha de ojos oscuros, al borde de un río, destaca para el poeta su «dibujo preciso sobre un verde armonioso». No es una llama que marchita o quema la hierba, sino frescor matinal, auténtica y desnuda imagen de la primavera. El cuerpo, sin velos, nudo, descansa sobre el césped virgen, «como un río aplacado». En su entusiasmo estético, el poeta llega a decir que «su desnudo canta suavemente creado por las brisas de un valle». Y, en medio de este paisaje de verdor idílico, edénico, siente que aquel cuerpo joven y hermoso es musical, vibrador, como una hoja o un instrumento sonoro «allá en la orilla remota». El río, las ondas fluviales le separan de ella «que en la hierba reposa como un astro celeste». Ha vuelto a utilizar la imagen astral, a interferir valores, colores y brillos sobre el cuerpo femenil, «nudo de dicha» ahora, como un símbolo eterno de «eterno deseo dulce», inalcanzable. Aunque no hay rojos ni sienas, este desnudo nos recuerda, en lo pictórico, la Venus de Giorgione.

«Desterrado de tu cuerpo» es un poema que está envuelto en ese delicado misterio de lo inefable. No se sabe si la impresión que deja es siempre la misma, a cada lectura. No se sabe si ese cuerpo es el de la amada humana o de la amada tierra. Ambas nos han parecido y, en sucesivas lecturas, no ya distintos sujetos, sino la misma e idéntica presencia, como si ambas amadas fuesen un solo ser, un solo cuerpo de amor, unidad perfecta. Sea quien sea, el poeta se pregunta, al surtir del éxtasis amoroso, si éste fue «silencio poseso», «nudo de amor», «si ha sido sangre mía la que en

tus ondas llevas». Fuera de la amada —mujer o tierra—, separado, desterrado de ella, se siente mutilado, disgregado: «Mutilación me llamo. No tengo nombre, sólo memoria soy quebrada de ti misma». Y exclama final y desesperadamente: «Oh mi patria, oh tierra mía, reclámame. Súmame en tu seno feraz», suplicando, exigiendo casi una unión completa para volver a estar entero, «con un nombre, una sangre, que nuestra unión se llama».

En «Cuerpo de amor», la imagen femenina se derrama desnuda, «bajo los altos álamos inocentes», como un río huidor, como espuma, «frío y fuego de amor que en mis brazos salpica». La amada es, aquí, onda, corriente y, por tanto, espejo de los cielos azules. Por esto, al poeta le es dable ver las nubes reflejándose en ella. Mas, poseído de súbita melancolía o tristeza, ve que «una nube arrebata sus besos y huye y clama mi nombre, y en mis brazos se esfuma». Melancolía dulce, tristeza dulce que, al besar el pecho, la piel, con sus labios, siente que el día se apaga sobre su propia mejilla, en tanto que oye una voz gimiente, «un corazón brillando, un bulto hermoso que en mi boca palpita, seno de amor, rotunda morbidez de la tarde». El seno femenino es para él la redonda tarde mórbida, cifra, concreción del paisaje en crepúsculo. El resplandor rosado de la piel es extinguido por los besos o las palabras; sus labios quieren, «avaramente ardientes», oscurecer aquel pecho hermoso, anochecerlo, por ser él su único dueño. La noche está sobre el paisaje, por voluntad y milagro del poeta. Sólo el vientre níveo, tibia magnolia, es una «pálida luz que en la noche fulgura». Y, apasionado, exclama: «Déjame así, sobre tu cuerpo libre, bajo la luz castísima de la luna intocada, aposentar los rayos de otra luz que te besa, boca de amor que crepita en las sombras y recorre tu virgen revelación de espuma». La «otra luz» es su amor, su frenesí, luminoso

de besos, su boca que recorre el ámbito virgen, el suave cuerpo revelado en espuma, abierto, bañado por la noche y el amor, silencio mismo de la tierra: «¡Oh mía, como un mundo en los brazos!» La amada es el orbe entero, por obra de su afán devorador, totalizador. Todo el mundo cabe en un beso, en un abrazo de dos seres enamorados. Silencio. «No pronuncies mi nombre: brilla sólo en lo oscuro». Por último, la súplica definitiva a la amada, astro brillador en la noche: «Y ámame, poseída de mí, cuerpo a cuerpo en la dicha, beso puro que estela deja eterna en los aires». El beso que los una, ha de unirlos también, cual rúbrica astral, eternamente a los espacios, a los cielos, al universo. Aleixandre siente hambre de amor no ya simplemente humano, sino proyectado a todos los elementos y riquezas del orbe. ¡Totalizador, unitario amor sin mancha!

Pero una tremenda y angustiada pregunta le asalta en «Último Amor», aunque sabe que amó, que amó naciendo: «¿Quién eres, quién?» No se responde ni halla respuesta, pero se hace suyo, lumbre de su lumbre, «sucesión de besos». Ama y, amando, se destruye, bajo la «fulgurante gloria del amor». Y en tal trance vuelve a interrogar con ansia: «Pero besarte, niña mía, ¿es muerte? ¿Es sólo muerte tu mirada?» Pregunta, pregunta... Al fin llega a la conclusión de que no lo sabrá nunca «si es sólo amor, si es crimen, si es muerte». Mas sí ha sabido que era «golfo sombrío, vórtice», pues el amor es tormento al mismo tiempo que dicha, amargor y dulzura. A pesar de todo besa a la amada, «paloma niña». ¿Por qué? Porque sólo sus ojos le «aseguran que el cielo sigue azul, que existe el agua, y en tus labios la pura luz crepita». No, no es ella el enigma: es él, que teme, sufre y besa con sus «labios pasados por el mundo». Los de ella, en cambio, «saben a soles jóvenes, a reciente luz, a aurora». Después besa el cabello negro, «onda de noche», y un atroz

presentimiento le embarga: «¡Qué sabor a tristeza, qué presagio infinito de soledad!» Ha despertado ya del éxtasis amoroso, y, entonces, la terrible certeza de que ha de estar solo algún día enseñoréase de su ánimo. Pero vuelve a reparar en los oscuros cabellos, señal de luto —la amada ya no es rubia como en los jubilosos días de la juventud—, aunque son «tenebrosa belleza inmarcesible» para su amor, «noche cerrada y tensa que en mis labios fulgen como una luna ensangrentada». Esta trágica comparación empavoriza con llamarada casi apocalíptica. Sin embargo, el poeta reacciona virilmente, aun cuando sabe que la fatalidad final les aguarda, exclamando con voz desesperada: «¡Pero no importa! Gire el mundo y dame, dame tu amor, y muera yo en la ciencia fútil, mientras besándote rodamos por el espacio y una estrella se alza». Acaso esto último sea el amor: rodar por el espacio, en tanto que un astro surge del fuego humano, de la amorosa incandescencia; luego, cenizas aventadas que se disuelven sin dejar huella de su paso ni memoria de que existieron. Pero una estrella brilla en la noche más alta. En este poema, la presencia femenina se reviste de sus propios atributos, se inscribe en sí misma sin recurrir a los elementos del paisaje: pelo, carne, brillos..., no río, no árbol, no mar, no cielo, aunque los labios saben «a soles jóvenes, a reciente luz, a auroras», aunque el espacio ha de acogerla finalmente.

Por último, evoquemos al poeta en su misteriosa y anhelante forma de sierpe —«Sierpe de amor»—, arrastrándose a través de la selva, espiando a la amada «tendida en la espesura», «entre pájaros silvestres, entre las frondas vivas». Aquí, la presencia femenina yace extática. Es el Amante, el poeta, quien se mueve raptador hacia la desnuda imagen, «diosa que regalas tu cuerpo a la luz, a la gloria fulgurante del bosque». Pero una extraña amenaza que brilla en la fren-

te de la amada y que aún restalla en los aires detiene, contiene su deseo de deslizarse «como una lengua, levemente, entre tus pechos vivos». Pero besa, hiende, penetra, se baña de «sangre hermosísima», «fuego que me consume centelleante y me aplaca la dura sed de tus brillos gloriosos». A pesar de la amenaza, del fatídico presentimiento, besa y, «boca con boca», muere, «respirando tu llama que me destruye. Boca con boca siente que hecho luz me deshago, hecho lumbre que en el aire fulgura».

3

Este mundo de *Sombra del Paraíso* adviene a nosotros apasionadamente y sólo apasionadamente se puede gozar de él. Jamás el lector puede sentirse ajeno al poema, al margen del acaecer poético, con pura emoción espectacular, sino que lo goza y lo padece y se siente cogido en su nudo, atado a él íntimamente. Lo siente latir en la propia sangre y en la propia sensibilidad. Los ardientes, los abrasados en el sentimiento, hallarán aquí su verdadero mundo, no así «los placenteros paseantes de la literatura». La atmósfera interior de este libro se adueña del alma íntegra y hasta del cuerpo que se escalofría, hipnotizándonos con misterios y alusiones hasta tocar la fibra más recatada del corazón. Nos deja en el pecho un inmenso suspiro, una aspiración latente que no se sacia con nada.

Sin beatería poética, sin deliquios ni aspavientos, sin poner los ojos en blanco, hay que proclamar la gloria de este libro y sus eternos valores, repitiendo las palabras de Dámaso Alonso: «Es una de las cimas de la poesía española contemporánea, que cae en ese acervo en el que, juntándose lo mejor de cada época, va creciendo —para la gloria o la eternidad— el limpio grano español de todos los siglos»[4].

[4] *Op. cit.*, pág. 304.

III

«HISTORIA DEL CORAZÓN»: HISTORIA DEL VIVIR HUMANO

INTRODUCCIÓN

Historia del corazón (Madrid, Espasa-Calpe, 1954) es una obra extensa y compleja en la que se trasluce el trabajo de varios años. Supone, desde luego, una renovación en la temática de su autor y, sin duda, asume capital importancia dentro del mundo poético aleixandrino. En rigor, todos sus libros anteriores referíanse al cosmos de un modo o de otro. El tema de *Historia del corazón* —como su título indica— es el vivir del poeta y, a través suyo, del vivir del hombre. Abarca los ciclos de la vida humana en poemas que recogen recuerdos o vivencias de la infancia, de la juventud (la experiencia amorosa, esencialmente), de la madurez y de la edad última. No es un vivir elementalmente jubiloso, sino conscientemente resignado a su finitud. Transitorio vivir del hombre, *transcurrir* del hombre en el mundo. El cosmos se asoma a este libro sólo como fondo o trasfondo del existir humano, de las edades del hombre. Y cada poema se halla transido de esa conciencia de la fugacidad del tiempo y de la vida. Pero este *transcurrir* supone también un *revivir* a través del recuerdo. Así, en muchos de estos poemas —es-

pecialmente los que captan impresiones de la infancia y de la juventud— hay como un leve sello proustiano, con todo lo que éste implica de reviviscencia de lo fugitivo, de lo ido, a la vez, siempre actual y presente. Por otra parte, ese tono o acorde proustiano[5] también es evidente en la aprehensión de lo psicológico, cuyos estados corren paralelos o se identifican con el transcurso del tiempo y de la edad. El poeta desnuda sus reacciones vitales y psicológicas para mostrarnos que no se halla solo ante el mundo, sino en medio de los hombres, y que se siente dentro del gran corazón de la humanidad o junto a la amada, a quien escruta en cuerpo y alma. Porque, por encima y por debajo de su órbita temporal, *Historia del corazón* está impregnada de una honda consciencia de la solidaridad humana —hondo zumo invasor— que alcanza el ápice máximo de su evidencia en la segunda parte del libro, según veremos.

Otra característica diferencia aún a este libro de los anteriores: los diminutos seres de la Naturaleza que enfocaba dentro de la grandiosa totalidad cósmica y los veía a través de una lupa amplificante, aquí aparecen substituidos por una mano, la epidermis o el hueso que se palpa bajo ella. Y el cosmos se convierte aquí en la gran multitud que puebla el mundo: en la gran suma de hombres —destinados al mismo vivir y morir—, a los cuales el poeta se descubre idéntico y por quienes eleva su canto. Así, pues, aunque los objetos líricos evocados en *Historia del corazón* son diferentes a los que inspiraron su obra anterior, la actitud espiritual del poeta es la misma, ya que en todos sus libros contrasta lo inmenso con lo mínimo. Ayer y hoy, Vicente Aleixandre nos presenta esos dos planos de la realidad obje-

[5] Mas téngase en cuenta que el intelectualismo de Proust no existe en Aleixandre, en el cual predomina siempre un apasionado vitalismo sensorial y anímico.

tiva no como zonas que nunca se tocan, sino integrándose y condicionándose. La visión totalizadora no desdeña la visión analítica. Lo humano individual se inscribe, por tanto, en lo humano universal.

Vicente Aleixandre traza, en *Historia del corazón,* la línea ascendente del vivir que no declina, sino que, por el contrario, llega a culminar en la vejez: vejez no decadente ni caduca, vejez sabia, vejez plena de conocimiento, de aceptación y no de renuncias.

Sólo a causa de esa madurez —conseguida a fuerza de vida—, el poeta sabe que no es menester vivir *desesperadamente, angustiadamente,* sino en concordancia con los demás y *reconociéndose.* El mundo real no se contrapone al mundo poético, no se contrapone a él ni lo destruye; antes bien, lo condiciona. Vicente Aleixandre aprueba ahora lo que es y tal como es. No escapa como los místicos, sino que se reconoce en el mundo y en la multitud. Si no optimismo, su aceptación del mundo, del amor, de los hombres, de la vida y de la muerte, tales como son, trasciende estoica serenidad. Y sólo ellos son, para el poeta, prueba existencial, seguro puerto, casi alegre reposo, clara conformidad de ser y haber sido. No huye *de* ellos, sino *a* ellos. La visión poética se convierte en realidad y no sustituye a ésta. No hay misterios detrás o más arriba del mundo y del vivir: no hay paraísos ni infiernos al otro lado de la muerte. Y el poeta —el hombre— no renuncia a este mundo: lo acepta como es. Y no transfiere su ser a los demás, no se da a los demás —¿cómo podría?—, sino que se reconoce parte de ellos: parte de un gran todo. No se trata de una *penetración* en la multitud: es una *compenetración* ontológica. No es tampoco un acto místico, una suspensión de sentidos, un éxtasis: es una comunión integral de la parte con el todo, una coexistencia del hombre —el poeta— con la humanidad toda, una parti-

cipación en el indivisible vivir. Es un acto de aceptación de la vida tal como es, ya que el poeta no aspira a elevarla idealmente ni a transformarla en algo mejor. Pero tampoco se rinde ante ella. No hay nada negativo en su actitud. No hay ninguna renuncia, ningún olvido, ninguna huida, ningún desprecio. Nada hay que suprimir o hacer cesar. Nada se suprime ni nada cesa, aunque todo pase. El poeta —el hombre— acepta lo que *aparece* y tal como aparece. Y en esta aceptación hay una soterrada alegría, más allá de toda congoja humana: un profundo, esotérico optimismo existencial. ¿No es esta aceptación una última y sabia forma de vida, una última y sabia forma de arte?

En este libro, por otro lado, Vicente Aleixandre dota al alma humana de cuerpo e historia. No es un proceso idealista, sino todo lo contrario: es una encarnación realista, un proceso creativo mediante el cual lo que *debía ser, es*. El sueño deja de ser sueño para trocarse en realidad vivida. He aquí el más alto grado del realismo: *real*-izar lo soñado. No huir a celestiales regiones o paraísos, sino hincar la vida en la realidad presente y sentirla transcurrir, ser. Más todavía: es el sueño de los sueños; el hacerlos posibles. Es un proceso contrario al platonismo, en que la realidad se salva en el más allá de los sueños y de lo ideal. Vicente Aleixandre *vive* la realidad, no la sueña. Y hasta *vive* —previve— la muerte en el poema que cierra este libro. *Vive* la realidad, sí, mas no por eso desciende de ese plano superior del poema en que siempre se transparenta la *realidad interior*. De este modo, la inmaterialidad del amor se corporiza, se concreta, se *real*-iza. No nos hallamos, pues, ante ningún proceso quijotesco, ni ante *un más allá* del amor, sino, más bien, ante *un más acá*.

Si todo es efímero, desengañador y, por tanto, invivible realidad, se puede crear otra realidad íntima que no es

sueño, ni ilusión, sino vivible realidad. Y el poeta la acepta de un modo total, y ello equivale a haberla vivido, porque al crear nueva vida se vive viviéndola, haciéndola. No es abdicar de la vida, sino resignarse a ella: aceptarla. Y tal aceptación implica un triunfo de la realidad. Y no se trata de una realidad artificial, fingida, sucedánea, puesto que se vive sincera y ardorosamente, con una autenticidad tan legítima como la del realista vulgar que *copia* o *describe* la realidad que le rodea. Es más, casi podríamos afirmar que Vicente Aleixandre defiende y vive una mística de lo *real*, de lo que *es* y *está* aquí, *en este* mundo, ahora y siempre. Todo se cumple en este mundo: alma y cuerpo, vida y muerte. No hay otro mundo y no hay otra vida. El orbe y la existencia humana son algo cerrado, perfectamente limitado, sin fisuras por las cuales sea posible escapar a un no-mundo o a un vivir ultramundano. Nos hallamos, pues, ante una mística al revés —por decirlo de algún modo—, de sentido y signo realista, que aspira a temporalizar lo intemporal, a *realizar* lo absoluto. El místico ortodoxo encontraba a Dios en su corazón solitario, vacío de afectos y de pasiones. Vicente Aleixandre no admite tal soledad, la niega y se sumerge en la realidad del mundo y de los hombres para conquistar esa paz y esa alegría de ser en sí, en todos y en todo. No es un arrobo ni es un aniquilamiento nihilista: es una sublimación del vivir, una exaltación del *ser-total.*

De todo lo dicho se desprende que Vicente Aleixandre no es un poeta de espiritualidad vertical (valga la expresión de Pedro Salinas) —como Fray Luis de León (hacia arriba), como San Juan de la Cruz (hacia dentro)—, sino de una espiritualidad que dimana horizontalmente: hacia las cosas y desde las cosas. No más arriba o más afuera de este mundo o del hombre. Todo ha de cumplirse o no —insistimos—, pero siempre *en* el mundo de lo real, ya sea en pasado, en

presente o en futuro. Todo ha de ser reconocido por las manos de la carne o del alma —no hay límites entre ellas—, por nuestros ojos mortales o los del espíritu inscritos en un cerebro. Alma y espíritu no salen de este mundo: viven o vagan en él, porque no hay otro reino posible.

Se equivocarán los que sólo busquen pura anécdota biográfica bajo la piel del verso, y darán prueba de completa miopía. A tales miopes les recomendaremos que se formulen la misma pregunta que se hacía Salinas: «¿Es la poesía de un gran poeta el reflejo de su vida, por encima y por debajo de los acontecimientos de esa vida? Si el poeta trasladara simplemente a su poesía lo que le ha ocurrido, no escribiría poesía, sino historia, memorias o un diario. Permanecería al mismo nivel de los acontecimientos. Pero la verdadera poesía se coloca por encima de los hechos y, aunque pueda brotar de ellos, es superior a éstos y los transporta a un plano donde sus contingencias se pierden y sólo queda la pura esencia» [6].

A) ESTRUCTURA. FORMAS MÉTRICAS Y ESTRÓFICAS

Historia del corazón está concebida como un todo armónico, integrado por partes igualmente concordes en canon y extensión o con somerísimas diferencias, a imagen y semejanza de las edades del hombre. Todo está en ella sabiamente proporcionado y ordenado. La libre fluencia de las formas románticas —usadas siempre por Aleixandre— se remansa en cauces de parejo caudal y hondura semejante. Cada poema conserva su unidad propia, sí, pero se inscribe al mismo

[6] Pedro Salinas, *Reality and the Poet in Spanish Poetry*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1940, pág. 104.

tiempo en una órbita, en una estructura, es decir, en una totalidad orgánica cuyos miembros se coordinan y actúan en perfecta simetría. No pierden éstos su intransferible individualidad, mas *funcionan* dentro de esa estructura que, como tal, es irreductible. Ello implica que poemas y partes *trascienden* hasta constituir el todo, afirmando así no su inmanencia, sino su trascendencia. La materia que contienen —ya sea física o vital, de alma o espíritu—, se ordena en una gradación ascendente que termina en el pleno trascender. Los poemas y partes, pues, no se subordinan unos a otros, sino que se jerarquizan en una aspiración trascendente. Ningún libro de Vicente Aleixandre, anterior a *Historia del corazón,* presenta las nociones de estructura y trascendencia en tan íntima articulación. En ninguno hay como en éste una tan acusada voluntad de unidad, de coherencia, de consecuencia, de corroboración y de armonía, tan clara y tan lograda, siendo a la vez propósito y designio. Unidad que es conexión estricta y referencia a un centro: el corazón del poeta, el corazón del hombre. El libro ha sido delineado de antemano, previsto con anterioridad al momento —o momentos— de su creación, porque antes ha sido vivido. Y he aquí que es auténtica materia existecial, tejido mismo de la vida. Y de aquí su coherencia interna y externa. *Historia del corazón* es una afirmación no sólo de hombría, sino de espiritualidad trascendente. La finalidad de tan acabada estructura es, precisamente, establecer su correspondencia plena con las edades del vivir humano: incluir, inscribir, integrar, completar, unificar y trascender cada poema en todos y todos en cada uno.

Cinco partes —cinco planos o cinco círculos— componen el libro. Las tres últimas están integradas por 9 poemas. La primera sección añade un soneto —única forma clásica de la obra— a los 9 poemas que la constituyen, a manera de

epitafio fúnebre; la segunda reúne 11 composiciones: éstas son las únicas variantes de la estructura que, a causa de ellas, rompe lo que podría parecer rigidez arquitectónica más que expresión de vida simplicísima. Tal ruptura o, mejor, superación de estos «novenarios» poemáticos liberta el ímpetu trascendente de las formas cerradas y rigurosas. Sobresalen así unas leves torrecillas que dominan el conjunto; y la más alta coincide con «La mirada extendida», cuyo alcance amplifica con su altura. Acaso sea ésta otra maravillosa correspondencia de fondo y forma.

Los títulos que encabezan las cinco secciones son los siguientes:

I. *Como el vilano.*
II. *La mirada extendida.*
III. *La realidad.*
IV. *La mirada infantil.*
V. *Los términos.*

¿Por qué se ordenan de esta manera y no de otra? El estudio de la temática quizá pueda explicarnos más tarde la lógica interna de tal orden, al mismo tiempo que la significación de cada ciclo.

En cuanto a las formas métricas de *Historia del corazón*, su autor ha seguido usando —salvo en el caso excepcional de un soneto—, como en sus libros anteriores, el versículo o verso libre, cuyo deliberado empleo se debe a lo que es casi obvio señalar: a su exacta adecuación con la representación poética, al perfecto paralelismo e integralismo entre la visión o vivencia y el ritmo que las expresa y contiene. Carlos Bousoño estudió magistralmente y en detalle las normas por las cuales se rige el versículo aleixandrino: descubrió, por ejemplo, que el núcleo fundamental de dicha forma

métrica es el ritmo o los ritmos endecasilábicos; que Vicente Aleixandre asocia libremente ritmos de naturaleza distinta; que, entre tales ritmos, se destacan los hexámetros, los pseudohexámetros, los nuevos y los continuados; que existen, a veces, irregularidades en uno de los pies métricos que forman el verso, e irregularidades en la raíz absoluta del mismo. Y probó, con paradigmas suficientes, que el versículo era el metro perfecto para la expresión del movimiento, de la ondulación, del anhelo, de la seriedad y placidez, de la grandiosidad, etc., precisamente por sus libertades rítmicas y su fluidez [7]. Sin embargo, en *Historia del corazón*, aunque se cumplen en ella todos o casi todos los variados registros del versículo aleixandrino ya apuntados por Bousoño, parece ser —a la luz de un examen superficial— que Vicente Aleixandre extrema aún más las posibilidades del verso libre. Así, notamos que éste se alarga hasta un punto antes no alcanzado, pues en ocasiones sobrepasa las 36, 37 y 38 sílabas y hasta llega a las 40, en un prodigioso crecimiento de su *élan*, de su ritmo interior y de su finalidad expresiva. En otras, por el contrario, se adelgaza y se acorta hasta el mínimo: 2, 3, 4 y 5 sílabas. Todas las medidas métricas, de este modo, caben en el versículo de *Historia del corazón* y, en consecuencia, afirman y precisan hasta el asombro los dones expresivos. Vicente Aleixandre aprovecha la ductilidad eufónica y rítmica del verso libre, no de un modo caprichoso, sino en legítimo uso de una perfecta maestría, de un extraordinario dominio de las formas líricas. El versículo, entre éstas, no es la más fácil —como pudiera creerse—, sino la de más arduo manejo, precisamente a causa de su flexibilidad y fluidez, cualidades indomeñables para muchos poe-

[7] Cf. Carlos Bousoño, *La poesía de Vicente Aleixandre. Imagen, Estilo. Mundo poético*, Madrid, Insula, 1950, capítulos XI-XIII, páginas 111-142.

tas. De hecho, Vicente Aleixandre supera todos los ensayos románticos y modernistas y adapta el verso y la forma libre a su música interior, a su vasto mundo de visiones. Necesitaba crearse una *forma natural* y lo ha conseguido plenamente. En él se repite el caso de Walt Whitman. Ambos tenían que buscar una forma poética holgada, adaptable como un guante o un traje propio, para vaciar o verter en ella el irrestañable caudal de una enorme y tremenda inspiración. Sólo la *ametría,* la *amétrica,* podía ajustarse a tan esencial necesidad, a tal urgencia expresiva. Ametría espontánea, sí, mas rítmica; un arte-poética sin afectación, que nace orgánicamente, consustancial al espíritu de cada poema, al movimiento rítmico y a las exigencias de la imagen [8].

Esta ametría de *Historia del corazón* también es evidente en las agrupaciones estróficas. Jamás hallamos —excepto en el caso del mencionado soneto— ordenaciones regulares y cerradas. Vicente Aleixandre combina las estrofas de sus poemas libremente, persiguiendo siempre esa ametría, mediante la cual es posible despeñar cataratas de luz y de sombra. No obstante, debajo de cada una de ellas late de continuo la pulsación de un metro impalpable y de una *medida* estrófica, el temblor de una música cuyo sentido se apodera del alma del lector. Vicente Aleixandre vierte sus visiones o su vivir con tanta intensidad y tanta precisión que es vano tratar de *pensar* en la forma y, menos todavía, analizarla, porque se tiene la seguridad *a priori* de que tal forma es perfecta, sea la que sea. La forma se diluye en el sentido y ambos brillan fundidos, pues han dejado de ser una entidad aparte; las palabras han dejado de ser sólo palabras, los versos han dejado de ser sólo versos, las estro-

[8] Cf. nuestro estudio crítico que sirve de prólogo a las *Obras escogidas* de Walt Whitman, Madrid, M. Aguilar, 1946, págs. 160-162.

fas han dejado de ser sólo estrofas y aun los poemas han dejado de ser sólo poemas, para ser algo semejante a corrientes eléctricas. Únicamente así es posible explicarse la tensión que gana todas las potencias de quien se ha entregado a la lectura de *Sombra del Paraíso* y de *Historia del Corazón.*

He aquí el esquema estrófico de este último libro, bajo cuya aparente ametría y libre combinación de los versículos se transparenta —como trataremos de demostrar— una estructura clásica o, por lo menos, de sólida apoyatura rítmica y orquestal, un sistema de columnas —por decirlo así— sobre el que se asienta toda la arquitectura del poema[9]:

I. *Como el vilano*

«Como el vilano»: 6-5-4-11-20-8 = 54 versículos.
«Mano entregada»: 7-9-10 = 26 versículos.
«La frontera»: 16-6 = 22 versículos.
«Otra no amo»: 14-9-4-8-8 = 43 versículos.
«Después del amor»: 9-20 = 29 versículos.
«Nombre»: 26-2 = 28 versículos.
«Coronación del amor»: 11-6-8 = 25 versículos.
«Desde la larga duda»: 12/ /7-5 = 12 + 12 = 24 versículos.
«El último amor»: 5-12-5/ /1-6-10-4/ /4 = 22 + 21 + 4 = 47 versículos.
«Sombra final» (soneto): 4-4-3-3 = 14 endecasílabos.

II. *La mirada extendida*

«Ten esperanza»: 23 versículos.
«En la plaza»: 3-6-7-4-3-4-5-8-4 = 44 versículos.

[9] Algo parecido, en suma, a lo que Bousoño demostró al estudiar el versículo aleixandrino.

«A la salida del pueblo»: 6-11-2-12 = 31 versículos.
«El poeta canta por todos»: 2-12/ /12/ /14 = 40 versículos.
«Vagabundo continuo»: 12-3-4-1-4-1 = 25 versículos.
«El niño murió»: 1-1-1-1-1-1-1-1 = 8 versículos.
«El visitante»: 7-2-1-1-1-1-1 = 14 versículos.
«El otro dolor»: 10-12 = 22 versículos.
«El viejo y el sol»: 17-4 = 21 versículos.
«La oscuridad»: 6-2-5-3-3-11 = 30 versículos.
«El niño y el hombre»: 7-5-6/ /4-5-11 = 18 + 20 = 38 versículos.

III. *La realidad*

«La realidad»: 6-4-4-4-4-3-1-10-7 = 43 versículos.
«El alma»: 20-16-14 = 50 versículos.
«Tierra del mar»: 8-12-7-5-3-9-3-4-5-3 = 59 versículos.
«Tendidos, de noche»: 5-28 = 33 versículos.
«Mi rostro en tus manos»: 18 = 18 versículos.
«En el bosquecillo»: 7-8-11-3-6 = 35 versículos.
«El sueño»: 10-5 = 15 versículos.
«En el jardín»: 1-10-6-7-6-11 = 41 versículos.
«La certeza»: 12-9-8-3-6-3 = 41 versículos.

IV. *La mirada infantil*

«Al colegio»: 10-22 = 32 versículos.
«La clase»: 14-6 = 20 versículos.
«La hermanilla»: 11-6 = 17 versículos.
«El niño raro»: 3-2-2-2-2 = 11 versículos.
«Violeta»: 16 = 16 versículos.
«El más pequeño»: 17-5 = 22 versículos.
«La joven»: 32 = 32 versículos.
«En el lago»: 23 = 23 versículos.
«Una niña cruzaba»: 10-5-6 = 21 versículos.

V. *Los términos*

«La explosión»: 12-8-18 = 38 versículos.
«No queremos morir»: 6-13-10 = 29 versículos.
«Con los demás»: 2-12-12-1 = 27 versículos.
«Difícil»: 9-15-2-6-2-2 = 36 versículos.
«Comemos sombra»: 10-8-8-6 = 32 versículos.
«Entre dos oscuridades, un relámpago»: 3-9-9-6 = 27 versículos.
«Ante el espejo»: 3-8-10-4 = 25 versículos.
«Ascensión del vivir»: 16-8 = 24 versículos.
«Mirada final»: 15-4-9 = 28 versículos.

Procuremos hallar un sentido a estas cifras. En primer lugar, observamos que hay una minoría de poemas —cinco, exactamente— que se vierten en un solo conjunto estrófico, sin romper el aliento rítmico y emocional ni un solo momento, dándose a nosotros como una totalidad indivisible. Pertenecen: uno —«Ten esperanza»— a «La mirada extendida»; otro —«Mi rostro en tus manos»— a «La realidad»; y tres —«Violeta», «La joven» y «En el lago»— a «La mirada infantil». La forma presenta en ellos, pues, una absoluta unidad de inspiración que se centra y concentra en sí misma.

Inmediatamente después notamos que el libro encierra poemas de 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9 y 10 estrofas, cuyo número de versos varía según las necesidades de cada poema y, casi de un modo general, tienden a sostenerlo arquitecturalmente. Las estrofas no se precipitan torrencial y anárquicamente, sino de un modo consciente y hasta *ordenado*, sin que esto signifique —claro está— ninguna sujeción preconcebida a ninguna forma clásica predeterminada. No se trata de una avalancha ciega, ni tampoco de una rigurosa disciplina, ni

de cánones estróficos seguidos al pie de la letra. Nada de esto. Sin embargo, estas *libres* estrofas aleixandrinas trascienden leyes proprias que no son ni demasiado rígidas ni demasiado laxas. A causa de ellas, el poema se sostiene esbeltamente por sí mismo, sin decaer o hendirse a trechos por falta de armonía rítmica y orquestal.

Si consideramos los poemas a la luz de este criterio, advertimos esas como *transparencias* de cánones clásicos en casi todos ellos. Basta con que la puntuación y el contexto vengan en nuestra ayuda.

En «Como el vilano», si sumamos los versículos de la primera estrofa con los de la segunda (6 + 5 = 11) tenemos que componer una estrofa idéntica a la cuarta: el poema se apoya entonces en dos grupos de 11 versículos, columnas bastante sólidas para sostener lo que —en su fondo— ha de ser sólo «como el vilano».

En «Mano entregada», acaso por su brevedad, no hallamos ejes estróficos interiores, pero, en cambio, podemos ver que las estrofas —de 7, 9 y 10 versículos, respectivamente— presentan una forma *progresiva*, ascendente, al encubrir un impulso trascendentalizador que culmina en la última.

En «La frontera», el primer grupo estrófico puede descomponerse en dos (16 = 6 + 10), quedando así perfectamente equilibrada la arquitectura del poema: 6-10-6.

En «Otra no amo», la puntuación y sentido de la primera y segunda estrofas permiten fraccionarlas del modo siguiente: 2-6-6 y 1-8 módulos estróficos menores que se equilibran mejor con los restantes: 4-8-8. El versículo que queda solo presta mayor dramatismo al conjunto, ya que justamente dice: «Al lado de esta muchacha veo la injusticia del amor.» Es como una consideración filosófica que preside la primera parte del poema.

En «Después de amor», los 29 versículos que constituyen el poema se reparten en dos grupos de 9 y 20; el primero sirve de preludio a esa «combustión» del amor en donde un cuerpo «dorado reluce». La *intensidad* de la segunda estrofa explica suficientemente su extensión.

«Nombre» presenta una estructura a la inversa de la anterior. Todo el sentido del poema se concentra en la primera estrofa —26 versículos—, pues la final —de 2— no es más que un susurro que ni siquiera se atreve a pronunciar el nombre que invoca.

«Coronación del amor» se nos da en una estructura estrófica un tanto inescrutable —11-6-8—, acaso por la naturaleza misma del tema. Henos aquí ante una de esas formas que sabemos perfecta *per se.*

«Desde la larga duda», poema dividido en dos partes, muestra una cabal armonía y sencillez de elementos estructurales: 12/ /7-5 (12).

«El último amor» equilibra debidamente cada una de las tres partes que lo integran: 1) 5-12-5; 2) 1-6-10 (6-4)-4; 3) 4. La segunda queda sostenida por dos grupos de 6 y dos de 4; el versículo que la inicia se aísla de los demás precisamente porque casi le sirve de título y, al mismo tiempo, concentra sobre él toda la trascendentalidad de la amargura, amargura que desarrollará esta sección del poema. Los últimos cuatro versículos que la constituyen se relacionan en tono y significado con los de la tercera parte del poema y que, por esta razón, también son cuatro.

«Sombra final» es el soneto tantas veces mencionado y, por ser rigurosamente clásico, no exige comentario alguno.

En «En la plaza» es posible agrupar dos estrofas en una —3 + 6 = 9, 4 + 3 = 7 y 4 + 5 = 9— y desdoblar otra en dos elementos —8 = 4 + 4—. El poema apoya su primera parte en armónicos grupos estróficos —9-7-7-9— y su segunda

en la triple repetición de una estrofa de cuatro versículos —4-4-4—.

«A la salida del pueblo» puede aislar el primer versículo de su última estrofa para obtener un grupo estrófico de 11 versículos, y el cual se emparejará con la segunda estrofa; sobre ambas se apoyará la arquitectura del poema, cuyos grupos estróficos resultarían ser los siguientes: 6-11-2-1-11. Con esta disposición, el verso aislado concentra sobre sí toda la filosofía del poema: «Mucho allí se podría aprender. De tristeza, de vida, de paciencia, de limitación, de verdad.»

«El poeta canta por todos» es un poema de estrofas perfectamente equilibradas, pues permite sumar las que integran la primera parte, con lo cual su esquema estrófico resulta así: 14/ /12/ /14.

En «Vagabundo continuo», los cuatro grupos estróficos centrales se reúnen en una sola estrofa de 12 versículos, igual a la primera, y logran el necesario apoyo estructural del poema: 12-12 (3 + 4 + 1 + 4)-1. El solitario verso final, al quedar en esta posición dentro del esquema estrófico, expresa algo infinitamente abierto: el vagar del hombre por la tierra («Mas sigue...»).

«El niño murió» presenta una estructura perfectamente regular de ocho versículos, independientes entre sí, individualizados, lo que presta al poema un ritmo que sugiere la muerte (como hondas notas, isócronamente repetidas, de una marcha fúnebre).

En «El visitante» advertimos que la primera estrofa de siete versículos recoge todos los movimientos del poeta; que a éstos siguen acciones sincopadas, las cuales se suceden en el mundo exterior una tras otra hasta sumar la totalidad de siete, en exacta correspondencia con la estrofa primera. El poema, así, equilibra su estructura armónicamente: 7-7 (2 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1).

En «El otro dolor», el sentido hace posible desprender los dos primeros versículos de la segunda estrofa, con lo cual tenemos dos grupos estróficos de 10 versículos cada uno, enlazados entre sí por otro de dos: 10-2-10. El gozne lírico entre ambas estrofas destaca una idea central del poema:

> Pero a veces he sufrido y camino de prisa, y he
> tropezado y rodado, y algo me duele.
> Algo que llevo dentro, aquí, ¿dónde?, en tu sereno
> vivir en mi alma, que blando se queja.

En «El viejo y el sol» cabe disociar la primera estrofa en dos, una con cuatro versículos y la otra con 13. De este modo, el poema se apoya arquitecturalmente en el centro, mediante una gruesa columna de 13 versículos, y equilibra sus extremos: 4-13-4.

En «La oscuridad», por suma de grupos interiores, se transparentan dos estrofas de 11 versículos que sirven de columnas de apoyo.

La puntuación y la conexión interna de las estrofas permite, en «El niño y el hombre», sumar la segunda y la tercera de la primera parte, dividir la primera de la segunda parte y anteponer este grupo separado a la segunda estrofa, con lo que se logra una perfecta simetría estrófica: 7-11 (5 + 6) // 2 (4-2)-7 (2 + 5)-11 = 7-11-2-7-11. Las dos partes del poema se estructuran parejamente y, en ambas, el aliento poético es ascensional (de 7 a 11); una estrofa intermedia actúa como gozne y, a través de ella, el poeta invoca al niño, cuyo mundo se equivale con el del hombre en el poema.

En «la realidad» se nos transparenta una fuerte base estructural: dos grandes grupos estróficos y un eslabón intermedio que los une. He aquí el esquema: 18 (6 + 4 + 4 + 4)-7 (4 + 3)-18 (1 + 10 + 7) = 18-7-18.

En «El alma» es posible desplazar los seis últimos versículos de la primera estrofa y añadirlos al comienzo de la segunda, justamente porque sirven de unión entre el plano del alma, y de aquí emana la potencia de los versículos que la constituyen: 14-22-14.

En «Tierra del mar» entrevemos —por suma de los grupos interiores— cuatro columnas de 12 versículos y un apoyo menor al comienzo del poema: 8-12-12 (7 + 5)-3-12 (9 + 3)-12 (4 + 5 + 3) = 8-12-12-3-12-12.

En «Tendidos de noche» vislumbramos una adecuación perfecta de términos estróficos; si fijándonos en la puntuación y en el sentido fraccionamos el grupo de 28: 5-5-6-1-6-5-5. El versículo que se sitúa en el centro mismo es el gozne que une los dos planos del poema.

La primera estrofa de «El sueño» puede desdoblarse en dos. Entonces tenemos una estructura de clásica simetría: 5-5-5.

En «El jardín», si unimos el versículo inicial a la estrofa siguiente, el poema queda sólidamente apoyado por dos columnas de 11 versículos en los extremos, dos más débiles de seis y una de siete en el centro: 11-6-7-6-11.

En «La certeza» conseguimos dos columnas de 12 versículos, al principio y al fin del poema, si unimos las tres últimas estrofas; dos apoyos irregulares más débiles terminan de apoyar el conjunto: 12-9-8-12 (3 + 6 + 3).

«Al colegio» permite desdoblar el segundo grupo estrófico para constituir otro intermedio: 8-6-8.

En «La hermanilla» se repite el fenómeno anterior: 6-5-6.

En «El niño raro», la puntuación y el sentido nos autorizan para aislar el primer versículo del poema: «Aquel niño tenía extrañas manías.» De este modo se destaca en todo su valor y se constituye en arranque y base misma de todo el poema. El esquema queda así: 1-2-2-2-2-2.

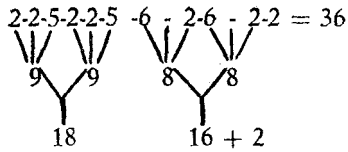
En «El más pequeño» es posible verificar el desdoblamiento del primer grupo estrófico y aislar, en posición inicial, dos versículos: 2-5-5-5-5.

En «Una niña cruzaba» se desdobla la primera estrofa: 5-5-5-6. La estrofa final posee un versículo más acaso para imprimir al ritmo una mayor velocidad, pues el poema acaba así: «...despeñado desde el alto monte de mi delicia».

Tal vez a causa de una completa concordancia entre forma y contenido no es posible entrever en «La explosión» ninguna base estructural clásica. Aquí, como en «No queremos morir», triunfa la forma romántica.

«Con los demás» se apoya en su parte central con dos grupos de 12 versículos: 2-12-12-1. El versículo final se alarga internamente por las acciones sucesivas que contiene, mas que han sido expresadas sincopadamente: «Todos callan. Los muertos. Los salvados. Vivimos.»

El poema «Difícil» se polariza, internamente, en dos partes perfectamente isócronas. Basta descomponer los dos primeros grupos estróficos en agrupaciones rítmicas que la puntuación y el sentido autorizan:



Los dos versículos que terminan el poema, al ser una simple invocación de la amada, quedan como una simple nota final, como una resonancia.

El esquema de «Comemos sombra», descomponiendo los tres primeros grupos estróficos, sería perfectamente armonioso: 2-6-2-2-6-2-6-6.

En «Entre dos oscuridades, un relámpago», sólo es necesario descomponer la última estrofa para hallar esta ordenación estrófica: 3-9-9-3-3.

«Ante el espejo» ofrece una ordenación descomponible que, realizada, da el siguiente esquema estrófico: 3-3-5-5-5-1-3. El versículo que se aísla, fija en el tiempo la acción del poeta, intensificándola hasta un primer plano, realzándola y sublimándola.

«Ascención del vivir» admite la fracción en dos de su primera estrofa para constituir tres grupos estróficos idénticos: 8-8-8.

«Mirada final» trasluce una subestructura muy peculiar. Si descomponemos la última estrofa y la primera, aislando de ésta un grupo de cinco versículos para situarlo en el comienzo del poema, resulta la ordenación siguiente, admitida, desde luego, por la puntuación y el sentido lógico: 5-10-4-4-5. La segunda estrofa —métricamente, suma de extremos— es como un fuerte bloque inserto en una forma armoniosa. En cuanto a su significación ideológica dentro del poema corresponde exactamente a una *parábola* —o algo semejante a una parábola— que intercala el poeta y sobre la cual se concentra gran parte de nuestra emoción.

B) TEMATICA

«COMO EL VILANO»

El poeta —el hombre— vive su juventud. Y, al mismo tiempo que vive, medita. Descubre que todo pasa, al transcurrir. El ser es una suma de momentos que fluctúan entre el quedar y el huir. La vida es algo entrecortado, vivido a sorbos: suma de *estares,* de momentaneidades. Jamás logra

ser de modo definitivo y duradero. La vida es una serie de momentos sucesivos, suma de temporalidades. Pero el poeta busca *ser* siempre, ser sin tiempo. Este ansia de superar la momentaneidad y temporalidad, insaciable en sí misma, genera su tristeza, su pesimismo. A Vicente Aleixandre no le bastan las esencias, sino que quiere *presencias* objetivas, permanentes y sin cambio, al alcance de su mano, real, de sus ojos reales. La mirada platónica no le satisface y, claro, se queda insatisfecho. Tiene hambre de realidad, vital y anímica. Y quiere proclamar la única verdad de lo objetivo y, como no puede, se entristece, ya que no *quiere* sustituirla por una realidad invisible, pero superior, que le contentaría si él se conformara con ella. No; el idealismo no le convence, quizá porque le parece una fuga de la realidad o el hallazgo de otra realidad sucedánea, pero no *real*. Tampoco le basta una realidad metafórica. Ni tampoco se acoge a esa supra-realidad de lo divino.

«Como el vilano» es el poema que inicia el libro y la sección que lleva este nombre. Empieza con una definición esencial del amor, hermoso y triste a la vez:

> Hermoso es el reino del amor,
> pero triste es también.

La amada es transitoria: pasa y se queda; discurre no como el río manriquiano, sino como el vilano, leve, dorado, voladizo. El reino del amor es breve, instantáneo, efímero. Apenas entregada, la amada se distrae con una nube, una rama, un pájaro. Y el amante, nacido para verterse sin término, ha de encerrarse en límites temporales. El amor destila caducidad; la presencia de la amada —puesto que pasa y huye— es sombra de realidad. El amor es, pues, algo aparencial que, no obstante, acepta el poeta (y debe aceptar el hombre). De ahí su tristeza. Precisamente porque su hermosura emana

—en doble manera— de su fugacidad, de su instantáneo ser y no ser. Se entrega el cuerpo, sí, pero no el alma, que se escapa a un trasmundo de contemplaciones íntimas. Las formas del mundo conspiran contra el amor, en complicidad de eterna huida. El alma no se transfiere en el amor, tal cree Vicente Aleixandre. Y nos enfrentamos con una concepción antiplatónica, de profundo pesimismo brotado de la realidad humana que le ha tocado vivir al poeta. Este siente la trágica transitoriedad del amor. No de todo el Amor, sino de *su* amor. Vicente Aleixandre —en esta parte de su libro— eleva *su* experiencia personal hasta un plano universal en el que se encuentran todos los desengañados o insatisfechos del amor, todos los no tocados por su gracia total y duradera, frente a su antítesis: el odio. Dulce tristeza la de este poeta que, en su juventud, no fue colmado por el amor, por el total amor, corporal y espiritual, divinamente humano, humanamente místico. Resignada aceptación, no obstante, de lo que ha experimentado transitorio: estoico pesimismo, serenidad que acepta lo irremediable:

> ... el amante sabe que pasa,
> que el amor mismo pasa...

Pero el amor es, sin embargo, un «fuego generoso» que no cesa en el corazón del poeta, pero es incapaz de transferirse. De aquí su soledad que, por otra parte, agranda esa peculiaridad del alma al no poder transferirse. Y esta transitoriedad del amor se resume en el título y en el verso que encierra el poema: «como el vilano». Una forma de la Naturaleza, un objeto real, mas apenas corpóreo, levísimo, eternamente transitorio, volátil. Esto es el amor, en la edad juvenil, para Vicente Aleixandre: vilano.

«Mano entregada». A través de ella el amante palpa la piel, el calor que irradia la «carne dulce» y siente «el duro

hueso insobornable» al cual nunca llega el amor. La epidermis le abre sus puertas sutiles y él entra en las venas: navega, se propaga, resuena por dentro del cuerpo. Pero «el hueso rehusa» su amor. Y el alma del poeta destila tristeza: la posesión de la amada no es completa. ¿No sabe engañarse o el impulso anímico es incapaz de llegar hasta el fondo del cuerpo entregado para traspasar los huesos? Pero ¿no se incrustan, unos con otros, en el éxtasis del amor, y es casi imposible separarlos, desencajarlos después del éxtasis? Mas, para Vicente Aleixandre, el amor no es batalla imperiosa, anhelante, sino penetración dulcísima, despaciosa, secreta navegación, acariciadora resonancia, un fluido casi inmaterial. Así, los huesos son más de la muerte —¿rehusándose o rehusándolos?— que de la vida. Si la carne llega a un «instante lúcido», ellos son esa «zona triste» que «se rehusa», que escapa al amor porque es la muerte, aunque el poeta calla su nombre.

«La frontera». Si antes era la mano el punto de contacto entre los amantes, ahora son los ojos. Pero en ellos el poeta ve retratada su soledad, sólo la piel de un cuerpo se le entrega; mas, a la par, es *frontera* inviolable tras la que se escuda la amada, «inasible, imposible, rehusada»: «diosa». (¿Esconde, atesora, recata su alma porque sí? ¿O no la tiene? El poeta no resuelve esta duda, sólo besa la flor de la piel, la «suave encarnación» que le niega «delicadamente» a la que ama, remota, inalcanzable.) No busca —como Pedro Salinas— ese más allá de la amada, su *transrealidad,* su alma o *trasalma,* se queda en su frontera finísima, perfumada, sutil; acepta sus límites, pero con tristeza.

«Otra no amo». Ahora sabemos qué le ha impedido traspasar aquella «frontera», llegar a unos huesos y arrebatar un alma: «aquella» no amaba al amante, el poeta. Y éste confronta ese noamor con su amor, doliente, y con el de esta

otra muchacha a quien él no ama, pero que se le acerca humildemente:

> Tú, en cambio, sí que podrías quererme;
> tú, a quien no amo.

Se asoma —como antes hiciera con la otra— a su fina piel, a sus ojos, con piedad, mas fríamente. Y entonces comprende «la injusticia del amor», su engañosa apariencia, su honda tragedia. Y gime, gime secretamente, de nostalgia por la «otra». Y besa a la pálida muchacha que no ama y, mientras la besa, la olvida. Ella, sin embargo, sonríe doliente. Con estas dos caras del amor, el poeta esboza la tragedia que implica el amor no correspondido.

«Después del amor». El amante acepta la *verdad* del cuerpo amado después de haber ardido en llama. Si antes ignición, ahora reposo, veracidad de un cuerpo, donde persiste la vida de la amada. Y el poeta contempla y toca el desnudo, tiene conciencia, otra vez, de que el amor es destrucción, no cósmica como en su libro de 1935, sino momentánea, y de la cual es responsable, y, con él, todos los amantes:

> Momentánea destrucción el amor, combustión
> que amenaza
> al puro ser que amamos, al que nuestro fuego
> vulnera...

Destrucción que al cesar revela la vigencia de la vida. Y el cuerpo amado es vaso perfecto de ese amor, en cuyo centro se abre la boca, «temerosa llave del recinto del fuego». Y el poeta —el amante— no indaga por el alma, sino que sólo constata que la vida existe. ¿Dónde? En el cuerpo amado, entregado, en reposo.

«Nombre». He aquí un poema bellísimo, casi incomentable. El nombre secreto de la amada —«otro es aparente-

mente tu dueño»— circula por la sangre del amante —el poeta—, habita su pecho, sube a sus labios y los ilumina, dorándolos. Nombre callado, voluptuosamente callado,

continuo, dulce, lento, sensible sobre la lengua...

y luego delicadamente devuelto y guardado en el pecho.

«Coronación del amor». El rapto gozoso del amor ha borrado paredes: ha trascendido a la luz del día, a la perfección del cosmos. El amor es ahora un paraíso; el poeta niega que sea destrucción. Besos, dicha, todo: luz cálida, propagadora, conmoviendo los árboles, coloreando las nubes y, luego, serena, coronando las frentes. El poeta convoca a los humanos para que contemplen a «los dorados amantes», claros como el día, elevados por la luz de «alas altísimas». Y vemos la «corporal unidad, hecha luz trastornada...». ¿Dónde se halla el poeta? ¿Dentro o fuera de esta coronación nupcial? ¿Contemplativo, sacerdotal u oficiante en el rito supremo? Callemos las preguntas. Extasiémonos. ¡El amor no destruye aquellos labios purísimos! Si reflexionanos, advertimos que Vicente Aleixandre ha venido describiéndonos —viviéndonos— y presentándonos toda una serie de afirmaciones y negaciones, con el propósito de adentrarnos en el idioma natural del amor, tan rico en antítesis.

«Desde la larga duda». Poema del sí, poema del no, anverso y reverso del amor. Certeza del sí: la del que se sabe querido y besa «fuerte» y de verdad, y abraza «la cintura tenue». Certeza del no: la del que se sabe sin esperanza y entonces odia con

Odio concreto
que no es amor confuso,
amor turbio,
amor oscuro
y sucio.

Con odio que esfuma la belleza y esfuma la dicha. Con odio de copla andaluza.

«El último amor». El poeta vuelve a ser sujeto del poema, creador padeciente, criatura desamada. Y el poema es dramático, desconsolado. Y es poema para muchos y de muchos. De aquí su fuerza heridora. En gemido y susurro comienza:

> Amor mío, amor mío.
> Y la palabra suena en el vacío. Y se está solo.
> Y acaba de irse aquella que nos quería. Acaba de salir. Acabamos de oír cerrarse la puerta.
> Todavía nuestros brazos están tendidos. Y la voz se queja en la garganta.
> Amor mío...

La primera persona plural pasa ahora a ser primera persona singular. Pero la forma imperativa podría encubrir una segunda persona, también criatura doliente, desamada: «Cállate. Vuelve sobre tus pasos...» La posible duda cierra definitivamente esta convergencia objetiva-subjetiva, y el poeta descubre que se trata de él y no de otro: que él ha escuchado las palabras del abandono:

> Yo mismo, sí, yo y no otro.
> Yo las oí. Sonaban como las demás. Daban el mismo sonido.
> .....
> Yo las oí. Y su sonido final fue como el de una llave que se cierra.
> Como un portazo.
> Las oí, y quedé mudo.

Y, maquinalmente, ejecuta aquellas acciones que a sí mismo —o a una segunda persona— ordenara: se sienta y no dice nada. Era el último amor. Y vuelve a repetir el consejo, la orden:

Era el último. Duérmete. Calla.
Era el último amor...
Y es de noche...

Reina la noche en torno y en el alma.

«Sombra final». Es un soneto y cierra la primera parte del libro, titulada, según sabemos, «Como el vilano». Como el vilano, sí, pasó el amor y ahora reinan la soledad y la sombra, «la pura sombra sosegada». No vale imaginar que aún se besa... La sombra ya no miente, ya no finge. «¡Oh noche oscura!» El amante —el poeta— ya no espera nada.

«LA MIRADA EXTENDIDA»

El poeta —el hombre— mira en derredor, mira al mundo. No quiere estar solo. Quiere reconocerse en los otros...

«Ten esperanza». Volvemos a oír la palabra imperativa: el poeta se habla a sí mismo. Y *te* habla, lector, y *me* habla. Es él mismo. Y es tú. Y es yo. Y es todos. Se anima, te anima, me anima, nos anima. Tras el fracaso del amor juvenil —vilano al viento—, y con los cabellos ya grises, aún se descubre joven y se impulsa a seguir, se urge a subir. Así exclama, poseído de juventud:

... Oh, qué joven eres.
Qué joven, qué jovencísimo, qué recién nacido...
.....
Oh, no vaciles y álzate. Álzate todavía. ¿Qué quieres?
Coge tu palo de fresno blanco y apóyate. Un brazo a tu lado quisieras. Míralo.
Míralo, ¿no lo sientes? Allí, súbitamente, está quieto. Es un bulto silente.

Oye una palabra musical, de viento, que le orea la frente y le enjuga las lágrimas del rostro. Está solo y no está solo. (Lector, ¿entiendes?) Y va a erguirse y, confiado, apoyándose en aquel brazo blanco (que *siente* aunque *no esté* a su lado), va a echarse a andar con paso rápido. ¿En busca de qué? De la nueva esperanza, brillando allí, como rayo de luz, en el límite de la tierra.

«En la plaza». El poeta ha echado a andar: ha salido de sí mismo, en busca de otra luz, de otro amor. Necesita sentirse vivir entre los demás. Reconforta hallarse entre los hombres. El poeta ha cruzado un nuevo umbral y ha descubierto un nuevo mundo, al cual pertenecía sin apenas saberlo. Y sólo ahora tiene consciencia de que *es* un hombre entre todos los hombres: se ha despertado en él —ya en la cima de la edad— una íntima y profunda simpatía por el corazón humano, individual y colectivo a la vez. ¡Qué cerca de Walt Whitman se halla Vicente Aleixandre, en esta su nueva actitud poética! Si aquél exaltaba la camaradería como fin del hombre y defendía la idea de una gran confederación amorosa de hombres y mujeres, Vicente Aleixandre siente también la ávida necesidad de un cósmico espíritu de amor humano. Y así se abandona a esta entrega multitudinaria, para fortalecerse y fortalecer. Y pende en su ser una nueva dicha, y así canta:

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

Se ha dado cuenta de que es insano apartarse del gran río, del gran mar de los hombres:

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.

Y la masa se revela ante el poeta como un gran corazón, suma de los pequeños corazones de los hombres, en el cual es perceptible, sin embargo, el latido individual:

La gran masa pasaba... Pero era reconocible el diminuto corazón afluido.

Y él, poeta-hombre, un hombre-poeta, goza de la sencilla dicha de estar con todos en una plaza descubierta, acariciada por el sol, gran mano que reconforta. No, el hombre no se pierde en la multitud de la plaza: se reconoce a sí mismo en los demás y se salva:

Allí cada uno puede mirarse y puede alegrarse y puede reconocerse.

Y el poeta, seguro de su verdad, aconseja que se deseche el viejo narcisismo solitario y que se abrace la nueva fe de la comunidad universal en lo humano: la búsqueda del «yo» no en «lo otro», sino en lo múltiple individual, del yo subjetivo en el yo objetivo.

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.

La entrega ha de ser lenta —amor y recelo juntos—, como la del bañista [10] que entra en el agua, pero definitiva y total por último: clamorosa. Así, como el bañista:

> Así, entra con pies desnudos. Entra en el hervor, en la plaza.
> Entra en el torrente que te reclama y allí sé tú mismo.
> ¡Oh pequeño corazón diminuto, corazón que quiere latir
> para ser él también el unánime corazón que le alcanzara!

Vicente Aleixandre ha comprendido el fondo o condición universal de esa realidad que es el «yo». Y así dispara su temporalidad hacia una intemporalidad valiosa. No es un ímpetu de aniquilación en la masa, no es un ansia nihilista, sino, más bien, el deseo de trascendentalizarse, culminar y descansar en ese «todo» humano del cual forma parte, pues la realidad física no es otra cosa que «trascendencia en potencia», usando los términos de Francisco Romero [11]. El trascender comienza en ella, pero culmina en los actos del espíritu, «cima del ser real» [12]. Y Vicente Aleixandre aspira a esta culminación universal: si él trasciende, trascenderá el todo; si el todo trasciende, también él trascenderá, en mutuo proceso de sístole y diástole.

«A la salida del pueblo». El mismo sol que acariciaba a la multitud —sólo acaso más dulce—, «un sol casi melodioso, irisado, benévolo», calienta ahora, suavemente, a los viejos de un pueblo. (¡Y así en todos los pueblos!). Y ante aquellos viejos, el poeta aprende la siempre válida lección de filosofía y se atreve a indicar: hay que esperar la muerte, durmiendo o soñando, quedamente, pacientemente:

---

[10] Símil también muy querido para Walt Whitman.

[11] Francisco Romero, *Papeles para una filosofía*, Buenos Aires, Losada, 1945, pág. 16.

[12] *Ibid.*, pág. 109.

Mucho allí se podría aprender. De tristeza, de vida, de paciencia, de limitación de verdad.

Frente a ellos, pasaba la vida, el bullicio, los jóvenes. Pero los viejos «dormían, o apenas miraban. / Sólo con una casi metafísica presencia ya para el sol. / Viendo el vaporoso transcurso de los que pasaban. / Sí, como un vapor increíble, / como un vago sueño en que a veces filosóficamente se distraían». Que es como decir que los viejos, desde una premuerte, no viven ya la vida —nebuloso vapor—, sino que la sueñan o la olvidan, insertos en un plano que ya no es de este mundo.

«El poeta canta por todos.» El poeta, desde su dolorosa soledad, ve pasar la gran ola de los hombres. Apenas vacila, apenas duda y se lanza al oleaje para dejarse llevar. Se sume, al fin, en la masa, «único ser», y se siente acunado por aquellas olas humanas que, al derivar, le arrastran. Pero él no es algo diverso a esa masa: una misma sangre fluye y refluye de corazón a corazón:

Son miles de corazones que hacen un único corazón que te lleva.

Y dentro de ese corazón ya no existe aquel dolor de los días solitarios: voluntariamente, el poeta ha abdicado de él. Ya no sufre. Ahora canta. Y entona el canto de todos, que es también el suyo:

Eso que desde todos los oscuros cuerpos casi infinitos se ha unido y relampagueado,
que a través de cuerpos y almas se liberta de pronto en tu grito,
es la voz de los que te llevan, la voz verdadera y alzada
donde tú puedes escucharte, donde tú, con asombro, te reconoces.

La voz que por tu garganta, desde todos los corazones esparcidos,
se alza limpiamente en el aire.

Sí, su voz es la suya y la de todos. Y, a través de ella, todos se escuchan interiormente y, a la vez, oyen la voz del poeta:

Masa misma del canto, se mueven como una onda.

Y la voz se brinda a las plantas de todos, como un camino, y en ella se graban pisadas y pisadas. Y, luego, sube, asciende, corona la montaña. Y, allí, en la cima, resuena clamorosa, grandiosa y majestuosamente. Y todos cantan en ella y por ella, en la altura. Y el poeta siente el júbilo de ser tal voz, bajo los cielos claros:

Y es tu voz la que les expresa. Tu voz colectiva y alzada.

Y el canto unánime le conforta y le salva en su soledad y en la derrota del amor, en el desamor. Y deviene el nuevo amor, el nuevo objeto de su existencia: ser «el eco entero del hombre».

«Vagabundo continuo». Y el poeta camina, en cumplimiento de su nuevo destino. No va solo como antes. Por eso dice: «*Hemos* andado despacio... *Salimos* una madrugada...» Él y ellos, él y todos han caminado mucho [13]. Conocen amaneceres y crepúsculos, noches abiertas, animales, pájaros, flores y, también, espinas y el polvo. Han penetrado en las selvas, han llegado a los poblados indígenas. Oyendo quejas.

No es la selva la que se queja. Son sólo sombras, son hombres.
Es una vasta criatura sólo, olvidada, desnuda.

---

[13] Como Whitman, a fines del siglo XIX. Como Pablo Neruda, en sus últimos libros y, sobre todo, en su obra reciente *Las uvas y el viento*, Santiago, Nascimiento, 1954.

Y la sensibilidad del poeta, adelantándose al otro o a los otros que van con él, descubre el secreto de aquel gemido conmovedor:

Es un inmenso niño de oscuridad que yo he visto, y temblado.

Y sigue caminando con ese o esos que le acompañan. Recuerda el momento en que empezó a andar «hace mucho, hace casi infinito...», con pie desnudo. Pero no se detiene. Y ordena a ese «otro» que va con él: «Sigue.»

«El niño murió (Nana en la selva).» Obedece. No cesa en su marcha, razón de su existencia. Y pasa. Mas, de pronto, se oye un quejido y se detiene. Sólo una queja puede detenerle, sólo el sufrimiento de alguien puede parar su peregrinaje por el mundo. Y el poeta nos cuenta lo que vio en la selva, de un modo breve, intenso y, por esto, doblemente sugeridor:

La choza estaba oscura. Y la voz: «¿Quién te quiere a ti, corzo mío?» Pero el niño no se callaba.

El amuleto; el lamento: la madre canta. Canta muy dulcemente. El niñito llora.
Huele a sándalo triste. Mano que mece a un niño. Canta ¿Quién sueña?

El lamento largo no cesa. Dura más que la vida. El niñito calla. Canta la madre.
Más allá de la vida canta la madre. Duerme la selva.

Y la nana funeral se prolonga en nuestro oído, redobla, redobla con su honda campana, tocando a muerto por un niñito negro. El alma del poeta llora por él, por la madre y por la selva. Siente el dolor del hombre, cualquiera que sea su raza, condición o edad. Canta la madre. El poeta llora en la vida y más allá de la vida.

«El visitante». Ahora entra en una casa. Visitante invisible, sí, pero al cual *sienten* los moradores: un hombre, una mujer, una niña, un pequeñuelo. El poeta ha entrado como un viento, como algo hondo y mágico. No le han visto, pero ha *penetrado* las almas, tocando con su gracia o su presencia los actos del vivir cotidiano. El poeta no nos cuenta lo que siente sino *cómo* le sienten las gentes sencillas: no le ven, no le reconocen, pero intuyen que algo —la Poesía— les ennoblece al pasar cerca de ellos. Así: «El padre detuvo su maza y dejó su mirada en la raya azul del crepúsculo.» La invisible presencia del visitante, secretamente, le hizo cesar en su trabajo y mirar al cielo.

«El otro dolor». El poeta prosigue el camino de su vivir. En un alto de descanso, casi palpa a alguien que, dentro de él, duerme desde hace muchos años, sin que nadie pueda advertir que él es casa, «caja viva», de aquel dormir. Quien duerme en él es su madre, y, durmiendo, acompaña siempre al hijo en su vagar y sufrir por el mundo. En las caídas, él sufre más por ella que por sí mismo. Y, entonces, es cuando de verdad la siente dentro de su ser; y se da cuenta que ella ha rodado con él y se ha dolido...

> Hemos caído, hemos rodado juntos, madre mía serena, y sólo te siento porque me dueles.
> Me dueles tú como una pena que mitigase otra pena, como una pena que al aflorar anegase.

Y la pena materna, suave, cariciosa, le mitiga aquel otro dolor del camino:

> Y el otro dolor agudo, el del camino, el lacerante que me aturdía, blandamente se suaviza como si una mano lo apaciguase...

En la cima del existir, el poeta se sabe hombre como todos y, como todos, hijo de madre. Y la madre que va en él, circu-

lándole, recibe también su ternura y, devuelta desde los centros de la muerte, acrece esta sensibilidad que tiene el hijo: el poeta. No sólo poeta-hombre: poeta-hijo, también. Y esta doble dimensión humana duplica así su estatura.

«El viejo y el sol». Ninguna caída detiene al poeta por mucho tiempo. Su destino le impele a continuar su vagar por el mundo. Ahora ha encontrado a un viejo. Sus ojos, penetrando las apariencias del vivir, han presenciado un milagro. Han visto cómo el sol, amorosamente, ha ido absorbiendo al anciano hasta unificar la materia humana con la materia solar. Y el viejo se ha vuelto luz, después de disolverse en ella. Y el poeta nos cuenta el prodigio morosamente, tan despaciosamente como el sol —poderoso y maternal a la vez— al adormir al anciano en su luz, al integrarle en ella, borrándole arrugas, vejez, miseria... Y el espíritu comprende el secreto mensaje de esta parábola bellísima: la luz —del sol o de la Poesía— purifica las formas caducas, supera la muerte y todo queda en ella eternizado, eternamente nacido, en proceso sin fin. Todo nace de la luz y todo a ella se devuelve. Hasta un anciano luce, trasluce como el sol, traspasada la corteza de la vida: vuélvese esencia pura del vivir: luz.

«La oscuridad». El poeta retorna a dialogar con ese otro —él mismo, tú y yo, lector—, para convencerle de lo que es una verdad irrevocable: ni el hombre ni el poeta hallarán nunca una respuesta a sus indagaciones y búsquedas que empezaron apenas nacidos: «No pretendas encontrar una solución...» Sólo reina la noche, la oscuridad. Y hay que aceptarla. Lección de aceptación la suya ante lo inexplicable, revividos los paisajes de la edad, los desengaños de niño y de joven, la nueva sabiduría de la vejez.

Y la noche ha llegado. Es la noche larga.
Acéptala. Acéptala blandamente. Es la hora del sueño.
Tiéndete lentamente y déjate lentamente dormir.
Oh, sí. Todo está oscuro y no sabes. Pero ¿qué importa?
Nunca has sabido, ni has podido saber.
Pero ya has cerrado blandamente los ojos
y ahora como aquel niño,
como el niño que ya no puede romper el juguete,
estás tendido en la oscuridad y sientes la suave mano quietísima,
la grande y sedosa mano que cierra tus cansados ojos vívidos,
y tú aceptas la oscuridad y compasivamente te rindes.

En la cima de su existir, el poeta tiene conciencia de que vive en oscuridad, exactamente igual a la de su niñez. Sólo hay una diferencia: entonces, se afanaba por superarla —vencer su ignorancia— y rompía juguetes, en busca de la gran revelación; ahora, se está quedo y acepta su no-saber —la densa oscuridad que le acaricia y le cierra los ojos cansados, los «ojos vívidos», y ante ella se rinde «compasivamente», sometido para siempre. Lección de aceptación. Lección de humildad. El hombre nunca sabe nada: siempre es niño de virgínea ignorancia. Y el poeta es ese mismo hombre y ese mismo niño. Pero solamente él sabe que nada sabe y acepta tal ignorancia: he ahí su sabiduría.

«El niño y el hombre». El poeta, desde la cima de su existencia, se vuelve constantemente a su niñez. Y, en este vivir a redro-tiempo, vive al niño que fue, vive a todos los niños que hoy son los hombres. El niño, en este plano del revivir, se enfrenta con el hombre, necesariamente, para oponérsele o, mejor aún, para explicarle o conducirle «como un padre».

El niño comprende al hombre que va a ser,
y callándose, por indicios, nos muestra como padre, al hombre
que apenas todavía se puede adivinar.

Pero él lo lleva, y lo contiene, y a veces lo desmiente en sí mismo, valientemente, como defendiéndolo.

Bastaría mirar hondamente en los ojos del niño —dice el poeta— para ver al hombre que después va a estallar, duro, desesperado. Mas nada puede hacer por él: «Está reducido, maniatado, tremendo.» Por ello más vale ver al niño feliz, que juega en el parque y sonríe... Y el poeta descubre al niño verdadero: al niño que ha muerto porque, dentro de él, ha muerto también un hombre —o no ha nacido— y cuya muerte vela celosamente, y por la cual ha dejado de ser niño verdadero y total.

> Y *todos pasan, y nadie sabe que junto* a la definitiva soledad
> del hondo muerto en su seno,
> un niño pide silencio con un dedo en los labios.

Prematuramente envejecido por la muerte del que pudo haber sido, el niño calla y, así, contempla y acaso previve su propia muerte. Desdoblamiento o dobleces del ser, a través de la edad. Y este concepto de la vida nos recuerda aquellos otros versos de Jorge Manrique:

> Pues si vemos lo presente
> como en un punto se es ydo
> y acabado,
> si juzgamos sabiamente,
> daremos lo no venido
> por pasado.

«LA REALIDAD»

El amor se concreta como única realidad, vivida por la pareja humana. La experiencia amorosa se hace vida satisfecha, vida en común, idéntico destino: única realidad.

Sí; detenida;
nunca como desamor,
nunca huida, jamás como sueño, nunca sólo como
el deseo.

Realidad en sí y por sí, siempre existente, día y noche, no en el sueño engañoso. Afirmación de la realidad objetiva, total, precisa, real, actual, del amor. Y tan real es esta realidad que casi parece soñada. Realidad que trasluce una realidad interna, otra y la misma a la par. Alma corporizada. O cuerpo que es forma o investidura del alma:

Carne casi soñada.
Lo mismo que si el alma al fin fuera tangible.
(«El alma».)

Ahora, para Vicente Aleixandre, la realidad externa coincide exactamente con la realidad interna: el «espíritu se realiza... hasta hacerse ya como un cuerpo» que, a su vez, trasciende. El cuerpo, así, es emanación del alma: es el alma misma. No dual realidad, sino unitaria y total realidad, en que alma y cuerpo se identifican y coexisten.

Y la vida amorosa transcurre, vive su hermosa cotidianidad: y así se realiza, y así se cumple, hecha «vida pelada y completa», vida pura, cabal, esférica. Y toda ella se vierte y recoge en «Tierra del mar», poema bellísimo de traspasadora humanidad en que el poeta —el hombre, siempre— apura su dicha de amor *realmente* y no en sueños: la apura «hasta sus bordes». Henos ante una perfección del amor que nada tiene que ver con lo paradisíaco sino con lo puramente humano, vivido en sus ápices. Perfección que nace del amor mismo.

«Porque no puedo mirarte sin amor» —dice el poeta en «Tendidos de noche». La realidad de la amada es percibida a través de la luz —¿favorable, justa luz?— del amor. ¿Cómo

sería la amada, si el poeta —el hombre— no la mirase con amor?— Hay, pues, otra realidad, del otro lado del amor, que el poeta desconoce porque no la ha vivido, ya que no puede mirar con ojos desprovistos de amor o con ojos de desamor. Sólo conoce la realidad vista a la luz del amor, pero sospecha que existe otra que no puede ver. De este modo, en el mencionado poema, Vicente Aleixandre admite la existencia de dos realidades, una de las cuales jamás será suya, afirmando así como única realidad la que cada hombre percibe subjetivamente. Sin embargo, tal realidad no es algo soñado, sino algo completamente objetivo y actual.

También acepta el poeta esta cara de la realidad —la suya, la que él ve— y no aspira a aprehender la otra —la que sólo se le entregaría por un acto de desamor que es incapaz de cumplir en esta cima de la vida, pues significaría una negación de sí mismo, ya que este amor le condiciona. El amor, así, fundamenta la realidad al mismo tiempo que la explica... en una totalidad que no es total.

La realidad de la amada se remansa en recintos, se fija en una habitación. Si en *Sombra del Paraíso* aquélla se superponía a la imagen del universo y viceversa, en *Historia del corazón* se adentra y se interioriza en esa atmósfera que sólo una pareja vive: se fija en límites cotidianos, asibles y vivibles todos los días. La amada desciende de su plano de diosa —muchas veces astral— al de una niña, suplicante, dulce (en «Mi rostro en tus manos» y otros poemas de esta sección). La realidad de la amada es puramente humana: reasume sus límites exactos, *realizándose* de un modo total y pleno: *sólo humana.*

El amor, en consecuencia, siendo «casi inocencia», es casi alegría continua, serena bondad que hace fácil la vida. Tan cercana y próxima, tan real es la amada, que el amante puede ver volar a la roja coccinela en los ojos de ella, ten-

dida en el bosquecillo que mira al mar. Y tan humana es la dicha de amarse así, y tan pura a la vez, que pierden peso, cuerpo, y casi vuelan, movidos por la misma vida.

Pero el amor no es un sentimiento invariable, pues se asienta en el corazón y éste muda sus emociones. Dice el poeta:

> Hay momentos de soledad
> en que el corazón reconoce, atónito, que no ama.
> («El sueño».)

La tristeza se desliza y, luego, se alza entre los dos amantes, casi como un muro. Silencio. Y, por último, la amada —«alguien»— «sueña que no la quieres, y tú eres sueño». La subconsciencia, más que adivinar, acierta a descubrir el cambio: amante y sueño se identifican. El amor sigue, no obstante. Y el poeta constata nuevamente las gracias que la amada atesora:

> ¡Es tan dulce saber que nunca se enfada!
> («En el jardín».)

Su contemplación en el jardín, entre las flores y la luz, vuelve a ser algo muy puro, muy bello. La realidad física de la amada vuelve a precisarse en el tiempo, en la hora presente:

> Presente, con su olor *a esta hora,*
> con su mano mojada, *a esta hora,*
> con su beso —su calor—,
> *a esta hora.*

El rumor y la presencia de la amada son ahora certeza plenísima, realidad segura, «realidad realizada» en la hora justa y exacta.

> Aquí, por fin, realidad que año tras año
> he buscado...
> («La certeza».)

Realidad que el poeta —el amante— precisa y limita aún más y aún más actualiza:

> Aquí, acariciada, tentada, reída, escuchada,
> misteriosamente, aspirada.
> Aquí, en la noche: en el día; en el minuto: en el
> siglo.

Realidad no soñada: comprobada en la caricia, apurada en la dicha «no consumida». Realidad de realidades: *la amada*, no el amor.

«LA MIRADA INFANTIL»

El poeta mira atrás y, de pronto, se halla sumido en su infancia. ¡Qué prodigio! Su cuerpo ha adelgazado, empequeñecido: es un niño alado en alada bicicleta que pasa junto a unos coches tirados por hermosos caballos. (¡Principio del siglo!). Su inocencia contrasta con las viejas señoras que pasean en los coches. Más que *pasar* con su bicicleta, el niño boga en la «irisada tarde de invierno». Una mariposa, en el aire... Todo se desleía, se volatilizaba en aquella calle de la infancia. (¿En el recuerdo del poeta?). Hasta el niño y hasta los árboles:

> Los árboles en hilera eran un vapor inmóvil,
> delicadamente
> suspenso bajo el azul. Y yo casi ya por el aire,
> yo apresurado pasaba en mi biclicleta y me sonreía...
> («Al colegio».)

El niño era ¿pájaro o mariposa? que «misteriosamente plegaba» sus «alas en el umbral mismo del colegio».

Ya está dentro la avecilla: en la clase. Allí se aduerme con los otros. Nadie escucha al viejo profesor y nadie sabe de quién es aquella voz que habla. Y, en la clase:

existe la bruma dulce, casi olorosa, embriagante,
y todos tienen su cabeza sobre la blanda nube que
los envuelve.

(«La clase».)

El poeta revive, revive la infancia. Y, del recuerdo, emerge «La hermanilla», niña otra vez, niña. La ve en el mar, flotando en el agua, «con los ojos abiertos bajo la luz». Y niño él mismo, recuerda que preguntaba: «Cuéntame lo que hay allí en el fondo del mar.» Pero la niña no tenía ningún recuerdo «y se tendía sumisamente sobre las olas».

Un niño extraño, ahora, se asoma a su memoria:

Aquel niño tenía extrañas manías.
Siempre jugábamos a que él era un general
que fusilaba a todos sus prisioneros.

(«El niño raro».)

Era un niño que representaba —viviéndolos— papeles de malo: «Él era el lobo, el padre que pega, el león, el hombre de largo cuchillo ..». Nada más de su vida. Pero algo sobre su muerte: casi un epitafio:

Mucho tiempo después supimos que, detrás de unas
tapias lejanas,
miraba a todos con ojos extraños.

(En el transcurrir de la edad y en la evocación de una vida, se ha cruzado una nueva vivencia: el recuerdo de la Guerra Civil española...).

El poema que se titula «Violeta» tiene gran fuerza sugeridora. Fuerza, sí, precisamente, a causa de la delicadeza con que el poeta sabe tratar el candor del niño que las primeras incidencias vitales dejan incontaminado. Poema en que puede entreverse ese mundo de «*les enfants terribles*». Pero este

niño —el poeta-niño— escuchaba como dormido bajo su inocencia:

> Y era como si durmiese y pasase leve, bajo las
> aguas buenas, que le llevaban.

Pasa la vida, sí, pero él es «El más pequeño», «Y es un niño callado». Todos juegan al balón y él «apenas si puede darle con su bota pequeña». Todos juegan, ruidosos, menos él, porque apenas si puede. Y, luego, no los ve, pues contempla algo más grandioso, pero más lejano:

> Ve la montaña lejana. Los picachos, el cántico de
> los vientos.
> Y cierra los ojos, y oye
> el enorme resonar de sus propios pasos gigantes
> por las rocas bravías.
>
> («El más pequeño».)

El niño contempla, en su infancia, su propio porvenir y su destino: su paso y su voz de alma gigantesca resuenan en rocas altas. El niño augura al poeta.

La personalidad de éste, ahora, se desdobla: es él mismo y el niño que fuera en su infancia. Está y no está en el pasado. Está y no está en el presente. Tal dualidad de estar y no estar crea una atmósfera peculiarísima en el poema «La joven», poema de fugas y presencias y que, por otra parte, es una pequeña historia, un encantador cuentecillo. El niño describe a la joven: «Tiene ojos grandes, empañados, hondos de dulzura y cariño...». «Es mucho mayor» que él... Al fin, aquella amiga sonriente, compañera de juegos infantiles, desaparece llevándose de la mano a aquel niño —no al poeta—:

> Y el niño —qué pequeño— la mira,
> derribado, lejanísimo, mientras ella se levanta
> rehusada en su altura, y cogiéndome

se aleja sin mí, sí, llevándome
de la mano, y avanza, en su bellísima figura
de mujer sola.

Hay en ella un encanto maternal y es casi imagen de la vida —de la juventud— misma. El poeta es y no es el niño. El niño es y no es el poeta.

Y el niño atraviesa la ciudad en su bicicleta, camino del bosque, camino del parque en donde hay un lago.

Y el niño quisiera entrar en el agua, y por allí
deslizarse, ligero sobre la espuma.
(¡Y qué maravillosa bicicleta sobre las aguas, rauda
con su estela levísima!
¡Y qué desvariar por las ondas, sin pesar, bajo cielos...!)
(«En el lago».)

Pero no entra en el agua con su biclicleta, sino en una barca. «Y rema dulcemente, muy despacio, y va solo.» Vuelve a la orilla... «Y el niño está dormido bajo las grandes hojas, / y sus labios frescos sueñan..., como sus ojos.» Ciudad y parque han quedado en el poema, captados de un modo impresionista, reconocidos por la sensibilidad infantil, delicadamente. Por la sensibilidad de un niño-poeta, de un poeta-niño.

Un nuevo recuerdo infantil. Y, más que recuerdo, impresión latente, poetizada o poéticamente vivida desde la infancia: «Una niña cruzaba». Es el primer encuentro con lo femenino, alado, puro, lleno de gracia, allí, en aquel paisaje de mar y monte. Sin nombre, aquella niña se cruzaba con él. Casi entrevista como un resplandor. Y también, se perdía, como aquella otra joven:

Sí, se perdía, y unos pasos más allá, sí, lo sé,
levantaba
su luz, su cuerpo ingrave y tomaba
sesgadamente ahora su vuelo,
en una dulce curva de rumor que rondase
el paso apresurado, estremecido, con que yo
descendía...

(«Una niña cruzaba».)

«LOS TÉRMINOS»

Henos ante una visión completa de la vida a través de la pareja humana, desde la cumbre del existir y desde esa plenitud de conocimiento que el *haber vivido* implica y que es aceptación y conciencia del destino humano, contemplado desde el borde mismo de la muerte.

La infinitud del amor se limita en el tiempo: estalla y transcurre en la tarde, en *una tarde,* dimensión de la vida plenísima. No más larga, no más corta: una tarde sola, sola e infinita, única. Tarde que dura toda la vida, «tarde entera del vivir» para el amor. No es la luz del día lo que se acaba al final de esta tarde: es la vida.

Y ahora lo que allí cae no es el poniente, es sólo
la vida toda lo que allí cae; y el ocaso
no es: es el vivir mismo el que termina,
y te quiero. Te quiero y esta tarde se acaba,
tarde dulce, existida, en que nos hemos ido
queriendo.

(«La explosión».)

Brevedad de la vida —del amor— que hay que apurar de un sorbo. Como si durara sólo una tarde, sólo una hora. Ha transcurrido la vida, sí, y, con ella, el amor entretejido, la «vida que toda entera como una tarde ha durado». El tiem-

po, así, ha sido pura apariencia: la vida, sólo una tarde; los años, sólo una hora. Y el amor ha estallado y se ha colmado en una tarde, sólo en una tarde. Y la amada ha sido un cuerpo y un alma recorridos, reconocidos, en una tarde, supremo estallido de la luz, de la vida. Por todo esto, el poema se titula «La explosión».

Pero «los amantes no tienen vocación de morir —afirma el poeta—, sueñan con una vejez hermosa, reconociéndose siempre, sabiéndose siempre mutuamente. Y el amor, la vida de ambos reunida, es una «densa rama con fruto, tan cargada, tan rica...», doblándose lenta hacia la tierra. «No queremos morir», grita el título del poema, tal voz de los amantes, de la pareja humana en la cima de la existencia.

Y las gentes, a veces, rodean a la amada. Una «extraña sensación» embarga a la amada cuando ve a su amante: le mira «con ojos grandes, ojos absortos, dulces». Y aquellos ojos ven o reviven:

> largas navegaciones quietas en el cuarto del amor...
> las altas mareas, las briosas constelaciones fúlgidas
> que han visto al cuarto bogar...
>
> («Con los demás».)

Todo el paisaje marino del amor se revela en aquellos ojos. Y los amantes cambian besos y se sonríen entre los que nada saben:

> con las dos almas mudas que fundidas se cantan
> y con murmullos lentos se penetran, se absortan.

Todos los demás están muertos. Sólo los amantes viven.

«Todo es difícil» —asevera el poeta—. Hasta el amor. Y enumera en su poema «Difícil» cuanto lo es: todo. Hasta creer en la muerte, porque nadie cree en la muerte. Todo es difícil. Hasta la amada que «cruelmente, verdaderamente»

apartará al amado muerto de su camino, no creyendo en su muerte. Sí, los muertos son «piedrecillas» que los vivos apartan de su senda...

Y nos enfrentamos con el poema «Comemos sombra», acaso el más hondo del libro, el más traspasado de significaciones, de trágico destino humano. El amor es sombra, la vida es sombra. Y el hombre es el perro que la devora, siempre hambriento porque sólo apresa —no pan verdadero, no cuerpo verdadero— sombra. Y, como él, el amante: la amada —en alma y cuerpo— es sólo mendrugo de sombra arrojado por un Dios a su camino.

> Comemos sombra, decoramos el sueño o su sombra, y
> callamos.
> Y hasta admiramos, cantamos. El amor es su nombre.
> Pero luego los grandes ojos húmedos se levantan. La
> mano
> no está. Ni el roce
> de una veste se escucha.
> Sólo el largo gemido, o el silencio apresado.
> El silencio que sólo nos acompaña
> cuando, en los dientes la sombra desvanecida,
> famélicamente echamos a andar.

Todo ha sido, es y será apariencia: «sombra». ¿El hombre? Es perro hambriento que sólo come sombra.

El poema «Entre dos oscuridades, un relámpago» es una negación consciente de aquel célebre verso de Rubén Darío: «Y no saber adónde vamos, ni de dónde venimos» [14]. Vicente Aleixandre afirma en el verso inicial:

> Sabemos adónde vamos y de dónde venimos. Entre dos
> oscuridades, un relámpago.

[14] Cf. *Rimas* de Bécquer, LXIX y final de la II.

Una afirmación entre dos negaciones: un resplandor —la vida— entre dos nadas, origen y fin del hombre. Ni filosofía, ni religión, en estos dos extremos del existir. Sólo la vida es lo que es: resplandor: luz fugaz al instante extinguida, «súbita iluminación». Y el poeta la acepta, la acepta en su brevedad y hermosura: no con soberbia, sino con humildad, hasta con ternura. Y también acepta la muerte: esa «larga noche» que espera al hombre y a la mujer. Y el poeta entrevé la vida como una gran luna, como un gran rostro triste que se apagará en su día. Entonces la pareja humana echará a andar de nuevo. El poeta no sabe si irán solos o irán acompañados «por estas mismas arenas que una noche hacia atrás de nuevo recorreremos». Vida hacia atrás, la muerte, arenal que hay que recorrer de nuevo... Mas, mientras la «instantánea luna» —la vida— brilla, el amante reposa en la amada, la reconoce y se reconoce, duerme. Sólo el amor, pues, es prueba de vida: resplandor entre dos oscuridades.

«Ante el espejo», la vejez se reconoce la vida vivida. En él muestra la amada su cabello sin brillo, sus facciones cansadas. Y el poeta —el hombre amante— ha visto en el espejo todo el vivir de la amada, cada día, joven y dulce y

> Todos los días nuevos eran el único día.

Y aquélla ya no está en el espejo... «Y una sola mujer fatigada, cansada como por una larga vigilia que durase toda la vida, / se ha mirado al espejo y allí se ha reconocido.» Y, juntamente con ella, el hombre también se ha reconocido: hasta su propio cansancio y su propia vigilia.

La vida se ha ido cumpliendo en sus términos. Toda ella no ha sido más que un continuado ascender hasta la cima de una montaña, culminación de sí misma. Y ahora, amado

y amada están en la cumbre, «con cabellos blancos y puros como la nieve»; en lo alto de la existencia. En un día se ha cumplido el lento subir desde el valle hasta la cima. Y todo ha ido quedando abajo —¿atrás?—: la fuente, los alcores, los médanos, hasta «las altas águilas vertiginosas». Y

> Todo es serenidad en la cumbre. Sopla un viento
> sensible, desnudo de olor, transparente.
> Y la silenciosa nieve que nos rodea
> augustamente nos sostiene, mientras estrechamente
> abrazados
> miramos el vasto paisaje iluminado por el permanente
> sol que aún alumbra nuestras cabezas.
>
> («Ascensión del vivir».)

El ascender culmina en la aceptación total de la vida y del destino humano, tal como es: no sólo «relámpago entre dos oscuridades», sino hermosísima luz y hermosísimo paisaje iluminado por un sol permanente. Estoica aceptación de lo que se sabe breve y que, por serlo, se ama con doble intensidad y doble ahínco. El poeta nos anima a esta «ascensión del vivir», a este subir y subir hasta la cima desde donde nos es dable contemplar la existencia, como un vasto paisaje en cuyos barrancos a veces podemos rodar y quedarnos en ellos con los ojos abiertos, «cara a un cielo que —dice el poeta— mis pupilas de vidrio no reflejaban». Aceptación resignada de la vida, seria y no frívolamente jubilosa. Tal como es, sin idealizaciones ni ensoñaciones místicas. Humana aceptación de lo que sólo se sabe humano, sin paraíso ni nirvanas, ni tan sólo podredumbre...

El poema «Mirada final» cierra este gran libro, con la nota exacta e intensa que el tono general exigía: esa culminación en la muerte, aceptada estoica y virilmente. Vicente Aleixandre crea una especie de parábola para vivir —¡mo-

rir!— su muerte desde dentro. No está solo, sino, como siempre, con la amada, pues ambos siguen siendo *la pareja humana.* No es posible verter en palabras vulgares —en simple prosa— esa ejemplarizadora parábola (a modo de experiencia o vivencia existencial de la muerte). Así es necesario copiar sus versos, porque ellos *hablan* por sí mismos en el más claro de los lenguajes, ante el cual la glosa es fárrago inútil. Dicen:

> La soledad, en que hemos abierto los ojos.
> La soledad en que una mañana nos hemos despertado, caídos,
> derribados de alguna parte, casi no pudiendo reconocernos.
> Como un cuerpo que ha rodado por un terraplén
> y, revuelto con la tierra súbita, se levanta y casi no puede reconocerse.
> Y se mira y se sacude y ve alzarse la nube de polvo que él no es,
> y ve aparecer sus miembros,
> y se palpa: «Aquí yo, aquí mi brazo, y éste mi cuerpo, y ésta mi pierna, e intacta está mi cabeza»;
> y todavía mareado mira arriba y ve por dónde ha rodado,
> y ahora el montón de tierra que le cubriera está a sus pies y él emerge,
> no sé si dolorido, no sé si brillando, y alza los ojos y el cielo destella
> con un pesaroso resplandor, y en el borde se sienta
> y casi siente deseos de llorar. Y nada le duele,
> pero le duele todo. Y arriba mira el camino,
> y aquí la hondonada, aquí donde sentado se absorbe
> y pone la cabeza en las manos; donde nadie le ve; pero un cielo azul apagado parece lejanamente contemplarle.

Y todo esto ha ocurrido en un instante y ha sido *toda* la vida. El rodar por el terraplén ha sido su vivir. Y la tierra que le ha envuelto, ¿qué ha sido?

> ¿Esta tierra fuiste tú, amor de mi vida? ¿Me preguntaré así cuando en el fin me conozca, cuando me reconozca y despierte,

recién levantado de la tierra, y me tiente, y sentado en la hondonada, en el fin, mire un cielo piadosamente brillar?

Pero esta pregunta no puede ser respondida sino desde la vida. Y el poeta —el hombre todavía vivo— se contesta:

No puedo concebirte a ti, amada de mi existir, como sólo una tierra que se sacude al levantarse, para acabar,
cuando el largo rodar de la vida ha cesado.
No, polvo mío, tierra súbita que me ha acompañado todo el vivir.
No, materia adherida y tristísima que una postrer mano, la mía misma, hubiera al fin de expulsar.
No: alma más bien en que todo yo he vivido, alma por la que me fue la vida posible
y desde la que también alzaré mis ojos finales
cuando en estos mismos ojos que son los tuyos, con los que mi alma contigo todo lo mira,
contemple con tus pupilas, con las solas pupilas que siento bajo los párpados,
en el fin el cielo piadosamente brillar.

No, no puede creer que la amada —el amor— haya sido sólo tierra, polvo. Alma, más bien. Alma que no alcanzará cielo alguno, salvo el de haber vivido. Alma sólo realizada en su vivir humano y en ese reino del amor. Ni cielo ni infierno más acá o más allá de la muerte. Sólo la vida es la realidad única, indubitable, la única *vivible*. Tal es el sentido final de este libro: historia del hombre en la tierra, historia del corazón humano, historia de ayer, de hoy y de todos los tiempos.

Las almas —cuerpos animificados por el amor— se quedan en *este* mundo. ¿Acaso, vagando, en él *son* siempre?

C) LENGUAJE Y ESTILO

El lenguaje poético de Vicente Aleixandre sigue su trayectoria de simplificación comenzada en *Sombra del Paraíso* y alcanza formas cristalinas, sencillísimas, en un ansia de hallar eco y comprensión en todos los corazones. Rebasa los límites de las minorías cultas y busca el corazón del hombre, de *todos* los hombres. Ni envoltura ni finalidad críptica. La plena desnudez se da diamantina y simplicísimamente. Las imágenes y metáforas son escasas y, cuando aparecen, son fácilmente identificables. Sólo la parábola —tan usada por las religiones para llegar al alma de las multitudes— acaso es el juego metafórico más característico de este libro.

Esta depuración, este afán de transparencia es un acto, para el poeta, de pura volición, más acá y más allá de todo, para ganar la comprensión —y el amor— de cada hombre —de todos los hombres—, porque éste debe gozar de los bienes de la poesía como de los del agua. Acto, pues, de comunión, de doble comunión.

La poesía de Vicente Aleixandre ya no necesita llave para entrar en su mundo. Le sobran los comentadores y comentaristas, pues su don de comunicación se propaga fácilmente y llega, como la luz, a todas partes. La estricta literalidad de su lenguaje *trasluce*, más que *traduce*, literalmente la emoción o la idea. Tan puro y clarificado se vierte en el versículo, que logra la máxima esencialidad y exactitud expresivas. *Expresión*, en esta obra, equivale a *manifestación*.

El estilo se pliega a las necesidades expresivas del libro que, como *historia* del corazón, exigirá —en primer lugar— una ordenación *continuativa* de los poemas, puesto que la

historia no es suma de momentos inconexos entre sí, sino eslabonados, continuados. Los poemas son, desde luego, independientes, pero, al mismo tiempo, se condicionan unos a otros y se continúan, pues la vida es un *transcurrir* y un *ascender*. No son páginas de un *diario*, sino, más bien, síntesis de ciclos que se enlazan, de vivencias escalonadas hasta la cima del existir. De un modo paralelo a este encadenamiento interno, a esta sucesión progresiva de los poemas, la sintaxis acusa tal progresión encadenada. «Mano entregada», por ejemplo, se inicia con una conjunción adversativa, coordinándose así con el poema anterior, completando lo dicho en él o casi contradiciéndolo: «*Pero* otro día toco tu mano...». Y ese «otro día» fija *otro momento* del amor. Y, en cierto modo, también se eslabona éste al siguiente, pues comienza con la conjunción condicional *si*: «Si miro tus ojos...». Y «Tendidos, de noche» se enlaza al poema anterior: «*Por eso tú*, / quieta así, contemplándote...».

Otro rasgo estilístico que se repite con frecuencia en *Historia del corazón* es el uso de la yuxtaposición. Esta crea un estilo sincopado, a veces balbucido, de gran fuerza dramática y sugeridora. En ocasiones, la yuxtaposición actúa con sustantivos; otras, con verbos. Se realzan, así, las cualidades esenciales del ser y de las cosas, no las adjetivas; se da énfasis a la acción. Las oraciones subordinadas casi no existen, en consecuencia, ya que predomina la frase corta. La frase es, por lo general, simple; si no lo es, surge la oración compuesta, pero de sencillísima factura. Como en la obra de «Azorín», la puntuación asume una gran importancia en *Historia del corazón* y, especialmente, descubrimos el valor del punto. Éste sustituye los nexos y, a menudo, interrumpe un período largo e incluye la conjunción *y* como encabezamiento de la frase. He aquí algunos ejemplos de este estilo sincopado tan eficaz: «Hundirme en tus ojos.

Has dormido. Mirarte, / contemplarte sin adoración...» («Tendidos de noche»); «Regrésate. / Siéntate ahí, y descansa. / No, no oigas el ruido de la calle. No vuelve. No puede volver. / Se ha marchado y está solo. / No levantes los ojos...» («El último amor»); «Como un portazo. / Las oí, y quedé mudo. / Y oí los pasos que se alejaron. / Volví, y me senté. / Silenciosamente cerré la puerta yo mismo. / Sin ruido. Y me senté. Sin sollozo...» (*loc. cit.*); «Y le vemos despedir de sus manos los pájaros inocentes. / Y pisar unas flores tímidas... / Y dar gritos alegres y venir corriendo a nosotros, y sonreírnos...» («El niño y el hombre»); «Ahora son como son. Ahora puede reconocérseles. / Y todos en la clase se han ido adurmiendo. / Y se alza la voz todavía, porque la clase dormida se sobrevive» («La clase»), etc.

En otros casos esta yuxtaposición encierra una repetición que, progresivamente, va intensificando el objeto evocado, precisándolo, ampliándolo hasta casi ocupar un primer plano: «Pero otro día toco tu mano. Mano tibia. Tu delicada mano silente» («Mano entregada»).

Por último, aún hay un nuevo rasgo estilístico que llama nuestra atención en este libro extraordinario: el más o menos frecuente empleo de la elipsis, que, contra lo que pudiera pensarse, no crea oscuridad, sino que contribuye a acentuar el dramatismo expresivo y la progresión del vivir.

IV

«LOS ENCUENTROS»

INTRODUCCIÓN

En la «Nota preliminar», el poeta explica al lector el alcance y significado de *Los encuentros* (Madrid, Ediciones Guadarrama, 1958) —libro necesario para conocer el «bulto» humano de treinta y siete escritores españoles, casi todos ellos poetas, y el de Vicente Aleixandre, además del «tempo» vital de la época correspondiente—:

> Estas páginas, obvio es decirlo, no pertenecen al género «crítica literaria»: Persona y obra alguna vez se acercan, y en el transitorio contacto la primera se transparenta, con imantación de unidad sobre la segunda. Más veces, desde un fondo vivido —diría respirado— avanza todavía solidario un bulto. En ocasiones una sombra cruza exenta (págs. 15-16).

Todas las figuras, excepto una —la de don Antonio Machado—, han sido *vistas* por el poeta. Así, evoca sus semblanzas a una luz temporal, arraigadas todas —como declara el autor— en un «*aquí*» y un «*ahora*», cruce del encuentro. Encuentro que es siempre el «hallazgo», por cuanto tiene de instante único, de milagro.

El poeta aún dice más: «El orden de exposición lo conduce una línea general cronológica, con la libertad y holgura convenientes a la armónica disposición del texto» (pág. 16).

Nos encontramos, pues, ante una obra sabiamente pensada y construida, sàbiamente realizada. Cada «encuentro» está tratado con amor y exigencia, con mimo cuidadoso y con emoción de poema. Una honda luz lírica se proyecta en cada uno con la intensidad debida: ilumina superficies e interioridades, traspasa la corteza de lo exterior y de lo trivial, penetra alma y espíritu. No destaca rasgos ni detalles aparenciales, sino todo aquello que contribuya a integrar la «unidad» de la persona retratada, en función esencialmente cualificativa o valorizadora. La jerarquía humana y poética se emana del cuerpo y del gesto tanto como de la palabra hablada o escrita.

Otra advertencia, finalmente, disipa, ante los ojos del lector, toda sombra de engaño:

> El índice, porque no es crítico, no propone al lector un censo estimativo, y fuera de su letra, hoy, quedan poetas tan cercanos en mi admiración y mi amistad como los aquí ahora inclusos.

Con estas frases desea afirmar que no gusta de ofender a nadie. Con toda delicadeza viene a decir: «Ni son todos los que están, ni están todos los que son.» Y aún deja camino libre a la esperanza: «El trabajo está empezado y sigue abierto» (pág. 16).

Vicente Aleixandre sabe mirar y escuchar. A veces, mira más que escucha; en otras, oye más que contempla. Siempre trata de ser fiel a la *total* personalidad del «encontrado». Siempre, también, suaviza lo adverso, pero nunca elude la verdad: la aparente crueldad de una boca se convierte en sonrisa (José María de Segarra); la burla zumbona, en amis-

toso agasajo (Dámaso Alonso); una figura «deshecha», «gordona y pesada», vuelve de Sevilla «recogida y erecta, cuidadosa y precisa, con una nueva armonía corporal, casi enjuta, y hasta con humor finísimo» (Pedro Salinas); dulcifica la sutileza crítica de un poeta: «Había aislado un nervio, una fibra vibrante... lo cubría con una sonrisa de humor o de ironía... que le disculpase» (Jorge Guillén), etc.

Por otra parte, hay ocasiones en que se contagia del estilo del escritor retratado y crea atmósferas o formas expresivas casi novelísticas —por simbiosis espiritual— que amplían el ámbito del retrato, irradiándolo hacia afuera o proyectándole la luz que emana de su propia obra, de la fuerza alusiva y de la expresividad de su palabra. Hombre y obra, así, se complementan y se integran unitariamente.

Hay encuentros —como veremos— de factura y técnica muy simples. Otros, en cambio, son muy complejos, de técnica circular, por llamarla de alguna manera. En algunos se superponen imágenes o momentos, edades o aspectos de la personalidad. En un caso —el de don Antonio Machado— utiliza inteligentemente el recurso de lo inesperado, de la sorpresa, evocando la figura a través de la descripción de un tercero —¡el peluquero Eduardo!— y callando su nombre hasta el final.

En algunos encuentros emplea una doble técnica, magnificante y reductora, con la que consigue un efecto sorprendente.

La memoria de Vicente Aleixandre se nos revela prodigiosa. La nitidez de su recuerdo es absoluta. Las placas fotográficas del pasado —de la vida que transcurre— se guardan en su mente con orden y luminosidad, sin veladuras ni opacidades. Su mirada puede ser rápida o lenta y detenida: en el primer caso, la visión que recoge es total, sintética, im-

presionista; en el segundo, capta minuciosos y significativos detalles.

Y su actitud, su manera de ver, es casi siempre visionaria: pasado, presente y futuro se funden en un hondor de poesía; las imágenes de los ciclos vitales se superponen o se enfrentan en el trasfondo, en el que también se percibe la tierra que dió nacimiento a la figura evocada, la peculiaridad del paisaje nativo transferida a la obra y a la persona.

Vicente Aleixandre se nos muestra casi siempre no sólo como un gran artista, sino como un excelente psicólogo, como un formidable retratista moral, pues sabe penetrar las profundidades del alma evocada y definirla con gran justeza. Cada «encuentro» es un cabal trasunto de la personalidad humana, literaria o poética del «encontrado». El de don Pío Baroja, por ejemplo, es un milagro de desnudez, de ascética pobreza, de laica y pura santidad. Y, entre líneas, se insinúan cosas, entredichas, sugeridas, trasmusitadas, apuntadas: el tras-eco del dolor, la tragedia de la cárcel o el destierro, la inevitabilidad de la muerte, en los retratos de Federico García Lorca, de Rafael Alberti, de Jorge Guillén, de Miguel Hernández...

Todos los «encuentros» revelan la amistad y la ternura del poeta, su enorme capacidad de amor, su multitudinario corazón. Todos ellos son, en síntesis, la autobiografía de un poeta, al mismo tiempo que el retrato biográfico de treinta y siete escritores de nuestra época, presentados con verdad y hondura, con arte y poesía. Cada «encuentro» es, en sí mismo, una completa obra maestra.

¿Realidad? ¿Poesía? ¿Vida tan sólo? Únicamente diremos que el «poeta desconocido» que cierra el libro es tan *real* como los otros, es tan *vivo* como ellos, los conocidos. Estos, a su vez, nos parecen tan *irreales* como aquél, cuando los miramos a la luz de la Poesía y dentro del marco del poema.

A) ESTRUCTURA

Los encuentros poseen una arquitectura sabiamente estructurada, un todo armónico cuyas partes se alzan en perfecto equilibrio de clásica perfección. Las semblanzas se distribuyen en dos grandes grupos. El primero corresponde a figuras cuyo primer encuentro fue anterior a la Guerra española del 36; el segundo, a los hallazgos que tuvieron lugar a partir de ésta o que, encontrados con anterioridad, se revelaron como poetas en los años de la postguerra. La evocación de Miguel Hernández —encabezando la última parte— le sirve a Aleixandre de eslabón entre ambos ciclos de vida. Un «Intermedio Mayor» —constituido por las fuertes personalidades de dos grandes novelistas, puente ambos entre los siglos XIX y XX— descansa al lector, por un momento, de la amistad de los poetas, ya que éstos contrastan con la colosal presencia de don Benito Pérez Galdós y de doña Emilia Pardo Bazán, autores que reinaron durante la adolescencia del poeta. (Subrayemos, entre paréntesis, que Vicente Aleixandre sólo a ellos y a don Miguel de Unamuno les adjudica el respetuoso «don».) Dos muertos —uno, reciente en el tiempo, y el otro, reciente por más vivo en el recuerdo del poeta— encabezan las partes primera y segunda: Pío Baroja —asistimos a su agonía y acabamiento— precede a don Miguel de Unamuno, seguramente porque el poeta «vivió» más de cerca la muerte del novelista, a la par que escribía sus «encuentros». El «Intermedio Mayor», de haber guardado una estricta ordenación cronológica, debería haberse anticipado a todas las demás semblanzas. Pero el poeta prefirió sin duda abrir los dos grupos de sus encuentros con

muertos recientes, conocidos por todos y por estar especialmente vivos en su memoria.

La primera parte agrupa a dieciocho autores; la segunda, en estricto equilibrio, a otros dieciocho. El «Intermedio» está integrado por dos novelistas; notamos que no escinde la continuidad vital, sino que, por el contrario, revela hasta qué punto las obras de Galdós y de la Pardo Bazán nutrieron el espíritu del poeta en sus años de formación adolescente y a los que alcanzó a ver en vida de modo fugaz.

El esquema numérico de *Los encuentros* se ordena, por tanto, sencilla y equilibradamente, en justa concordancia y proporción: 18-2-18. De estos 38 encuentros sólo uno es inventado, ficticio.

B) TEMA

Desde las primeras páginas del libro advertimos inmediatamente que cada «encuentro» no nos es dado de una manera objetiva, fría, externa, sino en función de vida en la que el poeta participa activamente. No se aleja del cuadro a un discreto lugar neutral, sino que se incluye en él y se «compromete», se muestra, se da, se retrata, al retratar; vive, al hacer vivir; rescata su pasado, al revelar el de sus maestros y amigos.

Un doble tema, pues, integra el libro, y en él se funden y se complementan lo biográfico y lo autobiográfico, en un trasfondo de contemporaneidad. Siempre «entrevemos» al poeta: los ciclos de su vida van emergiendo lentamente y al mismo tiempo que «se hacen» las figuras encontradas. Al encontrar, se encuentra. Y nosotros le encontramos. Buscando en su memoria el primer encuentro —desde su plenitud humana y poética—, retrocede en el tiempo y halla su in-

fancia, su adolescencia, su juventud, su madurez. Vicente Aleixandre «transcurre» vitalmente en el fondo de estos retratos, espejos delicadísimos en los que vaga su nunca huidizo perfil y sus claros ojos. El retrato de sí mismo va «haciéndose» a través de otras vidas. Vidas entretejidas son estos encuentros. La constante presencia humana del poeta es el hilo que, poco a poco, va creando —viviendo— la urdimbre vital de una época. Los ciclos de su vida no se superponen en las semblanzas, sino que las integran esencialmente. Retratista y retratado viven, conviven, en cada encuentro: crean vida e historia.

Veamos cómo fluye a lo largo del libro el doble tema ambivalente.

EL QUE ENCUENTRA «SE» ENCUENTRA: REVIVISCENCIA DE LOS CICLOS VITALES

a) *Infancia.* — El poeta mira a redrotiempo; busca, busca en su memoria la primera imagen del amigo... Se desdobla. Revive. A veces tiene que remontar muchos años para llegar a su infancia. De pronto se encuentra con dos niños: uno es el amigo evocado; el otro es él mismo. Entonces se ve —le vemos (¡y con qué ternura!)— en el colegio de don Ventura, en Málaga, sentadito en un pupitre, cerca del de Emilio Prados:

> Yo llegaba cada mañana y me sentaba en mi pupitre, entre los otros niños. ¡Los otros niños! ¿Dónde estarán aquellos otros niños? Sólo recuerdo un nombre, prendido al azar en mi oído todavía. Y aparte, un niño, que sé dónde está, quién fue, quién es: Emilio Prados (pág. 118).

b) *Adolescencia y juventud.* — Sigue buscando en el pasado, pero ahora retrocede en el tiempo un poco menos.

Ahora —1915— se encuentra con un jovencito, casi un chiquillo, que va al teatro Infanta Isabel, de Madrid: ha acudido al estreno de *Sor Simona*, pieza de Galdós:

> Un muchacho de diecisiete años, en la segunda fila del teatro diminuto. Un muchacho palpitante, inquieto y absorto a la vez, que se agitaba en su asiento. Que veía a la actriz María Gámez —que bien lo recuerdo—, en el papel de protagonista, moverse por la escena con su toca de hermana de la Caridad (págs. 157-158).

Luego, llevado por su entusiasmo, se atreve a ir al saloncillo del teatro para contemplar de cerca al gran novelista y dramaturgo:

> El chiquillo estaba a la puerta. Se acercó muy despacio. Se metió entre las otras figuras y quedó al lado de don Benito. ¡Cómo le miraba, sin despegar los labios, sin parpadear! Oía el pausado respirar próximo. La piedra latía. Una oleada de ternura le subió del pecho. ¡Don Benito! ¡Galdós! ¡Galdós! Él había aprendido a leer allí, allí. La primera lectura literaria, si se puede llamar así, había sido, a los doce o trece años, una novela de Galdós. No un azar, pero un destino. Porque a esta novela (*El Doctor Centeno*, lo recuerdo muy bien) siguió otra, y luego otra. A los quince, a los dieciséis, a los diecisiete años, ayer, el día antes, la gran lectura de fijación de aquel muchacho había sido la masa bullente, cálida, contagiadora de humanidad y conocimiento de las novelas contemporáneas de Galdós. Allí estaba su postrer Galdós... (pág. 160).

Ante él nos ha revelado cuánto significó la obra de Galdós en su formación literaria y humana. (Notemos que el poeta ha visto al jovencito como si no fuera él mismo: en tercera persona. Nosotros vamos sabiendo cuáles fueron sus primeras lecturas, cuáles fueron sus primeros entusiasmos literarios y humanos.)

Ahora tiene dieciocho años y estudia en la Escuela de Comercio. Acude al viejo edificio de la calle de San Bernardo no con mucha prisa. Porque lo que en verdad le afana es leer, leer sin descanso. Frecuenta las librerías de viejo de aquella calle, acaso con más asiduidad que las aulas. En una de ellas encuentra a *Azorín*... (págs. 38-39). Y nos confiesa:

> En el furor de ese lector adolescente la novela realista había sido íntegramente devorada. El teatro clásico había surgido después, en gruesa formación... Y entonces con nueva hambre, con nuevos bríos, se había dispuesto para la nueva falange con la que enfrentarse. Baroja, Unamuno, Valle-Inclán, *Azorín*... (pág. 38).

La imagen del estudiante vuelve a emerger ante la figura yacente de don Pío Baroja. Luego este mozo pasea por el Retiro con un amigo: en este parque halla al novelista por primera vez (pág. 25). Había ido comprando sus libros: *La lucha por la vida, Camino de perfección, Paradox Rey, El árbol de la ciencia*... (pág. 24.)

El joven se halla ahora —1917— en Las Navas del Marqués. Y aquí conoce a Dámaso Alonso. Con él tiene —bajo los pinos y olvidados del paisaje— estimulantes charlas que le despiertan a la poesía: «Fueron las primeras palabras apasionadas sobre poesía que yo escuché... Muy pocos meses después yo me puse a escribir versos también... Eran apenas un insignificante balbuceo» (pág. 95). Desde entonces la poesía se convierte en la «pasión recóndita» del que se retrata al retratar al amigo que desveló los albores primeros de su vocación poética. Poesía y amistad serán desde entonces bienes compartidos entre ambos.

Mas el joven no sólo ama la Poesía, sino que siente curiosidades artísticas y gusta de la palabra orteguiana:

> **El último de los llegados aquella mañana, muchos años antes, precisamente treinta y cinco años antes, era un joven, mejor un muchacho, y entraba por el paseo de Recoletos, edificio de Bibliotecas y Museos, y allí, en aquella salita baja de la «Sociedad de Amigos del Arte», asistía un poco furtivamente y con aguda curiosidad a la apertura de una exposición de retratos femeninos históricos...** (pág. 53).

Corre el año de 1920 y el jovencito se halla en Mondariz, gozoso de juventud y de Naturaleza. (A través de él, el poeta maduro revive aquella delicia vital.) Desde los diecisiete años —ahora tiene veintidós— ha leído a doña Emilia Pardo Bazán. Y en Mondariz la encuentra. Y allí evoca sus lecturas en la Biblioteca Nacional de Madrid y, luego, su inmersión en la corriente ciudadana del paseo de Recoletos:

> El mediodía estaba radiante. Los ojos juveniles guiñaban en la luz súbita. Todo era hermoso. Como el nadador que ha salido de las aguas marinas donde ha ejercitado el rebosante músculo, el joven sobre la playa, digo sobre el paseo de Recoletos, marchaba veloz, gozoso, sonreidor... (pág. 167).

Y, en el viejo caserón de la Universidad de Madrid, el mozo encuentra a don Miguel de Unamuno:

> Yo había asistido a la votación de una cátedra de cuyo tribunal juzgador formaba parte don Miguel... Ah, don Miguel. Un joven iba a su lado. Un muy joven, un incipiente poeta, lleno de conciencia de a quién acompañaba. Un joven ávido, un poco tímido, envuelto en el más puro de los anónimos. ¡Cuánto hubiera preguntado aquella tarde!... Pero aquel joven iba despacio, frenado su furor, oyendo a don Miguel todo el tiempo hablar... de política. Le contaba anécdotas del Parlamento... (páginas 30-31).

¡Y con qué encantador enfado regaña el poeta de hoy al joven que fue, ávido de pensamiento trascendente más que de vida común y de intrahistoria!

> Un pobre chico inocente es lo que era aquel muchacho. Si ahora yo me lo hubiera encontrado paseando en aquel único día con don Miguel, yo me hubiera aproximado y le hubiese soltado un buen pescozón, en un descuido del maestro. Bobo, inocente, le hubiera dicho: ¡Oye! Oye lo que te habla. Mira a don Miguel. ¿No le ves? ¿No le ves? ¿O es que crees que él es menos él y que te dice y te enseña menos porque no te responde a las preguntas que no le haces, sobre esa literatura, sobre esa vida, que es también esta vida donde marchas ahora mezclado con él? (pág. 31).

La yuxtaposición de los dos momentos vitales —juventud y plenitud— prestan al encuentro una dimensión existencial conmovedora.

Hacia 1926, el joven empezaba a publicar sus primeros versos en las revistas de aquellos años: «El director de *Litoral,* la revista juvenil malagueña de poesía, me escribía una carta ofreciéndome su publicación fraternalmente. Me llamaba de usted, no nos conocíamos, y firmaba: 'Emilio Prados'» (pág. 118). El joven no recordaba nada. Pero cuando el director escribió «Ahí viví mi niñez», resucitó su infancia otra vez. Y le preguntaba: «Eras quizá tú aquel niño rubio, con «babero» de «mallorquín» a rayas blancas y azules, que en el colegio de don Ventura...». Y el poeta se reconoce en aquel niño: «Yo era el de las rayas blancas y azules (¡qué colores marinos!), que con una masa de recuerdos rompía como una ola súbita sobre mi pecho...» (pág. 118). Vicente Aleixandre ha enlazado su juventud a su infancia, en doble retroceso sobre sí mismo y su pasado.

En 1928 encuentra a dos poetas de su misma generación: a Manolito Altolaguirre y a Rafael Alberti. Juntos van al teatro:

> Era el estreno de la única comedia de Ignacio Sánchez Mejías. Teatro Calderón, compañía de María Guerrero. Título:

> *Sinrazón*, y todos personajes locos, pero locos de verdad, en su manicomio. Ignacio tuvo éxito. Los jóvenes poetas de entonces, amigos suyos, estábamos casi todos en el teatro. Yo, arriba, en un anfiteatro remoto. Recuerdo a Manolito, a mi lado, aplaudiendo con sus manos grandes... (pág. 149).

En el mismo año, Luis Cernuda le visita por primera vez (página 139). En 1929 el joven vuelve a Málaga, ciudad de su nacimiento, después de catorce años de ausencia; allí reencuentra a Emilio Prados, el amigo de la niñez, y a Manolo Altolaguirre, el amigo reciente (pág. 148). También conoce en 1929 a otro poeta que era además pintor: a José Moreno Villa. Entrevemos nuevos detalles de la vida del joven en aquel tiempo:

> Recuerdo aquel rinconcito de la cervecería «Heidelberg», donde le conocí..., una tarde abrileña, y entramos José María Hinojosa y yo en la penumbra de aquel establecimiento, que daba su puerta a una muy recogida calle de la capital... (página 59).

Y allí beben un *bock* de cerveza los amigos malagueños...

Así acaban la Primera Parte y el «Intermedio mayor» de *Los encuentros*. Y, con ellas, infancia y juventud.

c) *Madurez y consagración.* — Rebasada la edad moza, el poeta deja de evocarse. La cercanía temporal despliega su cortina de humo. La actualidad vital impone su vivir, día por día, como realidad única. No vuelve el poeta a desdoblarse ni a yuxtaponerse. Le sentimos existir y ser en plenitud. En la Segunda Parte del libro se impone el hombre, el poeta consagrado, en totalidad existencial, en unidad trascendente. El no *va* a los seres, sino que éstos *vienen* a él. Una actitud *sedente* preside su estar y ser, aunque a veces le vemos

moverse, pasear y viajar. El poeta ha llegado a la cima de su vivir, a la culminación de su obra.

Podemos presenciar su transcurso ascendente y los contactos humanos que llegaron a su vida.

Así nos remontamos a 1935, año en que Miguel Hernández le escribe pidiéndole el libro que obtuvo el Premio Nacional de Literatura: «...He visto su libro...». Y el poeta añade: «Desde esos días empezó a venir frecuentemente por casa...» (pág. 175). Desde este momento comienza una amistad profunda. Desde este momento el joven oriolano experimenta la benéfica influencia poética del poeta mayor, convertido ya en maestro, al que habrá de escuchar y seguir. Y no es menos saludable para el joven el contacto humano de Vicente Aleixandre, al que habrá de venir a sumarse el de Pablo Neruda, por entonces cónsul de Chile en Madrid: «Algunas veces él y Pablo y Delia y yo salíamos por el vecino campo de la Moncloa...» (pág. 177). *Los encuentros* recogen también un último contacto de Vicente Aleixandre con Miguel Hernández, y éste es acaso el encuentro que revela la más intensa emoción confesada por el poeta. Se trata de la visita que hizo al cementerio de Alicante en una primavera para llegar hasta la tumba en donde descansa Miguel Hernández. Y sabemos que, al despedirse, el poeta se separó del nicho con dolor violento: «Me levanté de la tierra y me arranqué de la lápida. Lápida que no me parecía sello, sino comunicación, sino más que palabra. Y torpemente echamos a andar. Torpísimamente...» (pág. 183).

Después de Miguel Hernández, otros, muchos otros poetas célebres y jóvenes se acercan al *gran* poeta. Algunos vienen de provincias —Celaya, Hierro, Gaos, Bousoño, Maruri...—. Todos van a su casa —de la avenida de Reina Victoria, 2; de Velintonia, 3— a charlar, a leerle sus poemas, a recibir su guía abierta y generosa, su consejo inteligente y sensible.

Algún poeta ausente —Jorge Guillén— le visita a su paso por España.

Viaja a la isla de Mallorca (págs. 257-258), a Barcelona (páginas 79, 104, 285), ve a los amigos, da recitales... En todas partes encuentra admiración y afecto. Su magisterio poético y humano amplía el radio de su acción, la esfera de su influencia.

LOS «ENCONTRADOS»

El libro aparece ante nuestros ojos como una galería viva de tres épocas. Vivos y muertos, hombres y mujeres, jóvenes y viejos, viven, actúan, son, en estas páginas. Otros se asoman fugazmente. Al final de ellas, un poeta desconocido, sin nombre, abre la puerta de la sombra, cruza el ignoto umbral del futuro...

a) *Las generaciones.* — Vemos vivir a tres generaciones. La más antigua —integrada por Galdós y la Pardo Bazán— constituye el «Intermedio Mayor» de *Los encuentros* y se sitúa entre la primera y la segunda parte. La generación inmediatamente posterior abre el libro y forma la primera sección de éste. Los «encuentros» que a ella pertenecen son los siguientes: Pío Baroja, don Miguel de Unamuno, *Azorín*, Antonio Machado, José Ortega y Gasset, José Moreno Villa, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Carles Riba, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Clementina Arderíu, Federico García Lorca, Emilio Prados, Rafael Alberti, José María de Sagarra, Luis Cernuda y Manuel Altolaguirre. La generación más joven está formada por Miguel Hernández, Luis Felipe Vivanco, José Antonio Muñoz Rojas, Carmen Conde, Gabriel Celaya, José Luis Cano, Blas de Otero, Rafael Morales, Vicente Gaos, José Hierro, José Luis Hidalgo, Carlos Bousoño, Concha

Zardoya, Julio Maruri, Leopoldo de Luis, Susana March, José María Valverde y el «poeta desconocido».

b) *Los prosistas.* — Vicente Aleixandre incluye en sus «encuentros» a cinco grandes prosistas, a cinco grandes maestros, a quienes su formación intelectual ha debido mucho. Cuatro de ellos son cumbres de la novela española: dos —Galdós y la Pardo Bazán— pertenecen al siglo XIX y los dos restantes al siglo XX. El quinto prosista es la máxima cima de la filosofía española: José Ortega y Gasset. Los cinco han nutrido al poeta de vida, pensamiento y rigor mental. Las evocaciones de Galdós y de Baroja son tal vez, junto con la de Miguel Hernández, las más emocionantes y patéticas de todo el libro. ¡Con qué amor y gratitud evoca el poeta a todos estos maestros de sus años juveniles!

c) *Los poetas.* — Los «encuentros» con los poetas ocurren en un plano de vida normal, en la actualidad vital inmediata. Unos pertenecen a la misma generación de Vicente Aleixandre, han sido o son sus compañeros. Los otros son amigos o discípulos más jóvenes que se han acercado a la vida del poeta. La mayor parte de todos ellos aparece en los «encuentros» solos, como figuras exentas. Pero unos pocos se muestran contrastados, tal es el caso de Alberti-Altolaguirre y de Hierro-Hidalgo.

> Vino a casa con Alberti, andaluces los dos, pero tan diferentes. Rafael, con tez de rubio, como esos andaluces de los que un bisabuelo extranjero llegó a la costa vinatera del sur y allí se quedó, padre de andalucísimos. Pálido y moreno Manolo, con su apellido vasco, que podría ser de la malagueña Cártama o de Alora, o de Campanillas... (pág. 149).

> Solía venir con su paisano José Luis Hidalgo. Me gustaba ver juntos a estos dos montañeses, de tan desigual destino en seguida: hoy muerto José Luis, ambos entonces en sus esperanzados inicios de poetas... (pág. 242).

d) *Figuras en segundo término.* — A veces pasan o se asoman rápidamente a estas páginas, o subyacen en el fondo, otros personajes que no nos atrevemos a llamar secundarios, dada la gran significación poética de algunos. Estas apariciones prestan realce de algún modo a la figura retratada en primer término, a la cual «completan» en alguna manera. Lope de Vega, por ejemplo —¿cómo podría faltar el «Fénix» en esta general cita de poetas españoles?—, es evocado —en líneas de arte primoroso— para dar relieve a la agudeza y clarividencia mental de Ortega y Gasset. Lope, así, deja de ser sombra del pasado y adquiere de nuevo corporeidad humana, bulto, movimiento, vida actual.

> En Madrid, en la calle de Francos... está la casita. Dos plantas nobles, un portalón discreto y encima, sobre el dintel de piedra, la inscripción latina... ¿Estaría Lope arriba? A esta hora de la mañana ya tendrá dicha su primera misa en su oratorio privado, situado en el primer piso, frente a la penumbra del rellano de la escalera. Y habría pasado a su cuarto de trabajo. En su bufete, allá en el rincón, junto a un libro abierto, las plumas cortadas, luciendo su ligereza presta... Si está allí no oye al furtivo visitante, absorto en el rasgueo de un soneto fluido o en la traza elegante de una canción que acaba sí, con rumor de fuente... (pág. 49).

Estas figuras —salvo en el caso de Lope— carecen de rasgos físicos; son, antes que nada, nombres de todos conocidos. Julio Caro Baroja —no poeta, pero sí ilustre etnógrafo— refiere los pormenores de la enfermedad y acabamiento de su tío, el gran novelista. El toque poético de este «encuentro» se resume, precisamente, en las palabras —«desde las fronteras de la bruma»— de esta figura secundaria: «Come apenas; como en un sueño, un bocadito eterno. Cada vez más lentamente...» (pág. 21).

Otros poetas se asoman sólo con el nombre: «Iba (Luis Felipe Vivanco) con sus amigos Luis Rosales, Leopoldo y Juan Panero, Germán Bleiberg» (pág. 191). Emilio Niveiro —el renombrado ceramista de Talavera de la Reina— actúa como introductor de poetas: es él quien conduce ante Vicente Aleixandre a Rafael Morales (pág. 236), a Vicente Gaos (página 236) y a Julio Maruri (pág. 270). Otro amigo de poetas y artistas que recuerda Vicente Aleixandre es José Luis Gallego: «fertilísimo hombre de acción creadora, sí, que por fortuna suya no ha escrito nunca un verso. Pero es amigo de poetas y artistas, entre los que le gusta moverse, metiendo entre ellos ráfagas de energía y ventilación» (págs. 285-286). Juan Guerrero Ruiz —también amigo de poetas y «Cónsul general de la Poesía»— acompaña a Jorge Guillén (página 67).

Otra figura conocida que adquiere viva presencia en el fondo de uno de estos encuentros, es la del torero y dramaturgo Ignacio Sánchez Mejías. Aparece en el escenario del teatro María Guerrero de Madrid: «mientras el torero saludaba allí abajo, vestido con sobria elegancia, sereno y señor de las palmas, que a él le sonaban, pues eran difíciles, a música desconocida» (pág. 149).

Desfilan rápidos, en el «Intermedio Mayor», los nombres de algunos escritores y personajes históricos: Ramón Pérez de Ayala y los hermanos Alvarez Quintero (pág. 159), Emilio Castelar, Antonio Cánovas del Castillo y el poeta Grilo (página 166). En otras páginas hay que mencionar el nombre de M. Manent (pág. 82) y el de José Bergamín (pág. 187).

Dos personas —sin ninguna importancia literaria— acusan cierto relieve en dos de los «encuentros»: don Ventura, el maestro de Málaga a cuyo colegio asistió el poeta con Emilio Prado —«tupé levantado, cejas amenazadoras, bigotes a lo Káiser..., ojos desmentidores de tanta fiereza y mejillas

plácidamente redondas bajo los ojos» (pág. 117)—; y el peluquero, a través de cuyas palabras emerge la figura de don Antonio Machado. Este fígaro carece de caracterización física, pero desempeña su función —su rito de oficiante— con habilidad consumada.

e) *Las mujeres.* — Cinco mujeres forman parte de estos «encuentros». Una —en el «Intermedio Mayor— es la gran novelista del siglo XIX doña Emilia Pardo Bazán. Las otras cuatro son poetisas: Clementina Arderíu, de lengua catalana —que encontramos en la primera parte del libro—, Carmen Conde, Susana March y Concha Zardoya.

La Visión de la novelista —pintada con pincel, casi implacable a fuerza de sinceridad, en sus años de decrepitud y acabamiento («la papada, en oleada postrera...», pág. 168)— se suaviza con el realce que cobra la poetización de un detalle descriptivo: «era una mano melancólica y dulce, mano sobrevivida, pequeña, grata, seguramente templada, con un calor de otro tiempo...» (pág. 169).

Clamentina Arderíu aparece de cerca, ante el poeta, como dadora de serenidad, de luz mansa y sapiente; es dispensadora de benevolencia, de «amor dichoso, ahondado, superior» (pág. 103).

Las otras tres poetisas, sorprendentemente, están vinculadas, en la visión del poeta, a civilizaciones antiguas o extintas. (¿Por qué proviene, para él, la poesía de estas mujeres de tan lejana fuente? ¿Por qué los cultos o ritos del pasado alimentan las hondas raíces de estos versos femeninos?) Dice de Carmen Conde: «Yo pensaba en alguna imagen de viejas civilizaciones perdidas, de alguna isla de Pascua silenciosa o imperiosa...» (pág. 203). Y luego la ve como una amazona clásica: «Sobre el caballo, allí, desnudo un seno, firmes las piernas contra los ijares, ¡cómo señalaría con su brazo

extenso a aquel horizonte incitador!» (pág. 204). En cuanto a Susana March, la invoca en estos términos: «Ah sapientísima Susana, que envuelta en mantos graves, con un eco de *sibilas remotas,* estaba sonando en el mar!» (pág. 287). Y al referirse a Concha Zardoya imagina que su cabeza «está excavada probablemente en una roca... Se trata de un antiquísimo monumento milenario, de una cultura extinta y se sitúa allí, en aquel continente americano, cerca del Pacífico, sobre una región desolada...» (pág. 263). (Estas líneas —en este caso— quedan más justificadas por haber nacido Concha Zardoya a orillas de aquel océano.)

C) ENFOQUE

Hemos de estudiar aquí dos aspectos importantes del «encuentro»: el modo o técnica de su enfoque y lo que en éste es «enfocado».

MODO O TÉCNICA DEL ENFOQUE

La manera más usual de enfoque en estos «encuentros» es presentar un retrato más antiguo en los autores más jóvenes: de presente a pasado, de vejez a juventud; de la realidad cercana al recuerdo, realidad evocada; de la infancia a la vida presente, de la realidad más lejana a la actual.

Un ejemplo de la primera manera es evidente en el encuentro con Ortega. En él hallamos al filósofo en dos momentos de su vida; en el primero —1953— el poeta nos lo presenta en la casa de Lope de Vega, en una mañana de junio; en el segundo se inserta una visión anterior —1918—

y Ortega aparece pronunciando una conferencia en la Sociedad de Amigos del Arte, ante una exposición de retratos femeninos históricos. El «encuentro» vuelve al presente contemporáneo, mostrando de nuevo al pensador en el jardín de la casa de Lope. Finalmente, poeta y filósofo se pierden por la calle. Ambos retratos, de gran fuerza, se complementen mutuamente y «fijan» al hombre en dos momentos de su vivir: vejez sapiente y gloriosa madurez, llenas ambas de plenitud. Los cambios físicos advertidos del presente al pasado revelan el proceso de tal culminación.

A veces el poeta contrasta conscientemente tres aspectos de la semblanza. Tal ocurre en el encuentro con don Pío Baroja: 1) Vemos al novelista agonizante, huidizo, yendo hacia la muerte. 2) Su figura, convertida en arte, salvada para siempre: en talla de madera, con los rasgos que fueron tan suyos en vida. 3) El poeta evoca el primer encuentro con el novelista: al pasear por el Retiro, en otoño, halla a Baroja por primera vez.

En otros «encuentros» emplea una técnica que podríamos llamar *circular*: en un momento nos da un resumen de toda una vida, y este momento relaciona el principio con el fin. Tal ocurre en el encuentro con Gerardo Diego: 1) «Llegaba con su proyecto de Antología...» (pág. 87). 2) Evoca, metafóricamente, su mar de Santander, le ve como un árbol y, luego como un viajero, «alondra de verdad». 3) Ahora es un niño. 4) Después, profesor de Instituto. 5) Otra vez, el antólogo: «Vicente, traigo aquí un proyecto...» (pág. 90). Y acaba el retrato con las palabras del comienzo, circularmente.

Es un encuentro único el que se refiere a don Antonio Machado. En él, el retrato del hondísimo poeta es visto *a través de un espejo* y de la palabra de un peluquero, en función de espejo también. Pero en el retrato se elude el rostro. «¡Y si viera usted de qué pocas palabras es! A veces

le miro en el espejo y parece dormido. Ni rechista cuando le estoy sirviendo!» (pág. 46). Persona de apariencia insignificante, todo se concentra en el traje —símbolo parcial de la personalidad—, que acusa el paso del tiempo, el transcurrir de la vida.

En el encuentro con Azorín, el retratado es pupila o foco a cuyo través se ven otras figuras de un pasado más antiguo. Dice el autor de *Doña Inés*: «Yo asistí una vez a una tertulia de don Juan Valera. Era muy amable con nosotros («nosotros» eran los jóvenes de su tiempo: el 98). Estaba ya ciego. Entré en su habitación, todavía en ausencia suya, y me fui a sentar en un sillón blanco. No, por Dios, me dijeron: ése es el asiento de don Juan... No, Galdós, no; le conocí, pero nos hacía poco caso: no se interesaba por nosotros... Picasso era un compañero. Venía de Barcelona, y aquí, en la revista *Arte joven* colaboraba con nosotros, con sus dibujos, y nos hacía retratos. Le recuerdo muy bien» (págs. 36-37).

En el de Pedro Salinas, la visión de éste crea una trasrealidad: el encuentro es, pues, un tras-retrato, en que la figura del poeta madrileño crece y se agranda, en su tierna paternidad, milagrosa y maravillosamente: «De aquel montón de niños y hombre surgía un brazo, un brazo extenso, y del brazo surtía una mano, y en la mano, allí en el extremo último, todavía algo: una pluma. Lejana, lejanísima, alcanzaba a una mesa, y allí, casi quimérico, a un papel... Aquel abigarrado montón de niños y hombre estaba escribiendo» (págs. 73-74).

Carles Riba se nos presenta como centro y primer término de un cuadro general de otros poetas y amigos catalanes. Luego, el paisaje y la luz castellanos le sirven de fondo. El encuentro reúne dos visiones en plena contemporaneidad.

El encuentro con Carmen Conde es de compleja factura: 1) Aparece la niña (no vista en la realidad, sino evocada a través de las memorias y escritos de la poetisa). 2) El primer encuentro: ve a una mujer que en sí suma Levante y Castilla; luego, se le revela como poderosa amazona. 3) En otro encuentro posterior, entrevé su rostro como tallado en piedra, con calidad de ídolo. 4) Reaparece la amazona, insistiendo en su símbolo.

Carlos Bousoño aparece, desaparece y vuelve a aparecer en su encuentro con el poeta. ¿Sueño o realidad? ¿Pasado o presente?

LO ENFOCADO

Vicente Aleixandre centra el foco de su visión en el conjunto de la figura total, en función de síntesis, en la cabeza, en una parte o fragmento de su retratado, en el vestido o, en un intento de penetración trascendente, en cuerpo y alma.

a) *Figura total.* — Ejemplos de este tipo de enfoque los hallamos en los «encuentros» con Pérez Galdós, Azorín, Ortega y Gasset, Moreno Villa, Jorge Guillén, Manuel Altolaguirre, Miguel Hernández, Carmen Conde, José Luis Cano, Carlos Bousoño, Susana March y el «poeta desconocido». He aquí algunas citas paradigmáticas:

> Su cabello gris despeinado le caía sobre la frente. Sus ojos sin luz se aquietaban bajo la sombra de las cejas espesas. Un cuerpo grande, todavía con estructura poderosa, casi demolida, arrastraba con lentitud los pies, mientras la cabeza se inclinaba con dignidad (¿desde qué invisible lejanía?) para recibir el sonido benigno, la lluvia casi imperceptible que resbalaba con suavidad, por esa frente noble... (pág. 157): Galdós.

> Era alto y apurado de figura. Anciano, casi de fina porosidad, en su alada materia. Indudablemente, no pesaba. Pisaba sua-

vemente y avanzaba con una sonrisa delgada sobre la faz en rosa... La frente no estaba desguarnecida. Sobre ella flotaba un pelo gris que parecía tranquilo después que un viento lo hubiese inquietado tenuemente. Los ojos eran claros, clarísimos, párpados cansados, a los que entreabría sólo el brillo de las pupilas... (págs. 35-36): *Azorín.*

Ortega había doblado una pierna sobre otra, su brazo colocado en abandono en el respaldo de un asiento, y fumaba con tranquilidad... Allí, cerca del pozo, del granito venerable, la figura rimaba, como una piedra miliar... El pelo, escaso, subía, venía, como desde hacía muchos años, de un costado para abarcar la masa noble y luego descender por la vertiente opuesta. La frente parecía como si cubriendo, en un estado primitivo, una materia en ebullición, se hubiese henchido, hasta que al enfriarse en el geológico período siguiente quedó cuajada sólidamente en su abovedamiento frontal... (págs. 51-52): Ortega y Gasset.

Alto, muy alto, como si hubiera crecido repentinamente, casi podría decirse exhaladamente. La cabeza, pequeña, fina, ascendida allí, al extremo de la figura, para desde allí ya poder contemplar el paisaje redondo, bañada la frente en la altura bajo una luz vertical que bajase sin mácula... (pág. 65): Jorge Guillén.

... riendo, con su doble fila de dientes blancos, con su cara atezada y sobria, su cabeza pelada y su mechoncillo sobre la frente... Calzaba entonces alpargatas, no sólo por su limpia pobreza, sino porque era el calzado natural a que su pie se acostumbró de chiquillo y que él recuperaba en cuanto la estación madrileña se lo consentía.

Llegaba en mangas de camisa, sin corbata ni cuello, casi mojado aún de su chapuzón en la corriente. Unos ojos azules, como dos piedras límpidas sobre las que el agua hubiese pasado durante años, brillaban en la faz térrea, arcilla pura, donde la dentadura blanca, blanquísima, contrastaba con violencia como, efectivamente, una irrupción de espuma sobre una tierra ocre... (pág. 176): Miguel Hernández.

b) *Síntesis.* — Tal tipo de retrato —en el que el poeta recoge los detalles sobresalientes o característicos de cada personalidad (incluyendo el vestido o el sombrero) en un conjunto rápido e impresionista, de gran fuerza sintética —es evidente en el «encuentro» con don Miguel de Unamuno: «con su sombrero negro y redondo, su barba casi blanca, su nariz incisiva, sus gafas, su chaleco cerrado, su negrísimo traje...» (pág. 29).

c) *Cabeza.* — En algunas semblanzas, Vicente Aleixandre fija toda su atención en la cabeza, pero su técnica retratista varía según los casos. Ante la de don Pío Baroja, utiliza un realismo minucioso —¡lleno de cariño!—, pero siempre esencial y sintético:

> Los ojos semicerrados; los párpados caídos, con sólo una rayita débil por debajo de la pupila. La cabeza descansaba en la almohada, un poquito inclinada hacia el hombro. Debajo de la frente, las cejas, con su recién alisado ceño, y debajo de la mejilla encendida, el bigote blanco, tostado por algún borde... (página 23).

Ante Gerardo Diego, ve su cabeza casi borrada, resuelta en silencioso movimiento de sutiles pestañas:

> Si le mirabais, si un poco os acercabais a él, veríais un bulto estricto, una cabeza enjuta, yo no diría una rebajada imagen en madera, porque encima tenía un pelillo ligero, algo siempre presto a levantarse como un vilano con el primer viento que le rodease. Si os acercabais más, os sorprenderíais: sería un rostro por el que una mano hubiese pasado de arriba abajo, borrando calladamente las facciones, dejando sólo el movimiento apurado, silente, de unas pestañas sutiles... (pág. 88).

Las cabezas de Rafael Alberti y de José María de Sagarra son rotundas. En la del primero, prevalece el dibujo:

> Firme la frente, prolongada clásicamente en la recta nariz. Debajo la boca, tensa en su trazada sutilidad, y debajo aún la barbilla, que cumplía con agudeza y determinación un perfil en el que predominaba el dibujo sobre el color. Éste, mate, empastado en tonalidades muy aplacadas, tenía claridad en los ojos grandes e irradiaba una luz casi rubia desde un pelo de ondas anchas y flojas que se repartían con elegancia sobre la cabeza... (pág. 123).

La de Sagarra —entre florentina y catalana— es comparada a la de un clérigo antiguo o del Renacimiento o del siglo XVIII:

> La cabeza monda y tostada, embebida de largos soles mediterráneos, tenía otras calidades, sin embargo... La mejilla, fatigada y carnosa, me hacía pensar en algún prestigioso mármol tarraconense. La boca era fina, casi demasiado, y pequeña, se antojaría cruel, en su patente dibujo, si no fuese por la luz esparcida que al sonreír con simpatía irradiaba para la faz completa... la rotundidad de la cabeza, fundida en la memoria con la impresión primera eclesiástica y la segunda del togado silente que han cobijado siglos de tierra maduradora, bajo unos azules incomparables (pág. 131-132).

La cabeza de José María Valverde se le aparece como una vasija de «arcilla fina trabajada por una artesanía milenaria» (pág. 293), «una cabeza sin fisura, puesta ahí, dejada ahí, en un perfecto equilibrio» (pág. 295).

La de Concha Zardoya —vista a dos miradas— le parece, en la primera, excavada en una montaña:

> ... se dibuja perfectamente el contorno de la cima, la masa pétrea de los bucles, la despeñada roca que ondula hasta tocar el cuello y hundirse con él en la arena inmensa, en el vasto llano sobre el que la cabeza está... Debajo del pelo está la frente, una vasta llanura despiadada donde las cejas son una eminencia pedregosa...; más abajo, la mejilla escarpada, por donde sólo se atreven las bestias caprinas que trepan ahinca-

> **damente hasta la meseta segura de la nariz. Debajo del párpado colosal, la pupila es como un gran sol extinto... (págs. 263-264).**

A la segunda mirada, descubre una imagen de ella, en dimensión humana, sobre un cuerpo vivo:

> Allí el pelo suelto, en haces hasta el cuello. Allí la frente, que en su nuevo tamaño era padecedora, con esos surcos de vida y pena... Y debajo el ojo vivo... La mejilla, en su medida humana, era pálida, con un silencio que no era el de la montaña, sino el de la carne sufrida; como la boca, no tallada en la roca, sino sellada en labio vivo, tras el que el sollozo se presentía, pero sólo hacia adentro... (págs. 265-266).

d) *Parte o fragmento: la mano.* — En otros «encuentros» el poeta centra su mirada, atentísima, sobre una parte o fragmento de la figura que está retratando. La mano —a causa de su móvil expresividad— es, por lo general, el miembro elegido. La eleva, entonces, a un primer plano —a un *close-up*— y, a veces, caracteriza con ella la totalidad de la persona. Así, el gesto de la mano revela la actitud mental y la personalidad intelectual de Jorge Guillén:

> ... de vez en cuando, Jorge decía algo, y era como si su mano, armada de una fina cuchilla, operase sobre el tema allí extenso en el mármol. Había aislado un nervio, una fibra vibrante: lo mostraba o lo cubría con una sonrisa de humor o de ironía... que le disculpase... La mano, más descarnada que antaño, más arrasada, se movía con expresividad... Mirando esa mano, alerta en el aire, se tenía la impresión de una acumulación de hechos ofrecida sólo por alusión, con una apurada y suprema virtud de síntesis. Agitándose, aunque fuese con lentitud, zigzagueaba allí una electricidad positiva, en rasgueos de luz que signaban un cielo hecho más que nunca de proximidad, a la medida humana (págs. 66 y 68).

La mano de Clementina Arderíu, haciéndose síntesis total de la figura, imparte serenidad: «compone a veces sobre el regazo un gesto de recogimiento, que puede hacerse oferente, al hablar, en un pausado despliegue de acogida y comunicación» (pág. 101).

La de José Luis Hildalgo —el poeta y pintor tan prematuramente fallecido—, al leer éste sus versos, vuélvese viva denuncia contra el destino: «Una mano larga, amarilla, pobre, sostenía el papel donde las letras violentamente enrejadas sobre la blancura parecían querer denunciar una lucha contra un destino» (págs. 248-249).

En el «encuentro» con Leopoldo de Luis, el poeta nos lleva, por la mano, hasta el rostro y los ojos de la figura evocada. Luego, volvemos a la mano nuevamente:

> Estábamos viendo una mesa mayor, y en ella una mano grande sobre una página blanca. Los ojos observadores subían, un brazo conducía esa mano. Subían más: un hombro. Más: un rostro de un hombre atento, atentísimo al equilibrio, a la regularidad, a la claridad sin tacha de la escritura elegante. Sobre su cabeza, escaso el cabello. Una frente amplia... Su mano grande, otra vez en movimiento, trazaba nuevas cifras, nuevas palabras, columnas, números, párrafos ordinales, líneas, productos... (págs. 277-278).

e) *El vestido.* — Sólo en cinco de los «encuentros» tiene el traje una significación esencial. La atención del poeta se ha proyectado sobre el atuendo al comprender que éste puede definir al hombre. La figura de *Azorín* completa su descripción al añadírsele la del traje:

> Estaba vestido con pulcritud: un traje perfectamente cortado, la corbata de seda, en nudo elegante, emergiendo de un cuello de blanquísimo hilo... Se puso de pie. Sorprendentemente erguido, casi tieso en la rectitud de la plomada, delgado, esbelto, pudiera decirse, se coronaba con aquella cabeza vivida...

> Echaba a andar. Qué conmovedores pasitos, lentos, muy cortos, pero el cuerpo valientemente levantado, sin vacilar, una chispa ya rígido... (págs. 37-38).

En cuanto a don Antonio Machado, ya hemos advertido cómo su traje patentizaba el paso del tiempo. Notemos aquí toda su importancia simbólica, su función caracterizadora de la persona:

> ... aquel buen señor estrenaba un traje muy de tarde en tarde; se lo ponía, y ya nunca lo mudaba hasta su definitivo retiro. Un día entraba en la peluquería con el atuendo flamante. Luego, en sucesivas apariciones, se repetía siempre el mismo indumento, en el que con rara fidelidad se iban grabando los días, con sus vicisitudes... y con sus manchas. Allí era reconocible casi todo, traducido a su expresión material. Penas o alegrías, tropiezos, esperanzas, sorpresas... Nada se aclaraba o lustraba —vida o estambre— y todo se ensombrecía. Así el traje iba recogiendo el paso del tiempo por acumulación sensible, y el tejido primitivo se iba agobiando o abigarrando, o descomponiendo... Cuando se había agravado suficientemente (alguien se lo había advertido), aquel señor hacía su aparición de pronto una mañana con un traje nuevo. El barbero era discreto y no le felicitaba... (pág. 45).

Ante el traje de Rafael Alberi, el poeta tiene la sensación de que su atuendo es anacrónico: «Vestía aquella tarde... un traje oscuro, un cuello alto y se adornaba con una corbata viva, estallada en colores» (pág. 123).

En cambio, en el caso de Luis Cernuda, da énfasis a su vestido, porque ve que éste es signo distintivo y personificador:

> Sin luto ya, vestido y calzado con refinado esmero, peinado cuidadosamente; si con sombrero, éste de marca; en la mano, endosado, el guante de precio, Luis Cernuda daba en seguida la impresión de una atención elegante en el cuidado de su

> persona... Un subrayamiento, una puesta en valor de sí mismo, llena de propio respeto, parecía indicar la aproximación. Una aceptación, una utilización del canon externo de la moda, en lo que éste tiene de refinado uniformador, establecía una superficie en cierto modo convenida, tras la que el veraz Luis Cernuda parecía ofrecer una figuración desdeñosa (pág. 141).

f) *Cuerpo y alma.* — Miguel Hernández —en su personalidad total— es acertadamente visto por el poeta en una doble dimensión de cuerpo y alma, doblemente luminosa en vida y muerte:

> Era puntual, con puntualidad que podríamos llamar del corazón. Quien lo necesitase a la hora del sufrimiento o de la tristeza, allí le encontraría, en el minuto justo. Silencioso entonces, daba bondad con compañía, y su palabra verdadera, a veces una sola, hacía el clima fraterno, el aura entendedora, sobre la que la cabeza dolorosa podría reposar, respirar. Él, rudo de cuerpo, poseía la infinita delicadeza de los que tienen el alma no sólo vidente, sino benevolente... Era confiado y no aguardaba daño. Creía en los hombres y esperaba en ellos. No se le apagó nunca, no, ni en el último momento, esa luz que por encima de todo, trágicamente, le hizo morir con los ojos abiertos (pág. 177).

g) *La risa.* — José Hierro y Gabriel Celaya son entrevistos a través de la palabra jovial, de las exclamaciones y de la risa. Introducen al primero ante nuestros ojos, pero, después, calla en silencio melancólico. Mas, en el caso de Celaya, la risa es expresión total de la figura. Así, el retrato del poeta vasco nos es dado, precisamente, a través de la risa y, finalmente, se nos revela ésta como protección de su interioridad:

> Ojos claros, insertos en una cara un poco redonda, inquieta, yo diría impaciente de la expresión inmediata, irradiando movilidad... y sentado a la luz de la ventana próxima, agitado en su asiento, sonriente en seguida, exclamativo a continuación,

> ruidosamente reidor al fin, Gabriel parecía destapado, por último, y exhalador de un vapor hacia arriba que había escapado de una marmita de compresión. ¿Pero era tal su actitud constante? La gesticulación cordial que nos conquistaba y que era ese vapor envolvente ponía en definitiva una niebla alrededor de una voz. La voz sonaba cálida y verdadera desde un recinto protegido, y su interior quedaba en la penumbra, donde brillaban unos ojos, puros todavía, con algo del purísimo tornasol infantil (pág. 207).

D) LUGAR, FONDO Y MARCO DEL «ENCUENTRO»

LUGAR

Ya hemos indicado que, en la «Nota preliminar» a su libro, el poeta nos advierte que los «encuentros» ocurren en un «aquí», en un lugar real. Este es, la mayoría de las veces, su casa madrileña, Velintonia, 3, y su domicilio provisional de la Avenida Reina Victoria, 2 (piso alto en que sólo habitó seis meses). En su casa, pues, conoce por primera vez a Gerardo Diego, Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre, Miguel Hernández, Gabriel Celaya, Rafael Morales, Vicente Gaos, José Hierro, José Luis Hidalgo, Carlos Bousoño, Julio Maruri y el «poeta desconocido» (real e irreal a la par). En algunas ocasiones no indica el lugar del primer encuentro, pero sospechamos que éste debió ser en su casa: tal ocurre con José Luis Cano —a quien ve siempre descalzo en una playa mediterránea—, con Blas de Otero —al cual muestra parcialmente «en un cuarto cerrado» (pág. 221)—, con Leopoldo de Luis, con José María Valverde —porque dice que «llegaba serio, afable» (pág. 229)— y con Concha Zardoya —no precisa dónde la conoció, pero nosotros sabemos que fue en su casa de Velintonia.

En otros casos, evoca visitas, posteriores al primer encuentro, que recibió en su domicilio: la de Jorge Guillén, al pasar por Madrid —le sitúa en el jardín—, en su primer viaje a España después de la Guerra del 36; la de Clementina Arderíu y la de Susana March.

En cambio, el primer encuentro con los maestros ocurre en lugares diversos. A don Benito Pérez Galdós lo ve por primera vez en el escenario del Teatro Infanta Isabel y, luego, en el saloncillo del mismo. A Pío Baroja lo encuentra por primera vez en el Retiro, sin que el novelista advirtiese siquiera que le estaba mirando; el último encuentro —primero en el orden de presentación— tiene lugar en casa del escritor vasco, en su dormitorio, poco antes de su muerte. Halla por primera vez a don Miguel de Unamuno en la calle de San Bernardo y, después, se entrevista con él —o lo imagina (de ello no estamos seguros)— en la salita de su hogar. Y ve a Ortega por primera vez, siendo un muchacho, en la Sociedad de Amigos del Arte, sita en el edificio de Bibliotecas y Museos de Madrid; luego, le encuentra en el jardín de la casa de Lope de Vega, en la calle de Francos. Le presentan a Moreno Villa —que vive en la Residencia de Estudiantes de la calle del Pinar— en la cervecería «Heidelberg», y a Jorge Guillén en el café «La Granja El Henar». Visita a Pedro Salinas en su casa de la calle Príncipe de Vergara y sube con él a la terraza. A su gran amigo Dámaso Alonso lo conoce en las Navas del Marqués. A Carmen Conde la ve por primera vez a la puerta de su casa —Velintonia, 5—, contigua a la suya. A Rafael Alberti lo encuentra por primera vez en el Ateneo de Madrid. Y, fuera de la capital, ve a doña Emilia Pardo Bazán en el balneario de Mondariz, Galicia. A Carles Riba —¿y a Clementina Arderíu?— lo conoce en casa de una família catalana; después, pasea con él en Segovia y con él sube al otero de San Juan de la Cruz. A José María

Sagarra y a Susana March también los conoce en Barcelona, en el Ateneo.

Mas no precisa en dónde conoció por primera vez a Federico García Lorca, a Luis Felipe Vivanco, a José Antonio Muñoz Rojas. Pero tenemos la impresión que han pasado por su casa algún día. Y Antonio Machado pasa, como sombra en el espejo, por la misma peluquería a la que acostumbraba acudir.

FONDO

1) En ocasiones, los retratados se destacan sobre un fondo de paisaje, de ciudad o de habitación, que pertenecen al «ahora», al momento del retrato, a la tierra en que nacieron o al paisaje o atmósfera que mejor se vincula a la obra de cada uno.

¡Con qué viveza emergen los paisajes! ¡Y en qué exacta correspondencia con la figura a la que prestan relieve o, simplemente, completan, integran o interpretan! El paisaje, así, es fondo natural que habla, que expresa, que describe, que simboliza o explica. Examinemos algunos casos.

Carles Riba se embosca entre ramas y troncos, se identifica con el bosque: «Entre la fronda caminaba abstraído... Le coronaban ramos de olores y golpes de hojas espesas. En los ojos, entre las pestañas, yo diría la fina fimbria vegetal, las pupilas fulgían continuamente...» (pág. 82).

El retrato de Dámaso Alonso, trazado sobre un «paisaje de juventud», se alza sobre el paisaje de Las Navas del Marqués, exento. No hay identificación, como en el caso anterior: desde muy temprano, el poeta pasea por la naturaleza fresca, camina por las laderas, sube a los altozanos y picos, en busca de horizonte; bajo los pinares, lee un libro, a

solas, entre olores. El pueblo, al fondo, y la sierra de Avila, como un gran marco.

Tras Gerardo Diego vemos, no la alta mar cantábrica, sino su mar de Santander, vinculado a su silencio: mar «más modesto, más inmediato y trabajado, mar pisado por los dolorosos pies humanos, mar de cordeles y redes...» (pág. 88).

Y el verde paisaje cántabro queda tras la figura de Pepín Hierro, hecho forma visible de su alma: «Aquellos campos son tierras altas que descienden de las cumbres y que al llegar cerca de los hombres y de las bestias emanan un verdor, casi como un vapor, como un hálito de cariño. Y se pensaría que, al allegarse, el alma de este montañés exhalase con suavidad su pudor, su verdor se diría, para quedar sobre la superficie con térrea pero delicada naturalidad» (pág. 242).

José Luis Cano, en cambio, se yergue en su fondo paisajístico andaluz, en la baja Andalucía, en su bahía algecireña, mitad mediterránea —en el verano—, mitad atlántica —en el invierno—. El poeta pinta genialmente esta costa. Pero su arte se supera a sí mismo cuando describe el apogeo de la luz, en contraste con la melancolía del retratado que ha nacido allí, silenciosamente, junto a sus espumas: «La soberanía de la luz, acorde con el mar tranquilo, saturado de su poder, embriaga un éxtasis de reposo, hecho de majestad...» (página 216).

El Mediterráneo vuelve a aparecer en el libro con todas sus luces, para servir de fondo a la isla de Mallorca, a la cual hicieron un viaje el poeta y Carlos Bousoño:

> ... pero el mar Mediterráneo, casi inmóvil, habitáculo de la luz, concentra aquí sus fuerzas todas para hacer emerger desde el fondo rocoso este prodigio casi festival de la isla maravillosa. Ella está constantemente naciendo a los ojos del contemplador, y todo el festón de espumas que la rodea parece la súbita alteración de la majestad del abismo azul para dar

> paso a la soberana hermosura... Eso parece Mallorca: una inmensa flor abierta en piedra y arena en el cáliz del mar (página 258).

Sobre este trasfondo de flor, de cielo y de mar, vemos a los dos poetas.

Susana March, finalmente, es vista frente al Mediterráneo, como criatura hecha de cristales de sal.

Si volvemos tierra adentro, a la anchurosa Castilla, Carmen Conde se alza —en toda su madurez— sobre un paisaje de cielo, en un atardecer abierto sobre el campo de la Moncloa madrileña: «Veía el rayo de sol caer sobre el rostro e ir encendiéndolo..., como endureciéndolo, hasta darle calidad de piedra trabajada...» (pág. 203).

Y, avanzando por tierras de Toledo, el paisaje de Talavera de la Reina enmarca la niñez de Rafael Morales: la casita talaverana, el Tajo, las dehesas, los «toros zaínos, los otros berrendos, las vacas madres. Y el mugido muy joven del choto...» (pág. 228).

Pero el fondo del retrato también puede ser interior. Un jardín, una casa, una habitación, pueden servir de adecuada atmósfera. Tal ocurre en la evocación —en un pasado creado, recreado o soñado— de Lope de Vega, presente y ausente en el «encuentro» de Ortega y Gasset, del cual ya dimos una muestra en cita anterior.

¡Cuán «azoriniana» atmósfera rodea al maestro *Azorín*! Casi nos es posible tocar el aire interior, la luz cernida...

> Por la ventana, cubierta por una tela finísima, se cernía la luz de la tarde. ¡Qué quieto el ámbito, y qué quietas súbitamente las cosas, en el movimiento sutil en que parecíamos haberlas sorprendido! El aire, inmóvil; detenido en su vuelo, el polvo dorado, casi espiritual en la luz. Las figuras de esos cuadros sonriendo, como si antes hubieran estado así, como si luego hubiesen de seguir lo mismo. Y en una consola, un reloj

> que misteriosamente estaba parado, acompasando con su silencio mágico la delicada suspensión del ámbito maravilloso (página 35).

Jorge Guillén, por el contrario, se destaca sobre un fondo de ciudad: Madrid en luz: luminoso fondo en cántico: «Un aire transparente, se diría hialino, permitía ver, altísimo, el irradiante azul. Jorge había erguido su cuerpo del todo y, en lo alto de la cabeza, la frente se oreaba de claridad...» (página 66).

Federico García Lorca, además de fundirse con las fuerzas más hondas y puras de la Naturaleza, también se funde a los profundísimos fondos de Madrid, «en las altas horas de la noche» (pág. 111).

Un específico lugar ciudadano, alguna vez, puede servir de excelente fondo vívido para alzar al retratado, aunque como tal no exija detalles en la descripción: su nombre basta, como en el caso del Teatro Calderón al presentar el encuentro de Altolaguirre.

Dos nuevos ambientes, muy especiales, servirán de fondo a dos encuentros. Uno es el cementerio de Alicante, lugar de un «encuentro» post-mortem: Vicente Aleixandre visita la tumba de Miguel Hernández. Y es tan íntimo el encuentro que no necesita mencionar nombre alguno, en «temerosa elocuencia de un silencio preñado de dichos»:

> ... y una tapia larga y uniforme se abrió en un ancho vano de silencio... Los nichos, en altos paredones blanquísimos, reposaban bajo la luz radiante. El cielo macizo pesaba, y el resplandor casi insufrible parecía tener volumen sobre nuestros hombros... Unos nichos tenían cristal y diminutas flores bajo sus brillos. Otros, conmovedoras fotografías de la misma niña, de la misma madre, de todos los cementerios. Buscábamos una lápida desnuda, un hueco. Y allí estaba, de pronto. Casi a ras de tierra... (págs. 181-182).

El segundo es un convento de Begoña en que Vicente Aleixandre evoca a Julio Maruri, fraile profeso —Fray Casto del Niño Jesús—, lleno de unción: «...le podréis ver en el huerto. Entre los manzanos, los cerezos, los bancales de las acelgas y las lechugas, moviéndose entre la rama baja del patatar, la figura avanza despacio... Los pájaros revolotean cerca...» (pág. 272).

2) En varios encuentros, los fondos adquieren importancia propia, pues se destacan con relieve individual a pesar de estar «configurando» de algún modo al retratado. Y advertimos que las regiones cobran «personalidad» y que se vuelven «retratos» de sí mismas. Es Andalucía la región pintada con más cuidado, mayor precisión y, acaso, más amor. Los elementos esenciales del paisaje andaluz —desde lo inerte y lo vegetal hasta lo humano —son dados en función real y metafórica. He aquí los ejemplos más notables:

> De los surcos vinariegos de junto a Jerez, que reunió el abuelo, surtían el mosto dorado, el líquido erguido casi solar, donde rostros andaluces lavan su alegría o su pena; el mismo que luego cede su luz a muchísimas tierras... El vino entra y sale y no se para nunca. Sólo duerme, más que en sueño en olores, en las oscuras «madres» (págs. 124-125).

> Se crió en Antequera [Muñoz Rojas], entre olivos verdes y plateados, pisando tierras feraces, corriendo bajo cielos azules... (pág. 195).

> La ciencia del andaluz puede ser escepticismo, y entonces se ve esa elegantísima figura del que fue y volvió, y en su regreso sonríe. Don Juan Valera fue un andaluz a quien ninguna gracia acaso le fue negada, a excepción quizá de la última gracia del corazón, y lo pagó con lo que más quiso: el don lírico, que un hada, sin que él nunca lo supiera, le hurtó de su cuna (págs. 216-217).

Al visitar Alicante, se le revela al poeta la hermosura del ambiente y de la primavera levantinos:

> ¡Qué dulce el cielo, qué intensa la luz y el olor de los azahares retrasados! Entrábamos en el aire espeso, habitándolo, aspirándolo, vistiéndonos de su suave grosor y emergíamos a otros aromas, a otros rozamientos, a otro vestido encendido, casi trastornados... (pág. 181).

Luego, en la figura de Carmen Conde —nacida en Cartagena y trasplantada a Castilla—, ve una síntesis de Levante y de El Escorial castellano:

> ¡Buen encuentro! Un Levante condensado en una mujer, quebrado y vertido sobre una pizarra casi infinita, y recogido, erecto otra vez en la misma mujer, en otra ya, que de un fondo de cuarzo y serranía y pino membrudo enderazaba, descendía sus pasos hacia Madrid (pág. 202).

3) Otro tanto ocurre con las ciudades. Ya hemos visto asomarse Madrid a estos fondos muchas veces. Aún podemos completar los ejemplos aducidos con otros detalles que van redondeando en el libro la imagen de la gran ciudad, a la que habrá que añadir también el vivo elemento de lo humano. La visión de un Madrid popular, en día festivo, con meriendas a orillas del Manzanares, aparece en forma muy viva en el segundo encuentro con Celaya:

> Era un domingo y bajaba mucha gente de los altos de la Moncloa. Hombres, mujeres, niños... Unos con sus cestos; estos otros con sus chiquillos en brazos, o a su lado, llevados de la mano, si un poco mayores. Los muchachos corrían en bandadas o alborotaban alegremente junto a las muchachas. Bajaban de las modestas alturas, de la Dehesa de la Villa o subían de Puerta de Hierro, de pasar el día festivo en los alrededores. Una multitud. En la riada que ya casi era llevada en las ondas últimas de la luz, mezclados nosotros con todos (páginas 211-212).

La presencia de Segovia se hace visible en viñeta muy condensada y ascética, resuelta en pura luz, en el segundo encuentro con Carles Riba:

> «*Una viejísima ciudad, castellana esta vez*, congregaba a algunos poetas, bajo un cielo transparente y una luz de suprema verticalidad» (pág. 81). «Al fondo, Segovia, la bien querida, levantada como en un hombro poderoso, puesta allí en pesada fábrica ligera, ondeando...» (págs. 82-83).

Sevilla, en el encuentro con Luis Cernuda, desliza su perfil de gracia esbelta: «Que era de Sevilla y vivía allí, en una callecita de la ciudad exhalada» (pág. 139).

De Málaga describe con cariño la calle de Granada, en que estaba el colegio de su infancia:

> Esta es una calle larga, variada, y parece caprichosa hasta que por entre algunas casas malagueñas de los siglos XVI a XVIII —tiestos de hoy en rejas y balcones—, se decide por fin a desembocar alegremente en la abierta plaza de la Merced... (página 117).

MARCO: EL POETA JUNTO A LA VENTANA

La semblanza del «encontrado» se sitúa, a veces, junto a una ventana. El poeta es visto a toda luz y ésta le enmarca plenariamente. La luz no sólo se hace fondo purísimo y transparente, sino que ilumina al retratado por dentro. Vicente Aleixandre se vale de ella para penetrar y calar más hondo dentro del alma y de lo psicológico.

Dibujados contra el horizonte de Castilla, *posan* junto a la ventana Alberti, Cernuda, Celaya, Hidalgo y Susana March. Alberti encuentra en una ventana del Ateneo de Madrid adecuado marco a su retrato de proporciones clásicas; su figura «recortada contra la luz del atardecer..., el ámbito transparente, podría estar pintada por un maestro florentino»

(página 123). En el encuentro con Luis Cernuda, en cambio, la ventana no recorta ni enmarca la figura: es ojo o abertura por donde penetra la luz del atardecer y por donde se advierte la lejana presencia de la sierra guadarrameña, de la llanura castellana, confín de fondo para los dos poetas, para el visitado y el visitante: «al fondo, la azulada masa de la Sierra, casi vaporosa bajo un cielo de luces increíbles...» (página 140).

La luz de la ventana, en el encuentro con Gabriel Celaya, revela la movilidad interior, lo que se oculta debajo de una risa ruidosa: seriedad y dolor.

Mientras «posa» para el pintor José Luis Hidalgo, el poeta, ayudado por la luz que penetra por la ventana, descubre lo que hay debajo de aquella piel que le mira: un desnudo de ascético hueso, de carne consumida, un alma lírica, una voz ronca con anuncios de muerte prematura: «...mirando su rostro bañado en la luz transparente, ¡qué claramente vi cómo era y a lo que se asemejaba! Rostro cenceño, ardido, consunto. Como si todo él hubiese sido pasado por una llama... La pulpa ya no existía...» (pág. 248).

Susana March, por último, viene a sentarse junto a la ventana del poeta, quien, al verla, descubre gravedad y lejanía en su rostro tan joven: «Era la misma, juvenil, ahora seria, recopiladora de memorias y en su vivo presente. Y era la misma voz grave, levemente ronca y como sepultada» (páginas 287-288).

E) TÉCNICA PLASTICA Y AUDITIVA

Examinemos, ahora, los procedimientos y recursos técnicos con que el poeta crea y construye sus retratos. Observamos, a *grosso modo*, dos técnicas esenciales: la técnica

plástica y la técnica auditiva. Mediante la primera, el retrato tiene un dibujo, unos valores cromáticos y, en algunos casos, hasta un perfecto modelado. Mediante la segunda, el poeta completa su semblanza con ayuda de todas aquellas sensaciones perceptibles por vía acústica: voz, risa, música.

TÉCNICA PLÁSTICA

a) *Dibujo.* — Unos cuantos retratos, más que pintados, están dibujados con fuerte trazo o pura línea, apenas tocados por el color en el lugar más necesario. He aquí el retrato de Ortega: «La cabeza tenía el dibujo definitivo. Sobria todavía la cara, cenceña y grabada, se coronaba con un cráneo que no habría de variar. Hasta el pelo ascendía pausadamente desde un costado, oscuro del todo aún...» (página 54). La cabeza de Alberti es de un perfecto dibujo:

> El rostro, pálido, resultaba fino. Firme la frente, prolongada clásicamente en la recta nariz. Debajo la boca, tensa en su trazada sutilidad, y debajo aún la barbilla, que cumplía con agudeza y determinación un perfil en el que predominaba el dibujo sobre el color. Éste, mate, empastado en tonalidades muy aplacadas, tenía claridad en los ojos grandes e irradiaba una luz casi rubia... (pág. 123).

El dibujo alcanza a la figura entera, en el caso de Jorge Guillén y en el de Luis Felipe Vivanco, figura grequesca, figura en huida hacia arriba:

> Alto, muy alto, una figura casi interminable; pero apenas una línea pura en el espacio. Tan abstraído de materia, tan espiritualizado en su única dimensión que casi parecería una flecha disparada hacia el cielo y súbitamente suspensa aquí en la tierra, antes de desaparecer. En lugar de la punta estaba su cabeza... (pág. 190).

b) *Cromatismo.* — En su arte de retratista, Aleixandre no sólo se muestra como un certero dibujante y hábil escultor, sino que sabe emplear las tintas cromáticas con gran acierto, llegando a extraerles, en muchos casos, prodigiosos efectos y originales y aun inéditos valores. La gama colorista de su paleta es rica y variada, dispuesta siempre a encontrar —y producir— el acento necesario a cada personalidad, el matiz adecuado para expresar lo psicológico: hay tintas oscuras, hay tintas clarísimas, hay tintas medias. El pincel del poeta combina y empasta todos los tonos, realza los puros, «inventa» los que no existen cuando el modelo lo exige o el fondo sobre el que ha de alzarse. O proyecta o descubre una luz, fundiéndola con una metáfora o una comparación. Casi nunca utiliza el color de un modo obvio, puesto que se inclina a usarlo como ingrediente indispensable de la personalidad o de la atmósfera en que radica o se mueve el retratado. Por otra parte, su conciencia artística le impide aprovecharse del «lugar común» pictórico o colorista,

Observemos, pues, la técnica cromática de *Los encuentros.*

1) En algunos, el color se concentra en el rostro del retratado, cuando aquél significa un rasgo distintivo de la personalidad física: algo —cabello, pelo, ojos— que salta a la vista del que mira. Así, ve en Baroja «una barba casi *rojiza,* con alguna hebra de *plata* (pág. 25); en Unamuno «su barba ya casi *blanca*» (pág. 29); en *Azorín* su «faz *rosa*», su «pelo *gris*», sus «ojos *azules*» (págs. 35, 36 y 39), y éstos, además, son «claros, clarísimos», porque en su fondo se halla «el largo *oro* crepuscular de la llanura» castellana (pág. 37). En Moreno Villa fija exactos matices: su cabello es «de un *gris enérgico,* suavizado en las sienes. Un rostro enjuto, *tostado* hasta el *siena* andaluz; ojos *negros* y vivos. Se podía pensar en la cabeza de un caballista antiguo, *bronceada* y *sanguínea*» (pág. 59). El rostro de Alberti le parece «*mate*»,

con «*claridad* en los ojos» e irradiando «una luz casi *rubia*» (página 123). En Sagarra le llama la atención su cabeza monda y «tostada», «embebida de largos soles mediterráneos» (pág. 131) y, sobre este color uniforme, «un *rosa* romano» (página 132), en toque brevísimo. En Luis Cernuda da énfasis a su pelo negro, «de un *negro definitivo*» y a su tez pálida —«bajo de color el rostro»—, en la que dominan «unos ojos *oscuros*» (pág. 139). En su lejana visión de los días adolescentes, recuerda de don Benito Pérez Galdós «su cabello *gris* despeinado» y sobre todo, la palidez de su frente que, en un momento, «brilló con fulgor de piedra *blanca*»; tampoco olvida su bigote gris, cuyo color poetiza en «color del *basalto*» (pág. 160). De Miguel Hernández todavía le impresionan dos colores: «su cara *atezada* y sobria» —su «faz térrea»— y «su doble fila de dientes *blancos*», su «dentadura *blanca, blanquísima*», «irrupción de *espuma* sobre una tierra *ocre*». Y a ellos viene a añadirse el azul de sus ojos, «*azules* como dos piedras límpidas» (pág. 170). De Vivanco le llama la atención su «*palidez* entre visos *negros* y *azules*», palidez tornasolada, de tonalidades espiritualizantes, grequescas. En la palidez de Muñoz Rojas descubre vestigios raciales: «Algo en el *negro* pelo laso..., en el *mate* rostro apurado, parecía delatar las gotas quizá de sangre semítica» (pág. 195). Al evocar la infancia de Carmen Conde, también destaca en la poetisa el color de su raza: «niña *blanca* entre moritas *oscuras*» (pág. 201); al narrar su encuentro con ella en la edad madura, deja que el sol del atardecer coloree su retrato: «purificaba sus *labios* como con un carbón *encendido*»; sus rayos *enrojecen* aquel rostro y lo van iluminando lentamente (página 221). La palidez que caracterizaba a José Luis Hidalgo, la atribuye a que su cara estaba como lamida y purificada por una llama; aún agrega: «Y del arrasamiento lo que quedaban eran dos ojos aún llameantes, *negros: tizo-*

nes que desde el *fuego* te contemplaran... Una boca con labios *no rojos...*; labios *rosas,* como si su *rojo* inicial estuviese *empalidecido* con un paso leve, suave, triste, de sapiente *ceniza*» (pág. 247). En Julio Maruri le impresionan las tintas medias o descoloridas: «Un pelo *rubio, rubiasco...* Dos ojillos *casi azules...*» (pág. 269). En el rostro de Susana March le asombra su frescura juvenil, sus «colores matinales»: «el *rosa,* el *magnolio, casi el carmesí*» (pág. 285). En el rostro de José María Valverde ve acusada materia de tierra parda: «El color es *terroso...* y a veces, a cierta hora..., nos sorprenderá a todos con sus rebrillos o tornasoles *cobrizos*» (página 291); «Los ojos inscritos en aquellas *cocidas* calidades daban una luz *negra, carbón* para quemar ensueño» (página 293). Y el rostro del poeta desconocido —no visto en la realidad, pero *sí* en la «visión» poética— tiene calidad y color de «*tierra* mojada y puesta a secar» (pág. 300).

2) *El atuendo:* El traje y el sombrero del retratado proyectan, a veces, su color sobre la semblanza a fin de completarla. Es indefinido —¿pardo?, ¿gris?—, según convenía a la personalidad de Baroja: «Un sombrero *cansado...* Un gabán de color *indeciso*» (pág. 25). El negro —muy acentuado— conviene a don Miguel de Unamuno: «con su sombrero *negro...*, su chaleco cerrado, su *negrísimo* traje» (pág. 29). *Azorín* también lleva «un sombrero *negro* en la mano» (página 39). Alberti viste un «traje *oscuro*» y lo adorna «con una corbata *viva,* estallada en *colores*» (pág. 123); pero al aparecer su primer libro *Marinero en tierra,* su traje se transfigura ante los ojos del poeta: «Con su grímpola en *blanco* y *azul*» (pág. 126). Luis Cernuda, en su primer encuentro, se muestra «vestido de *negro*», «*enlutado,* fino» (pág. 139).

3) *Lo psicológico y moral:* Henos aquí ante uno de los usos más interesantes del color, en que éste actúa no sólo en función cromática, sino que es utilizado como matización

psicológica o moral. Pedro Salinas, cuando regresa de Sevilla, vuelve cambiado: «recogido y erecto, cuidado y preciso, con una nueva armonía corporal, casi enjuta, y hasta con un humor finísimo que, ahora sí, tenía *color*: un color *dorado, pálido, centelleante* a un posible *sol* escondido: precisamente el *color de la manzanilla*» (pág. 75). Color dorado, color de gracia, de fino humor. La gracia chispeante y clara de Rafael Alberti nace, en cambio, de las salinas de Cádiz, «de lo *blanco* y lo *verde* más gaditanos: *espuma y agua de mar*» (página 124). Su joven alegría vital, derramándose por toda su persona, al llegar a Madrid, la siente el poeta como un mar humano: «Un brazo de agua *verde* y *azul* había entrado en Madrid, un brazo verdadero de *mar* que corría por la ciudad, invadiéndola de alegría» (pág. 126). Pero, alejado de la Patria y en los días de madurez, Alberti hace versos y pinta en la orilla del Plata, mojando su pincel en la sombra dolorosa de la nostalgia y de la melancolía: «moja un pincel doloroso en la *sombra* de un agua —sombra *verde, amarilla, roja, cárdena, negra*— y pinta, pinta a la *luz* de un sol invisible, que está rielando por las aguas de Cádiz» (pág. 127). El poeta se figura a Manolito Altolaguirre andando entre criminales, arcangélicamente, volviéndoles buenos: «echándoles *blancura* al alma *negra*» (pág. 147). Miguel Hernández le parece que, con su inocencia de hombre de la tierra, llegaba a la ciudad desde su Orihuela y la purificaba: llegaba «en su onda de verdad que *enverdecía* a Madrid y lo *coloreaba*» (pág. 170). La claridad mental de Vicente Gaos le hace pensar que éste se halla vinculado a las sierras poderosas «y a su asfixiante *azul*» (pág. 235). En José Hierro atribuye a temprana sabiduría dolorosa la «luz *gris*» de sus ojos claros (pág. 241). El pudor anímico de este poeta lo ve como un «*verdor*» suave que se deposita sobre la tierra —como el verdor de su país cántabro— con «delicada naturalidad» (pá-

gina 242). La inocencia de Julio Maruri también está llena de «verdor», de lozanía, cuando formula preguntas (página 271).

4) *El paisaje:* Cielo, tierra o mar, paisaje de llanura o de montaña, paisaje de nubes, crean un fondo cromático a muchos retratos. Aleixandre sabe repristinar los colores convencionales, dotándolos siempre de un matiz o de un metaforismo original, de una nota adjetiva única. En lo hondo de las pupilas de *Azorín* no sólo se ve el oro de la llanura castellana, sino que se ve «encima el color *zarco* de la mirada, del cielo» (pág. 37). El fondo sobre el cual se destaca Jorge Guillén es «el irradiante *azul*» del cielo de Madrid (pág. 66). La cabeza de Sagarra se cobija «bajo unos *azules* incomparables» (pág. 132), bajo el cielo barcelonés, cielo mediterráneo. Luis Cernuda se halla junto a la ventana del poeta, por la que se ve «la *azulada* masa de la Sierra, casi vaporosa bajo un *cielo* de *luces* increíbles» (pág. 139). Si Muñoz Rojas se crió y corrió «bajo cielos *azules*» (pág. 195), José Luis Cano vivía en invierno bajo «un cielo aborrascado» que daba «más que *plata, ceniza*» (pág. 215), en la costa andaluza de Algeciras. José Luis Hidalgo descansa, en su último sueño, bajo «un cielo mezclado con *azul turbio*, con indescifrable *gris* de *arcano*» (pág. 248). Julio Maruri profesa en un convento de Begoña, en donde pende «un cielo bajo que, cuando se puebla de nubes *blancas*, gruesas, *algodonosas*, se hace casi humano»» (pág. 212). Las luces del atardecer, varias veces, iluminan los «encuentros». En el de Jorge Guillén, el momento es captado con un vigoroso impresionismo cromático: una luz de tonalidad violácea colorea el paisaje total en que se alza el poeta: «...un sol casi *violeta* daba *convulso color* a las formas todas» (pág. 69). Mas la tarde barcelonesa que enmarca a Carles Riba, es de «impalpable *oro*» (página 80). Sin embargo, en otro paisaje —en Segovia, junto

al río Clamores—, el atardecer que le sirve de fondo es otro: la hora poniente crea ricas tonalidades cromáticas: «Grandeza de los *rojos*, de los *rosas*, de los *amarillos*, de los *azules desvanecidos*, de los delicados, largos, larguísimos, *blancos* que casi sin término se heredaban» (pág. 83). (Notemos, entre paréntesis, de qué modo Aleixandre intensifica —en fuerte brochazo que se alarga— la presencia del blanco.) Volvemos a ver esta misma riqueza colorista en el fondo del encuentro con José María Valverde: «caminando por él por las afueras de Madrid frente a la tarde última, desplegada en *rojos, amarillos, cárdenos, azules veladores*» (pág. 294). En los paisajes de llanura o montaña. Aleixandre da énfasis a los tonos verdes: «*los impetuosos verdores sucesivos*» (página 80), junto al Clamores segoviano; «*tinta verde* del campo» (pág. 12) colorea algunos versos de Alberti; entre «olivos *verdes* y plateados» (pág. 195) de Andalucía se crió Muñoz Rojas; José Luis Cano «puede marchar entre el *plata* de los olivos. *Verde* y *plata* sobre el cabello» (pág. 217), en un fondo de paisaje andaluz. Pero las copas de los pinos de Mallorca, al terminar el día, se disuelven en lo gris: «eran apenas ya masa de *humo*, masa de sueño» (pág. 259). La montaña cantábrica —fondo de Pepín Hierro— tiene «un *verdor* húmedo— que suaviza los nombres» (pág. 242). Pero la Sierra de Guadarrama, que el poeta ve desde su casa, en el fondo del paisaje, es azul: «unos montes *azules* levantados, casi flotadores en la luz» (pág. 287). La personalidad de García Lorca evoca formas de la Naturaleza dotadas de color y, además, se halla en hermandad con los astros: «laderas *verdes*, llanuras, rumor de olivos *grises* sobre la tierra *ocre*..., cuando la luna correspondía con él y le *plateaba* su rostro» (pág. 109).

Los paisajes marinos también aportan su claridad y su color a algunas páginas de *Los encuentros*, sirviendo de ne-

cesario fondo a unos cuantos retratos. La bahía de Algeciras, sobre la que se yergue la figura de José Luis Cano, está desde la primavera «*dorada, encendida*... Ha podido más el Mediterráneo, añil y desplegado, con sus hermosas *espumas* donde se quiebra el sol entre un lujoso crujir de *oro* instantáneo y una risueña felicidad de *azules*» (pág. 215). Las playas de Mallorca poseen una belleza «casi *fulmínea* del *blancor* atravesado por el *azul*» (pág. 258).

5) *La Poesía:* En unos cuantos encuentros, Aleixandre evoca la poesía cultivada por los poetas que retrata y, en algunos casos, al referirse a ella, emplea toques de color de gran peculiaridad y de metaforismo muy interesante, relacionado siempre con la obra a que alude. En el encuentro con Gerardo Diego se acuerda de «aquellos versos *albos*» de su *Manual de espumas.* En el de Rafael Alberti hallamos como un resumen total de su obra poética, por medio de la expresión cromática, que acaba en plenitud de blancura, de perfección: «Tinta del mar y tinta de la tierra. Tinta *verde* del campo y tinta *roja* de la sangre, y tinta *cárdena* de la ira, y tinta *negra* de la muerte. Pero el color, súbito y sintético, en *blanco,* de toda la luz fluyendo, suprema, por el cabo de esa fontana que se sucedía» (pág. 126). La poesía de José Hierro aparece caracterizada psicológica y cromáticamente con gran delicadeza y suave melancolía: «Parecía que una mano inmensa y *gris* hubiera echado un velo gris sobre las cosas no para ocultarlas, sino para matizarlas, ofreciendo unos contornos lastimadores de tan evidentes» (pág. 243).

6) *Monocromía:* Las páginas dedicadas a don Pío Baroja, enfermo y agonizante, contienen un prolongado y sostenido uso del color blanco. Todo es blanco: el hombre y cada elemento de la escena. El blanco se devana a sí mismo, se conjuga y se irradia. Es un mundo de pureza y de renunciación. Los toques no blancos son mínimos, porque la blan-

cura trasciende por todas partes. La eternidad que aguarda al glorioso novelista también es blanca... Este último encuentro con Baroja —el primero en el orden del libro— es un triunfo del color blanco, una apoteosis de blancura: monocromía de gran belleza y emoción con que se inicia la obra.

> ¡Qué desnuda la habitación! Las paredes sin un elemento que las alterase Una ventana amplia, quizá con unos visillos *blancos*. En el centro, grande, como arribada, quizá mejor como desatracada, tal una barcaza que se dispusiese, la cama. En ella tendida, la sombra. La colcha *blanca*, las *sábanas*, la barba *blanca*, el gorro tibio de lana *blanca*: todo daba la sensación de *espuma* suave, esponjosa, que retuviese y acogiese, agasajase, el cuerpo inerme que se le rendía. Sólo el rostro apenas *encendido* —en una chispa de fiebre última—, el *rosa tenue* de las mejillas, ponía *color*, y qué *suave color*, en aquel *amontonamiento* de *blancura* inocente..., debajo de la mejilla *encendida* el bigote *blanco, tostado* por algún borde, como tomado de un *resol* último, mientras la barba era un collar *albo, sin mácula*... (páginas 22-23). Y aquí, aquí, simultáneo, yuxtapuesto, presente, vivo y muriendo, el mismo creador silencioso, nevado, en su blancura final... Y hubo un silencio grande en que no se oyó nada, nada, y no se vio sino la *albura infinita*, anegada, que lo recogía (pág. 26).

c) *Modelado.* — Algunas semblanzas están trabajadas con técnica escultórica. Más que dibujadas o coloreadas aparecen modeladas en arcilla o talladas y esculpidas en piedra con fuerte y rotundo escoplo. Sorprende advertir que estos últimos retratos se adjudican a poetas cántabros: José Hierro, José Luis Hidalgo y Concha Zardoya (aunque no de nacimiento, sí lo es por su ascendencia). Estos tres retratos, sin embargo, no están tratados de igual forma, según lo demuestran las siguientes citas. Los dos primeros están cincelados en hueso; el tercero, en roca y a escala magnificada y luego disminuida. El primero se acerca más al grabado que a la

escultura. El segundo, si puede decirse, usa la llama, el fuego, como cincel, y algún toque de color.

> Por encima de esos ojos, una frente desnuda, apenas unos pelillos arrasadamente echados hacia atrás, en el viento que se los llevaba. Enjuta la sien, mortificada; la mejilla tirante, y bajo una nariz..., una boca grabada, de penoso dibujo, labrada por muchos silencios y muchas y largas soledades reclusas de adolescente (págs. 241-242).

> José Luis, con su rostro afinado, casi piedra visible para mañana, apenas velada por una piel pálida y transparente... (pág. 242). Rostro cenceño, ardido, consunto. Como si todo él hubiese sido pasado por una llama. Una frente desguarnecida... Y del arrasamiento lo que quedaba eran dos ojos aún llameantes, negros: tizones que desde el fuego te contemplaran. La pulpa ya no existía. Delineado el hueso, esculpido, la única perduración mortal allí se mostraba. El pómulo emergía, casi como nudo poroso, dificultosamente velado por la insuficiente piel de la vida... En aquella cara el hueso imperaba de dentro afuera, y su sordo silencio decía de la materia perenne y definitiva que le desbordaba de su temporal presencia de hombre (páginas 247-248).

> La cabeza de Concha Zardoya está excavada probablemente en una roca... Mirándola desde lejos..., se dibuja perfectamente el contorno de la cima, la masa pétrea de los bucles, la despeñada roca que ondula hasta tocar el cuello y hudirse con él en la arena inmensa, en el vasto llano sobre el que la cabeza está. Se trata de un antiquísimo monumento milenario, de una cultura extinta..., sobre una región desolada por donde a veces se desata el huracán, moviendo las dunas, alzando tempestades de arena que, al golpear la montañosa cabeza, aún la modelan, la rebajan, la empujan, la erosionan o la pulen, como un sideral escultor... Cerca de la montaña esculpida, más allá de la arena desértica, por un costado, está el mar... (páginas 263-264).

El rostro de José María Valverde está modelado en arcilla y de ella nace su color: es obra de alfarería extremeña: «Algo de aquella tierra parda tiene en la materia de su rostro, que nos da inmediatamente la impresión de la obra de un alfarero. Con el pulgar se ha hendido el sesgo de la mejilla. Un doble pellizco un poco abultado son los ojos. Tiembla todavía de la mano creadora el labio reciente. El color es terroso, dándole a esta palabra su directo sentido noble...» (página 291).

La cara del «poeta desconocido», finalmente, si bien no ha merecido el trabajo de talla ni aun la caricia redonda del torno, aparece modelada primitiva y toscamente, como una ruda teja, secada al sol: «Su cara tenía mucho de corteza, de tierra, si no de pan. Tierra mojada y puesta a secar. Cochura buena tenía aquel rostro. Como trozo de adobe; quizá más como un caído pedazo tejano, porque era largo, flaco y cocido, y muy comido ya por el sol» (pág. 300).

TÉCNICA AUDITIVA

Vicente Aleixandre, gran retratista plástico, anima y vivifica a veces sus retratos con otros tipos de sensaciones en los que, claro está, prevalecen las percibidas por el oído. La personalidad, así, se proyecta a una nueva dimensión que, naturalmente, agranda o ahonda el ámbito del valor o del significado. La voz, de manera muy especial, consigue nuevos efectos, insinúa nuevas significaciones. El poeta revela gran delicadeza acústica, un oído muy fino y sensible a las percepciones auditivas.

En el caso de don Miguel de Unamuno, la voz le otorga humanidad, alternándose con un gesto también muy humano: «Y todavía, y siempre, se le oye, con su voz, y aquel leve

carraspeo que la interrumpía. Y se le ve, en una pausa, sacudir las manos sobre las solapas» (pág. 29). En el de José María de Sagarra, la voz adquiere, sinestésicamente, casi plasticidad: «Le oí conversar: pastosa palabra. Escuché su dicción de sonido tan nítido que daban ganas de dibujarlo» (página 132).

En el encuentro con Blas de Otero, toda la fuerza definidora y personal del retrato se concentra en la voz, en la palabra: en el poder de comunicación humana y poética:

> Tenía una voz clara, limpia y si estabais en un jardín cualquiera con cielo alto y tersa luz, él poseía todas las cualidades naturales de una condición comunicativa. Por otra parte, había tensión en su tranquilidad, casi podría decir en su silencio... Su afluente palabra, que ingresaba ahora en la corriente de los demás con la más natural de las entonaciones... (página 221).

La voz de José Luis Hidalgo también define al hombre y al poeta: «Cuya voz se esperaba que tuviera resonancias de cueva, de cueva en piedra pura y adusta... Leía sus versos con infinita castidad en la voz... Pero otra voz resonaba más honda, otra voz sin garganta, que todos oíamos en la ronca voz de José Luis» (págs. 248-249).

La voz de Gabriel Celaya suena «cálida y verdadera desde un recinto protegido, y su interior quedaba en la penumbra» (pág. 207).

Y el mismo efecto logra la de Leopoldo de Luis: «Su voz nos producía sorpresa. Porque abriéndose paso en la modestia con la confusión propia, pero con la decisión necesaria, la voz surgía de pronto de un registro desconocido, oscuro, tal que cavernoso y el acento solemne, el escandido casi oratorio, frenado por la vigilancia del gusto, daba a la declamación cierto énfasis, no enfadoso, pero sí inesperado, como si

un nuevo Leopoldo de Luis asomase de pronto por transparencia en el rostro de nuestro amigo, y desde allí nos saludase con ademán y voz irreconocible» (pág. 280).

En cuanto a Susana March, la voz revela un aspecto de su personalidad que, al estar en silencio, queda oculto: «Era una voz oscura, aterciopelada, grave... Era un son de bordón lento, una ancha vibración, y resonaba un poco cóncavamente. ¿Desde dónde me hablaba aquella mujer? Era una voz que me llegaba de una cueva de conocimiento...» (página 286).

Y la de José María Valverde encierra un sonido maravilloso: «Aunque su voz oscura tenga algo de rumor andino» (página 292).

Junto a la voz y la palabra, con ellas y sin ellas, la risa, al derramarse en cascada sonora, enmascara profundidades psicológicas, dolor, gravedad, pureza. Tal ocurre en el caso de José Hierro y Gabriel Celaya. Dice Aleixandre del poeta santanderino:

> Si sin mirarle le oíais, oiríais sus risas, sus palabras joviales, sus grandes y redondas exclamaciones, como guijos lavados que reconocieseis... Pero si callado... Una melancólica luz de poniente había alcanzado los ojos atardecidos. Estaban graves, serios y, habría que decirlo, profundamente tristes. Una luz de temprana sabiduría... manaba con benignidad desde la mirada en que le sorprendíais (pág. 241).

Y del poeta guipuzcoano: «Asomaba por su risa su gran cara de chico, su ojo claro y especificador» (pág. 210). Y un poco antes había afirmado que llegó a su casa «ruidosamente», «exhalador de un vapor hacia arriba que había escapado de una marmita de compresión» (pág. 207).

F) SIGNIFICACIÓN PSICOLÓGICA, HUMANA Y SIMBÓLICA DE LOS «ENCONTRADOS»

Vicente Aleixandre sabe captar —venimos repitiéndolo reiteradamente— las cualidades humanas y psicológicas distintivas de cada personalidad. Y sabe entrever también el destino que a cada una le corresponde. Destaca siempre la nota afirmativa, positiva, nunca el defecto. Si alguna vez, por fidelidad a la verdad, alude a alguna flaqueza física o moral, nunca es con actitud crítica ni irónica, ni con intención peyorativa o denunciadora. Siempre prevalece en él el calor de la amistad o de la comprensión humana. A veces penetra en las profundidades de la ética para convertirse en un retratista moral. Su talento artístico, por otra parte, le lleva no a formular una fría definición de cada «encontrado», sino a crear —en él, de él y con él— una imagen simbólica que le relaciona, por lo general, con formas de la Naturaleza. Otras veces, sólo un epíteto o una frase sintética le basta para condensar, brevísimamente y en clara y evidente forma, la significación de cada uno, «fijándola» y «cristalizándola», por decirlo así, para siempre.

SIGNIFICACIÓN PSICOLÓGICA Y HUMANA

Don Pío Baroja es modelo de sencilla desnudez, de blanca pureza, redimidora de todo pesimismo, de toda amargura: modelo de rehusamiento y dignidad. Don Miguel de Unamuno es el monologador incansable. *Azorín* es una figura de alada materia, en cuyos ojos es posible ver el largo crepúsculo de Castilla. Don Antonio Machado es un hombre en

abandono, que vive más en el sueño que en la realidad objetiva, «sombra en un espejo». Don José Ortega y Gasset sobresale por su palabra clarividente y certera, por su diáfana luz mental. El gran poeta Jorge Guillén se alza con su finura crítica, con su dicción precisa, desde la luz de un humor sapiente. Humanísimo es don Pedro Salinas, claro ejemplo de ternura paternal. Carles Riba se destaca por su coherencia y su sapiencia. Gerardo Diego es el silencioso perfecto. Dámaso Alonso se distingue por su avidez lectora, su amor a la Naturaleza, su ironía y su humor. Clementina Arderíu es el vivo paradigma de la serenidad. Federico García Lorca posee una enorme capacidad de amor, posee la alegría y la tristeza, es cambiante como la Naturaleza. Emilio Prados es criatura de piedad y misericordia. Rafael Alberti es el pintor-poeta, tocado en los últimos años por la nostalgia y la tragedia. José María de Sagarra es hombre de cortesanía y benevolencia. Luis Cernuda es elegante, lejano, ¿frío? Manuel Altolaguirre es ángel en la tierra, un poco aturdido.

En el «Intermedio Mayor», don Benito Pérez Galdós, en su ceguera y en la cumbre final de su existir, es un viejo doloroso y patético. La gordura caduca de doña Emilia Pardo Bazán es salvada por su mano «melancólica y dulce, mano sobrevivida, pequeña, grata».

Parecida fuerza sintética tienen las fórmulas o metáforas vivas con que Vicente Aleixandre define a los encontrados más jóvenes. Miguel Hernández tiene un cuerpo rudo, pero su alma es delicada y benevolente y su corazón es puntual y no falla nunca. Luis Felipe Vivanco es un caballero del Greco al que la vida suma bulto y gravedad. José Antonio Muñoz Rojas es señor andaluz que cultiva la última ciencia de la caridad. Carmen Conde es la mujer puesta en pie o la energía amazónica. Gabriel Celaya es el reidor —por fuera— que con su risa protege y da penumbra a su inti-

midad. José Luis Cano es el andaluz de bondad y de ciencia, de tristeza sin edad. Blas de Otero es el poeta del imperativo moral, de la solidaridad humana. Rafael Morales es el poeta cuyos ojos conservan todavía el brillo de la niñez, aunque son serios, dulces, bondadosos e ilusionados. Vicente Gaos es, por su inteligencia, aguilucho de risa moral y dura, de humor ácido que limpia cuanto toca. José Hierro es hombre de contrastes, de dolor encubierto en risa y carcajada. José Luis Hidalgo, quemado por la prematura sapiencia de la muerte, era síntesis de inocencia y sabiduría mineral. Carlos Bousoño es, en sus comienzos, poeta anacrónico, que sueña el tiempo. Julio Maruri es el poeta encarnado en niño, en hombre puro o en santo. Leopoldo de Luis es la cortesía y la diligencia redivivas en un poeta. Susana March es síntesis de niña y de mujer grave. José María Valverde es el poeta del equilibrio y de la seguridad. Concha Zardoya es piedra humanizada por el dolor hacia dentro.

¿Cómo traza Aleixandre sus retratos psicológicos y morales? Algunos ejemplos pueden probarnos por sí mismos la certeza con que el retratista destaca, fija y cristaliza el rasgo —o los rasgos— dominante. He aquí cómo presenta, cómo hace vivir, la bondad de José Luis Cano:

> Tras de sus cristales, los ojos alzados tienen ciencia y, en su madurez, un casi brillo, más que triste, piadoso. La bondad natural es difícil condición extremosa, que en esta encrucijada literaria, donde la navaja brilla con su filo azulado, adquiere rasgos de virtud heroica. Bondad: ¿quién cantará su prisión admirable, su recóndito perfume, su ocultamiento bellísimo? (pág. 216).

Y el imperativo moral que domina en el espíritu de Blas de Otero:

> Este gran solitario es uno de los hombres con más vocación de comunidad que se haya dado acaso entre los poetas de este tiempo. Y desde su conciencia implacable quizá sea el poeta que más versos suyos ha roto por el imperativo moral, sin un gesto de sacrificio... La norma ética es la fuente que le compensa en iluminación... y puede condenar un libro entero, lo mejor concebido y realizado, si no «ayuda», si no «conforta», si no «espera». Blas es de la madera de los moralistas, si al usar esta palabra no pensáis en la moral que le rodea... Ha ido en busca del hombre de los surcos y se ha alistado en los grupos de los que trillan y avientan, y ha sido el hombre de la espiga y el del sudor, y el del sueño al raso... ¡Cuánto amor en este corazón sofocado! (págs. 222-223).

Y la veta quevediana que caracteriza a Vicente Gaos:

> Entonces podía reír, castigando, con una risa moral y dura, y una veta de humor, perfectamente serio, corría ácidamente, limpiando, arrasando y dejando el cauce por donde pasaba mondo, reintegrado, veraz... (pág. 237).

O el dolor silencioso que subyace en la personalidad de José Hierro:

> Pepe tenía abundante biografía, pero no le oiríais nunca nada de su costa de sombra. La lluvia fina —larga y lenta— se diría que había caído larga y lenta para lavar su corazón y ofrecerlo limpio y real a los amigos que se le acercasen (página 243).

SIGNIFICACIÓN SIMBÓLICA O METAFÓRICA

Algunos «encontrados» —poetas todos— son vistos por Vicente Aleixandre, total o parcialmente, a través de una imagen metafórica en función de símbolo. Esta imagen configura siempre una forma —o formas— de la Naturaleza, ya sea animada o inanimada, vegetal o montaña, río o ave, o simple fuerza de la primavera.

Gerardo Diego es comparado con el árbol que, dentro del huerto, «a una vera de sombra» y a su «buen costado», a su «frescor de compañía verdadera» podrían conversar los amigos: «En todas las estaciones, en todos los inviernos o veranos, en los turbiones o en las claridades inocentes, allí el árbol se quedaría o esperaría» (pág. 89).

Federico García Lorca es identificado y unificado con la Naturaleza entera, cambiante como ella, polivalente como ella, único como ella. Es suma de paisajes españoles, suma de astros y de vegetales, pues «el poeta es el ser que acaso carece de límites corporales» (pág. 111).

Miguel Hernández es una fuerza de primavera: «Primavera de campo. En esos comienzos del verano, cuando han brotado los árboles y el aire brilla con potestad de cielo y la Naturaleza parece poderle a la ciudad, Miguel era más Miguel que nunca. También él, al ritmo natural, semejaba arribado en esa onda de verdad que enverdecía Madrid y lo coloreaba» (pág. 176).

Rafael Morales es río, navegando hacia playas abiertas: «Detrás vi el caudal de mañana. Y sus anchas aguas verdaderas presentí en qué playas abiertas, en qué grandes costas, limpias, sin arrecifes, desembocarían, cumpliéndose» (páginas 231).

Concretas formas geológicas se identifican —a toda escala— o se reducen —disminuidas a una escala menor— con otros nombres.

Ortega y Gasset es entrevisto, visionariamente, como piedra miliar, como piedra fundamental. La cabeza del filósofo es «casi mineral», verdadera montaña: «La frente parecía como si cubriendo, en un estado primitivo, una materia en ebullición, se hubiese henchido, hasta que al enfriarse en el geológico período siguiente quedó cuajada sólidamente en su abovedamiento frontal» (págs. 51-52).

Luis Felipe Vivanco se identifica no sólo con la sierra escurialense, en cuyas laderas ha nacido, sino también con los sillares del monumento —el monasterio— que ha brotado de ella: «...su presencia pronto coherente con aquella áspera sierra sustancial que se comba hacia el cielo. La materia de su rostro tenía parentesco con la piedra noble de aquellos sillares, y era enjuta como ellos, cenceña como ellos» (página 187).

Vicente Gaos no se corresponde con su paisaje nativo, pues, a pesar de ser valenciano, no posee la claridad del mar Mediterráneo, sino «la de las sierras poderosas y su asfixiante azul. Allá en las quebradas últimas anidan las aves altaneras...» (págs. 235-236). Él mismo es un ave de presa: es un aguilucho agraz de alto vuelo intelectual, de mirada taladrante, denunciando «la primera mirada hacia el sol» o «el frenético afán de remontarse pronto para mirarlo, comprobarlo en su fulgurante, en su incitadísima realidad» (página 236).

«La cabeza de Concha Zardoya está excavada probablemente en una roca. Vista de lejos sobre la llanura parece inminente como una montaña...» (pág. 236). La sitúa en una región desolada, cerca del Pacífico. Después de describirla con todo detalle —y con imágenes que recuerdan su primer libro, *Pájaros del Nuevo Mundo*—, la reduce a tamaño humano y le da movilidad, la vuelve figura de mujer... (Dejamos al lector, por motivos obvios, el cuidado de explicar —o explicarse— el simbolismo de esta imagen.)

G) LAS EDADES. LA VIDA. LA MUERTE. LA SOBREVIDA

He aquí unos temas de gran interés e importancia en *Los encuentros*. Sobre todo, el primero.

LAS EDADES

Aleixandre se inclina a declarar la edad de muchos de sus encontrados y a establecer, también, la suya propia en el momento de su encuentro con los maestros y con los compañeros de generación. Abundan los casos con una imagen infantil en el fondo, unida a la imagen juvenil, en los encuentros de sus contemporáneos o amigos jóvenes. Dos encuentros presentan al retratado en varias edades como cifra y síntesis de vida total. Otros presentan al encontrado en plena juventud, como si ésta quedara detenida en el tiempo. Los maestros aparecen en su última madurez —Unamuno, *Azorín,* Ortega—, en patética decadencia final —Galdós y la Pardo Bazán— y en espera de la muerte, como en el caso de Baroja.

1. En el encuentro con Emilio Prados, retratado y retratante son niños que van en Málaga al mismo colegio. Tan importante es este hecho, que Emilio Prados es «niño de Málaga» antes que poeta. En la amistad con éste la niñez común ha tenido mayor permanencia en el recuerdo: ha sido vida en común. ¡Con qué ternura evoca al niño Emilio Prados! ¡Con qué ternura evoca al niño Vicente Aleixandre! ¡Con qué ternura evoca las dos infancias malagueñas!: «Sí, un niño alegre era lo que yo recogía cada mañana. Un niño a veces tan alegre y bullicioso que parecía todo él una canción...» (págs. 119-120). Luego el niño se inserta en el joven Prados: «Recuerdo cómo rápidamente se superpusieron las dos figuras y cómo el niño puso su rostro en el rostro del hombre; mejor dicho, cómo, al bajarme del tren, en el rostro del hombre que se adelantaba se asomó haciéndome gestos, riendo, gritando, casi burlándose, el rostro puro del

niño que reconocí plenamente.» Y el encuentro acaba fundiendo al joven, otra vez, con el niño: «Casi me pareció escuchar con naturalidad, con sueño, con verdad creída: No, no; esta mañana te has retrasado en venir a recogerme» (página 120).

En el caso de Gabriel Celaya cuenta la biografía del poeta a redrotiempo, hasta llegar al niño, al escolar brillantísimo. Después, la continúa, mostrándonos al estudiante de ingeniería industrial, en el cual, al fin, aflora la conciencia del poeta y éste despierta en medio de la vida, se pone en pie, entre los demás.

Rafael Morales nos queda como la imagen del poeta-niño, de un niño grandón, mirado a través de una lente de aumento. Niño que, después, pasa a hombre y aún sigue siendo niño, aunque más serio y más grave: sigue siendo «un crío, un crío grande, Rafaelón, Rafaelote, el grandote Rafaelón» (págs. 227-231).

Carlos Bousoño es un niño de Oviedo, ávido de realidades, «frenético de un sueño de realidad» (pág. 256).

Tras el joven Dámaso Alonso de dieciocho años también asoma, velocísimo, un niño: «...y detrás unos ojos grandes, levemente abultados, medio ausentes a veces, a veces medio denunciadores de una repentina cara de niño que se asoma y se comunica» (pág. 93).

2. Gerardo Diego se nos aparece en tres imágenes de edad diferente: primero, es el niño de provincias, que corre por una humilde tienda de ropa blanca, «El Encanto», entre lino, encajes y cintas; segundo, es el profesor de Instituto, en una ciudad olvidada, «con su traje en color..., con su gesto serio, su paseo al atardecer entre los graves señores...» (pág. 90); tercero, es el antólogo que visita al poeta en Madrid. Las tres imágenes se funden en una vida total: Gerardo Diego.

La personalidad de Carmen Conde también es captada desde la infancia hasta su plenitud. Evoca a la niña en Melilla, a través de las *Memorias* escritas por la poetisa, y a la adolescente vibrante encarada con la vida; después, adviene el primer encuentro, rápido, en años de madurez, y la entrevé como impaciente amazona; luego, alude a encuentros sucesivos, en uno de los cuales el sol enrojece su rostro; finalmente, vuelve a «verla» como amazona otra vez. A grandes trazos ha «rehecho» lo esencial en la biografía de la escritora.

LA VIDA

¡Cuánta exaltación de vida circula por estos «encuentros»! Ellos no son otra cosa que vida unánime y continua, vida íntegra. La literatura, así, no es más que vida. El poeta vive para crear. La creación es una forma de vida: es vida *plena*. Esta afirmación queda ilustrada por aquellas palabras conmovedoras del poeta al adolescente desengañado de Unamuno que fue él mismo: «Óyele, óyele, bobo; óyele y escúchale con esos sentidos y marcha en silencio, mientras estás fluyendo con él en el vivir común, cuando estás participando de toda esa literatura que estáis haciendo los dos, ¿no te das cuenta?, marchando por esa calle, mezclados en el común vivir, en el ordinario vivir, como por una vena por donde circuláis él y tú y sus personajes, de los que te está hablando, iluminado tú por el hondo participar...» (páginas 31-32).

Por amor a la vida exalta el «tempo» vital de Blas de Otero: «Para él, el tiempo en que está inmerso tiene otra dimensión de la vulgar, y yo he visto en este hombre absorto cualquier acción normal cumplirse como a cámara lenta, como si el tiempo retuviese su marcha hasta hacerse tiem-

po de Blas. Él, tan cabalmente humano, me ha hecho pensar a veces en esos efímeros insectos volantes, un minuto de cuya existencia agolpa toda una vida» (pág. 222). Y el trabajo de Pepín Hierro, que escribe poesía en una fragua: «...supimos que escribía ahora sus poemas en una fundición o en una fragua, entre yunques y hierros; allí no era un Vulcano, sino el amanuense que contabilizaba chispas, mientras su libre corazón encendido las recogía todas y las descargaba sobre la cuartilla...» (pág. 244). Y por el mismo motivo vemos a Leopoldo de Luis trabajando en una oficina como «jefe de negociado de una empresa» (pág. 278).

LA MUERTE

Es un tema que tampoco podía faltar en *Los encuentros*. En la semblanza dedicada a don Pío Baroja, vemos cómo éste —sumido en silencio y blancura— va navegando hacia la muerte lentamente en la «barcaza» de su cama (pág. 23).

Y es el poeta mismo quien entabla un diálogo-monólogo impresionante con un muerto, frente a un nicho del cementerio de Alicante. Habla con Miguel Hernández y le tutea. Le cuenta que ha visto sus fotografías y que, entre ellas, ha repasado toda su vida. Y el poeta describe la imagen última que aquél dejó en el mundo: «Vi también el rostro último, tan sobrecogedoramente español. Yacente, comido del sufrimiento, madero casi de dolor, resto esculpido en leño, con espantosa expresión de agonía serenada por la muerte. Y en los grandes ojos abiertos la ausencia de la música ahogada...» (pág. 182). Estas líneas son, sin duda, las más conmovedoras, las más dolorosas de todo el libro. No, no podía faltar la imagen de un poeta muerto en estos «encuentros».

LA SOBREVIDA

Tampoco podía estar ausente un ejemplo de un gran escritor —Galdós— en trance de sobrevivirse. Páginas éstas también muy patéticas. Con ellas se completan todos los ciclos vitales.

> Figura casi sobrevivida que había tenido que contemplar —con qué silenciosa serenidad— el desvío, cuando no la mención agresiva de la generación que le heredaba: la del 98. Unamuno, Baroja, Valle-Inclán, con esa ley de la a veces necesaria incomprensión de las edades literarias, habían arrojado la primera piedra, y la poderosa figura, ya granito para mañana, la había recibido en el rostro, sin mellarse (¡qué bien se ve hoy!) pero en medio de la completa indiferencia de los que entonces eran la fuerza viva de la literatura militante, y también de los que lo serían mañana (pág. 158).

H) ASCENDENCIA Y DESCENDENCIA. LA PAREJA

En unos pocos «encuentros» se proyectan sobre el retratado las figuras de sus antepasados. En el de Sagarra, sus ascendientes, en diversos momentos, se superponen sobre él, como sombras pálidas y fugaces. Así, el poeta cuenta, en breves biografías, sus hechos principales: «Aquel fundamental Climent Sagarra, emergido para la memoria en el siglo XVI y asentado en Verdú... Pilar primero de esta serie de hombres de la tierra, dueños y servidores de ella... Y, luego, don Joseph de Sagarra y de Baldrich, y Ferrán de Sagarra y de Llinás, caballero romántico, y, finalmente, el abuelo, Ramón de Sagarra...» (págs. 132-133).

En el encuentro con Muñoz Rojas, la posible ascendencia judía completa la figura y remonta su origen a los Rojas

de Burgos. Los rasgos físicos, por otra parte, parecen revelar esta sangre semítica.

Rafael Morales aparece vinculado no a lejanos antepasados, sino a ascendientes directos —a su madre y a su tía: «las dos madres»— (pág. 228). Y así se indica que ha sido doble hijo único, doblemente mimado por doble ternura femenina.

Otros retratados, en cambio, se nos muestran con sus descendientes, proyeccción viva de cada individualidad. Al poeta Morales, si antes le veíamos junto a su madre y tía, ahora le vemos con su hija, a quien narra un «relato maravilloso», un cuento que es «una fantasía toda verdad» (página 230). Delante de Luis Felipe Vivanco van «unos niños crecidos» que «corren, trotan, vuelven, se adelantan, regresan» (página 192).

No sólo los hijos están presentes en *Los encuentros,* también los nietos. Aleixandre —mientras los demás conversan de libros y versos— habla con Clementina Arderíu del nieto de ésta: «Y de pronto, en la estampa evocada, el niño nos sonreía a los dos, y escuchábamos su risa transparente...» (página 104). Y Manuel Altolaguirre será a su vez proyectado sobre su nieto, reflejo de sí mismo: «Su recientísimo nieto, que yo no conozco, mirará los grandes ojos del abuelo joven y se sonreirá. Se reirá» (pág. 151).

La pareja cruza también por estas páginas. La hallamos, en rápida vislumbre, en el encuentro de Luis Felipe Vivanco: «Va acompañado. A su lado una mujer... La pareja va despacio...» (pág. 192). Y en el de Gabriel Celaya cobra mayor relieve:

«Llegaba con Amparito. Ella me parecía la gran mano que se había tendido y cogido a la cual Gabriel había puesto el pie en la borda y saltado, dejando atrás la barca y el estanque. Sentados los tres, ella ponía sencillez, hacía «mágí-

camente sencilla» la atmósfera que nos incluía» (pág. 210). Susana March llegaba a Madrid acompañada por su marido, Ricardo F. de la Reguera (pág. 287).

Mas «la pareja» por excelencia de *Los encuentros* es la formada por Carles Riba y Clementina Arderíu: ellos son la pareja «única», ejemplar. Después de habérsenos presentado en visiones separadas, son retratados juntos en amor y en muerte, en visión hondamente conmovedora:

> Los dos felices, podría llamarse, con ajena frase precisa, a la pareja que iba marchando entre aquellas piedras romanas... Adelantaban los dos, unidos, y por hacer el lazo más fuerte, ¿qué nos dice que hablaban los enamorados? Misteriosamente hablaban de muerte. A ella se lo hemos podido escuchar... Sí, la oíamos y sabíamos entonces lo que era el amor dichoso, ahondado, superior. Iban solos por una calle destruida, con desdoblamiento del tiempo en medio de la juventud... (pág. 103).

I) EL TIEMPO

FIJACIÓN TEMPORAL

En muchos encuentros Vicente Aleixandre trata de «fijar» el tiempo, el momento del hallazgo, de una manera o de otra. No se propone —claro es— determinar ninguna fecha rigurosamente exacta, ni el día, ni el instante, sino relacionar el encuentro con los ciclos de su propia vida. Procura, pues, precisar el «ahora», establecer la dimensión temporal y guardar, además, una cierta cronología, un cierto orden de secuencia. También hay encuentros que carecen de localización temporal, pero el orden en que aparecen colocados da indicios al lector, si no de la fecha aproximada, de la posible época en que tuvieron lugar.

¿De qué modo fija el tiempo?

1. Indicando el año, o el mes y el año, o la estación, sencilla y claramente: «Una noche de diciembre de 1915» (página 157); «Julio de 1917» (pág. 93); «Primavera de 1922» (página 123); «era en 1943» (pág. 221).

2. Citando la fecha de aparición de un libro, como ocurre en el primer encuentro con Miguel Hernández: «He visto su obra *La destrucción o el amor,* que acaba de aparecer...» (pág. 175). Es decir, por este detalle sabemos que el hallazgo ocurrió en 1935.

SIMULTANEIDAD Y YUXTAPOSICIÓN TEMPORAL

Ocurren en el «encuentro» con don Pío Baroja, en el que pasado y presente se yuxtaponen: después de estar viéndole en su agonía, le evoca paseando por el Retiro en un día de otoño; cuando la evocación desaparece, al final de la semblanza, vuelve a contemplarle y a sentirle agonizando: «Y aquí, aquí, simultáneo, yuxtapuesto, presente, vivo y muriendo, el mismo creador silencioso, nevado en su blancura final... El visitante miraba —eran unos minutos: la vida entera— el rostro sereno, la mano en reposo, los ojos abatidos, en la última dignidad del rehusamiento» (pág. 26).

SUPERPOSICIÓN TEMPORAL

El poeta visita a *Azorín* en una sala en que se ha parado el reloj, en que se ha parado el tiempo, en que el ámbito ha quedado suspenso. Por este hecho insólito, el escritor puede hablar de su pasado, como si estuviera viviéndolo en aquella salita: ayer y hoy se superponen. *Azorín* no está en su casa, sino en la de don Juan Valera, años atrás, y allí está

también Vicente Aleixandre: «Yo asistí una vez a una tertulia de don Juan Valera. Era muy amable con nosotros ('nosotros' eran los jóvenes de su tiempo: el 98). Estaba ya ciego. Yo entré en su habitación...» (pág. 36).

En el encuentro con don José Ortega y Gasset se superponen el presente y el pasado no del retratado, sino del que retrata. Pero en tal superposición temporal también vemos al sujeto de la semblanza: el poeta evoca a Ortega en su encuentro con él, en 1953, en el jardín de la casa de Lope, en Madrid. Le evoca y... se evoca treinta y cinco años antes, precisamente para recordarle en el primer encuentro. Hoy y ayer, ayer y hoy se superponen para crear una totalidad de vida:

> El último de los llegados [el poeta] aquella mañana (de 1953), muchos años antes, era un joven, mejor un muchacho, y entraba por el paseo de Recoletos, edificio de Bibliotecas y Museos, y allí, en aquella salita baja de la 'Sociedad de Amigos del Arte' asistía un poco furtivamente y con aguda curiosidad a la apertura de una exposición de retratos femeninos históricos..., divisó, entre los que circulaban, un grupo más numeroso que los restantes. Se acercó y pudo ver. Un hombre entre los demás hombres y mujeres que le rodeaban, parecía la figura preeminente. Pronto le reconoció. Pienso que entonces el observado no tenía más que treinta y cinco años —era en 1918—, pero para aquel ardiente neófito aquella figura era la de un maestro, un venerable y nunca divisado maestro... Estaba parado, señalaba con una mano un cuadro... Hablaba; y el chico, a una distancia respetuosa del grupo, apenas podía oírle... (págs. 53-54).

También se superpone el poeta de hoy al muchacho que fue, en el encuentro con don Miguel de Unamuno, visto en fase o pose única: desde el presente, entra en el pasado y da consejos al jovenzuelo:

> Un pobre chico inocente es lo que era aquel muchacho. Si ahora yo me lo hubiera encontrado paseando en aquel único día con don Miguel, yo me hubiera aproximado y le hubiese soltado un buen pescozón, en un descuido del maestro. Bobo, inocente, le hubiere dicho; oye, oye lo que te habla. Mira a don Miguel. ¿No le ves? ¿O es que crees que él es menos él y que te dice y que te enseña menos porque no te responde a las preguntas que no le haces, sobre esa literatura, sobre esa vida, que es también esta vida donde marchas ahora mezclado con él?... (pág. 31).

EL TIEMPO DETENIDO

Esta modalidad temporal se advierte muy claramente en el encuentro con *Azorín*:

> La habitación había desplomado sus paredes en silencio. Yo estaba en Madrid, en la calle de San Bernardo... Llevaba yo en las manos unos libros: uno era de *Azorín*... Entré en una librería de viejo... En el establecimiento, además del dueño y de su dependiente, no había más que otra persona. Un señor... «Don José», le dijo el librero. Él pareció no oírle... ¿El tiempo se detuvo o a mí me lo pareció?... Don José, con su mirada zarca en el tejuelo de ese volumen... Yo había comprendido, esto era todo (pág. 38-39).

EVASIÓN TEMPORAL

El retrato de don Antonio Machado nos es dado a través de una segunda persona, el peluquero Eduardo. Pero nunca llegamos a verle directamente. Sabemos que el tiempo —la vida— pasa por sus ropas. Como dormido siempre, su verdadera realidad quedaba en el espejo, evadida del tiempo.

TIEMPO DE ETERNIDAD: EL RELOJ

Éste representa o corporiza la presencia de la temporalidad fugitiva. En la semblanza de Pío Baroja, el reloj está en el fondo del dormitorio contando los minutos de aquel irse deslizando hacia la muerte del escritor agonizante. Dice el poeta: «Yo oía el reloj —¿dónde estaba ese reloj?—. Yo oía el reloj invisible, pero transparente, haciendo patente el silencio» (pág. 21). Y añade finalmente: «Y hubo un silencio grande en que no se oyó nada, nada, y no se vio sino la albura infinita, anegada, que lo recogía» (*pág. 26*). Se ha callado el reloj. Reina el silencio: reina la eternidad de la muerte.

También hay un reloj en la salita en que el poeta ve a Azorín, salita en que el aire está inmóvil, detenido en su vuelo: «y en una consola, un reloj, que misteriosamente estaba parado, acompasando con su silencio mágico la delicada suspensión del ámbito maravilloso» (pág. 35). Se ha acompasado el reloj con *Azorín,* que no hace ruido, silencioso, viviendo ya en tiempo de eternidad.

ANACRONISMOS

Vicente Aleixandre, deliberadamente, con segura voluntad estética, introduce un estupendo anacronismo en su encuentro con Ortega y Gasset. Por ocurrir en la casa de Lope, decide que éste se halle vivo en 1953, escribiendo en su cuarto de trabajo, «absorto en el rasgueo de un soneto fluido o en la traza elegante de una canción que acaba, sí, en rumor de fuente» (pág. 50).

Si este anacronismo es buscado, precisamente por conciencia artística, hemos advertido en *Los encuentros* otro que a todas luces es indeliberado, involuntario, nacido espontáneamente de una confusión de fechas en la memoria del poeta al repasar sus lecturas y sus encuentros, o de una natural transposición existencial. No son debidos, pues, ni a ingenuidad ni arbitrariedad El anacronismo ocurre en la semblanza de don Miguel de Unamuno. En el encuentro con don Miguel se ve a sí mismo como «un incipiente poeta», pero sí ansioso de hablar sobre alta poesía y no de política. El poeta de hoy se ha «transpuesto» sobre el jovencito, y así crea el anacronismo. Expliquémonos. Pero antes permítasenos copiar las líneas en que aquél aparece:

> Le contaba anécdotas del Parlamento. Aquella tarde don Miguel estaba en vena de comentar las noticias del día, las gacetillas leídas en la mañana. Posiblemente descansaba o soñorreaba. De seguro, aquel joven silencioso (¡ah, si le hubiera mirado la boca apretada!) era para él apenas más que una sombra. Y don Miguel sólo una vez se volvió para preguntarle: «¿Ha estado usted alguna vez en el Congreso?» «No», contestó el muchacho. «¡No, don Miguel, no!», le hubiera respondido, agarrándole de las solapas. «¡Pero he tratado mucho, mucho, muchísimo, a don Sandalio, jugador de ajedrez; a Manuel Bueno, mártir, al infinitamente desgraciado [14 bis] Abel Sánchez!» (pág. 31).

Si el «incipiente poeta» hubiera leído por entonces a *San Manuel Bueno, mártir* [15] y a *Don Sandalio,* tendría ¡treinta y cinco años!, puesto que, como es sabido, Aleixandre nació en 1898 y la primera novela mencionada se publicó en 1933,

---

[14 bis] Creemos que aquí, el poeta confunde a Abel Sánchez con Joaquín Monegro, pues en la novela éste fue el «desgraciado» y no aquél.

[15] *San Manuel Bueno, mártir y tres historias más* es el título completo. Entre las historias se incluía «La novela de Don Sandalio, jugador de ajedrez».

y no sería aquel «muchacho». Lo que ha pasado es que el poeta maduro se ha transpuesto existencialmente sobre el jovencito y le ha atribuido unas lecturas hechas muy posteriormente.

El tema de los anacronismos nos lleva a recordar un «encuentro» en que la figura evocada se nos presenta como un poeta anacrónico en sus comienzos:

> Carlos Bousoño es el único caso que he conocido de un poeta que, habiendo nacido hacia 1923, ha sido un muchacho contemporáneo de la madurez de Campoamor y de Zorrilla. En su pueblo, sin noticia alguna de la poesía, a los trece años, abrió la pequeña biblioteca de su difunto tío abuelo, y allí estaban los libros de esos dos poetas y de ningún poeta más... Leyó esos libros, y como un muchachillo de 1870 despertó a la poesía... de 1870. Empezó a escribir versos. Doloras. Leyendas. Humoradas... Existen esos poemas, se conservan; se imprimieron por devoción familiar, sin saberlo el poeta, en Méjico. Yo he visto el librito.
>
> ...cayó del techo —como por alguna claraboya—, un libro de Rubén Darío. ¡Descubrimiento sensacional! Bousoño tenía quince años. Era en 1939. Pero no; Bousoño es el muchacho que dormido por algún hada en 1872 despertase mágicamente en 1901, se pusiese de pie y allí se encontrase de nuevo a la poesía, ahora por la mano de un joven y atrevido maestro contemporáneo renovador (págs. 254-255).

J) OTROS TEMAS QUE SE ASOMAN A «LOS ENCUENTROS»

EL POETA Y LA POESÍA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

A través de las semblanzas se transparentan, en muchas ocasiones, los sentimientos de Vicente Aleixandre hacia la Poesía, «pasión recóndita» de sus primeros años de creación.

Es Dámaso Alonso quien precisamente le enfrenta con ella y, como resultado, ambos comulgan *en y con* ella:

> Fueron las primeras palabras apasionadas sobre poesía que yo escuché. Dos muchachos de la misma edad, caminando bajo los pinos variantes, perdida la noción del paisaje fugaz, sintiendo el hontanar perdurable y refiriéndose a él como un centro absoluto. La poesía era salvadora del tiempo —se dirían—, era una fijación estrellada de luces redentoras. Sí, el supremo éxtasis... Muy pocos meses después yo me puse a escribir versos también. Eran apenas un insignificante balbuceo... (pág. 95).

O, enfrentándose con los poetas, analiza la impresión general que éstos causan: «Unos poetas, al acercarnos a su presencia física, nos dan la sensación de tumulto. Otros, la de la estancada tristeza. Hay quien nos recuerda la corteza vieja y rugosa de una encina: tan áspero, pero tan verdadero es su trato. No falta quien simplemente nos transmita los efectos de su completa ausencia: estamos solos» (pág. 101).

O, meditando acerca del poeta y de su vida, la identifica con ella, pues, para él, vida y creación son una misma cosa, hombre y poeta son un mismo ser: «...porque el poeta, ¿qué es cosa distinta de su resultado, de su historia, de su existencia?» (pág. 192).

El poeta, además, no ha de aullar como perro solitario y ha de sentirse fluir con la multitud, mezclado y fundido con ella, tal es el sentimiento que le embargó al pasear con Gabriel Celaya por el campo de la Moncloa y de Puerta de Hierro (págs. 211-212). Allí evocó los versos del poeta vasco: «No seamos poetas que aúllan como perros solitarios en la noche del crimen.»

El poeta, finalmente, es un hombre como los demás y la poesía que escribe es un esfuerzo humano y no un «festín» (página 301).

EL «ENCONTRADO» Y SU OBRA

Los encuentros contienen claras referencias a los primeros libros publicados por los poetas. Vicente Aleixandre los rehace en cada vida, los injerta en ella y crea ésta a través de la obra. Existencia, persona y creación se identifican, pues, íntegramente. Recordemos algunos ejemplos:

Rafael Alberti se vuelve su *marinero en tierra*: «El salinero del sur, el pregonero del Sur, llegaba como un marinero que saltase del agua a las arenas, a las ciudades, a las torres, a las espadañas...» (pág. 127).

Y en Pepín Hierro evoca su libro *Alegría*: «Camino de conocimiento pisaban los pies descalzos de Pepe Hierro. A la alegría por el dolor, diría luego el tema de otro libro suyo. (Una síntesis que se reservaba en el alma la costosa victoria)» (pág. 243).

Y José María Valverde le entrega con su presencia la imagen y significación de su poesía: equilibrio y gravedad:

> Ningún poeta de su generación me ha dado con su presencia esta sensación de seguridad tranquila. Teníais en su primerísima juventud la imagen de la reposada aleluya: «Oh, sí, sí, el mundo es nuestro: Dios nos lo ha dado todo.» Y su palabra lo repetía al describir la faena divina: «En estaturas de hombre medía las montañas —según nuestras espaldas, dio a la tierra sus formas—. Según nosotros, hizo el lomo del caballo...». Y sus diecisiete años seguros podían llegar al apóstrofe en la imprecación religiosa del Universo, trono del hombre: «Oh, mundo como un perro, sin nosotros no vives...» (pág. 293).

LECTURAS

La búsqueda del joven que fue Vicente Aleixandre nos lleva a conocer su formación literaria, sus lecturas, sus pre-

ferencias: nombres de autores y de obras se asoman, pues, a los encuentros. La lista de obras barojianas es bastante extensa (pág. 24). Algunas de Unamuno son mencionadas también (pág. 31). En cuanto a *Azorín*, el poeta sabe sintetizar la impresión dejada por la lectura de la obra azoriniana en una síntesis que integra en la persona humana: «*Azorín*, un halcón bajo un cielo limpio; unas nubes; la voz de una joven sorprendida en un huerto. Y las nubes se acercan, pasan...» (pág. 38). Y cita una obra de Galdós (pág. 160) y, en bloque, la de la Pardo Bazán (pág. 167).

HUMOR

No podía ausentarse el humor de *Los encuentros*, aunque dado en leves toques delicados. He aquí tres ejemplos.

Así describe el traje de Antonio Machado: «...en el que con rara fidelidad se iban grabando los días con sus vicisitudes... y con sus manchas» (pág. 45).

Aludiendo a la enemistad entre Cervantes y Lope de Vega, dice con donosura: «En Madrid, en la calle de Francos —no es posible darle su nombre de hoy [16] sin ofender al poeta— está la casita» [17] (pág. 50).

Y pinta el sombrero de Manolo Altolaguirre con estas palabras: «Y un sombrerito en todo lo alto, que parecía dejado caer allí por alguien desde un balcón, cuando Manolito marchase ya apresuradamente por la acera» (pág. 149).

K) PECULIARIDADES ESTILÍSTICAS

Los encuentros son un libro trabajado, en su materia humana, como materia poética. Tersura y limpidez irradian de

[16] Calle de Cervantes.
[17] De Lope de Vega.

cada página, de cada línea, aureolan todas las semblanzas. Las frases se pliegan con naturalidad a las exigencias de la descripción física y psicológica. Aunque predominan las breves —algunas llegan hasta la unidad mínima—, saben alargarse, yuxtaponerse, subordinarse, correlacionarse, tantas veces como es necesario. La frase modela, graba, ahonda, colorea, encubre, exalta, imparte amor o ternura, desvela pudores, describe, fija, siente. Es musical sin sometimientos exageradamente melódicos. Es pictórica sin sumisiones excesivas ante el color. Pliega la sintaxis al significado y a la expresividad, adaptándola libremente a cuanto ha de decir. El léxico es rico, pero nunca abigarrado ni verboso. La frase incidental o parentética, fragmentos de diálogos o monólogos, exclamaciones e interrogaciones, contribuyen a dar vivacidad a estas páginas que nunca son fría ni monótona descripción ni pintura inanimada.

Otro rasgo estilístico que colabora en la alacridad y viveza de estas páginas es una especie de mimetismo estilístico —si así se puede llamar— que el poeta usa en muchos casos para mejor caracterizar, en perfecta simbiosis, al escritor y su obra. Así, observamos en el «encuentro» con *Azorín* un gran amor por el detalle, un clarísimo miniaturismo azoriniano. En el de Baroja, en cambio, se muestra «barojiano», sobre todo cuando describe su paseo por el Retiro otoñal. En la semblanza de doña Emilia Pardo Bazán sobresale un *tempo lento descriptivo*, como contagiado por el minucioso realismo de la época. En la de Unamuno se advierte un logrado intento de síntesis, como despreocupado de exteriores o pequeños detalles, con mayor interés por las ideas existenciales. En la de Julio Maruri trasciende la imagen de las aves y los niños, estilísticamente vinculada al primer libro del joven poeta:

> De rama en rama Julio Maruri había llegado a la ciudad, y al aparecer era un muchacho y estaba enfundado en un uniforme; pero las aves y los niños encontraban en él un congénere más ligero, más inesperado, saltador, volador, cantador, con un pío reconocible. Yo lo creo firmemente: los niños revolotearían con él, casi aves por amor hacia él, más ave todavía que niño. Y las aves desaparecerían con él, ronda sobre otros niños, coronados por aquel vuelo en el que, todos aves, todos pájaros, todos plumas, se desvanecerían en el viento (páginas 270-271).

En la de Concha Zardoya hay una frase, entre otras, que nos recuerda muy especialmente su primer libro, *Pájaros del Nuevo Mundo*: «Esta encierra pájaros de las más variadas formas, tamaños y colores; fieras de fubulosa piel, insectos monstruosos, ríos de peces carnívoros, y cielo, cielo casi oculto por el continuo palio desde el que cuelga como una magia el rumor» (pág. 264).

Algunas sinestesias cruzan poéticamente, alguna vez, el aire de *Los encuentros*. He aquí una, presente en la semblanza del cántabro José Hierro: «verdes olores del atardecer» (página 243).

Otra característica de este libro, que nos sorprende por la riqueza en que se muestra, y que afecta tanto al estilo como a la estructura y composición de cada «encuentro», es la gran variedad de los comienzos y finales de cada uno de ellos. Vicente Aleixandre, gran maestro del verso y de la prosa, huye de toda estereotipación y monotonía.

El principio creador que preside *Los encuentros* —la luz mental bajo la cual han nacido todos— es el acto mágico y clarividente que alumbra el poema, criatura viva de la Poesía.

EMILIO PRADOS, POETA DE LA MELANCOLÍA

En 1954 Emilio Prados publicó una Antología [1] de toda su obra lírica, comenzada en 1923. Seleccionada y preparada por él mismo, nos es posible conocer a través de ella cuáles son las preferencias del poeta malagueño. Guiados por él, nos es fácil elegir lo más granado y lo que él estima más permanente.

Una lectura cuidadosa revela que todos los poemas escogidos están enlazados por el mismo hilo emocional de la melancolía. Todos los libros de Prados, así, se presentan teñidos por esta coloración íntima que a veces alcanza el ápice de la angustia o, en otras, se adelgaza hasta la plena languidez, o se enerva y arde. Tan intensa es la unidad temática de estos poemas —nacidos de una aguda sensibilidad—, que difícilmente se advierte ninguna trayectoria evolutiva en ellos, excepto en la reducción simplificadora de los medios expresivos a medida que avanzan los años y la vida. En rigor, son variaciones de los mismos temas centrales y hondos, o un juego de espejismos en el que actúan las mismas luces conmovedoras. La nostalgia y la soledad —de auténtica raíz andaluza— impregnan especialmente estos libros, que abarcan un ciclo de treinta años. El examen —desgraciadamente, rápido y somero hoy— de cada uno de ellos nos dará la prueba de este profundo sentido unitivo que caracteriza la obra de Emilio Prados.

[1] Emilio Prados, *Antología* (1923-1954). Buenos Aires, Losada, 1954, 302 páginas.

En *Tiempo* (1923-1925) aparecen el mar, el cielo, la tarde, la noche, la luna sobre el transfondo de Málaga. Se asoma también la imagen temática del jardín y del cuerpo, dual imagen que integrará totalmente dos libros posteriores. (Aquí el poeta ignora en dónde comienzan los límites del cuerpo.) Todos los elementos del paisaje se corresponden con los estados espirituales. Así es posible preguntarse: «¿Barco en el mar o en el alma?» Ante la huida del tiempo, el alma o sueña o se queda sola: la soledad es el tema que va por dentro de estos poemas en alejandrinos o de estas breves canciones. Unos y otras llevan rima asonante. Navíos, peces, palmeras, luceros... son las metáforas más frecuentes.

El misterio del agua (1926-1927) se nos entrega en cinco milagros. I. El día, corporizado en cuerpo, se desangra en el crepúsculo y «¡llama el agua en lo Eterno / que su misterio le abre...». II. Es el cuerpo de la noche y... «desnuda baja el agua camino de la sombra». Todo el mar es soledad. III. Sigue su camino el agua. IV. La noche está penando y... «¿quién salvará a la sombra / y al agua en que se muere?» V. Despunta el amanecer: «¡Entra la luz al cielo! / ¡Abre el sueño su espalda! / ¡Abre el amor sus alas!» Unas coplas de ausencia cierran cada milagro; suena en ellas la copla, esencialmente andaluza, de ausencia y de soledad:

> Y el tiempo quedó pensando
> que, de tanto él pensar,
> sin él se estaba quedando...
> Luego se durmió en el mar
> y el mundo lo fue olvidando.

Memoria de Poesía (1926-1927). El poeta se cita con la luz, la levanta en su sangre. Invoca a la muerte, y «como si fuera, éste el último día» y todo estuviera aún por decir, la melancolía fluye por el alma, por el sueño.

Cuerpo perseguido (1927-1928). Emilio Prados descubre una memoria en el olvido porque siente que únicamente *está* cuando se olvida, cuando su cuerpo vuela y ondula: la carne se le pierde por el sueño. Cuerpo, sueño y espejo, ante él, confunden sus nombres. Sabe que sueña porque un sueño es su figura. Y el alma también se le pierde en el sueño. ¡Ah! Su sangre se le ha escapado, como un papel, por el viento. Desfilan fechas, recuerdos, atardeceres, pájaros de manos y de almas, el amor, formas en huida...

La voz cautiva (1933-1934). Invoca el fuego, «guvia» por el aire. Quieta, en el agua profunda de la sangre, vive la voz en cautiverio.

Andando, andando por el mundo (1934-1935). El poeta está cansado, querría huir y perderse en el estanque de los sueños. Y, en verso libre, nos explica que hay voces libres y hay voces con cadenas, que hay límites y que hay cuerpos.

Llanto en la sangre (1936-1938) brotó en nuestra Guerra Civil y se acompasó en romances de honda significación lírica, se hizo canción del hombre acosado por la muerte:

> Entre cañones me miro,
> entre cañones me muevo;
> castillos de mi razón
> y fronteras de mi sueño...

Penumbras (1939-1941). En destierro, el poeta evoca la patria ausente, «cuando era primavera en España». Se busca hacia atrás y sólo se halla en esa primavera, ahora inexistente. Mas nace de nuevo al verso en el paisaje de Méjico...

Mínima muerte (1939-1940). La rosa, viva y muerta, se hace imagen del destino humano, imagen del mundo y de su hermosura:

> ¡En todo está! ¡De todo está llegando
> la rosa a ser y todo es ya la rosa!

La rosa es su propio cuerpo, deshojándose, perdiendo vida y memoria. «¡Una rosa florece en la Nada!» es el grito final que se exhala en estos versos de formas métricas populares.

Jardín cerrado (1946). Henos aquí ante la transfiguración de un cuerpo. Primero empieza siendo el del poeta, por último acaba siendo el del Universo, en un místico transcurrir hacia Dios:

> Hoy sí, mi piel existe
> mas no ya como límite
> que antes me perseguía,
> sino también como vosotros mismos,
> cielo hermoso y azul,
> tierra tendida...
> Ya soy Todo: Unidad
> de un cuerpo verdadero.

Todo es cuerpo: árbol, luz del verano. Nostalgias de España le asaltan, aunque el nombre amado queda impronunciado, añora aquellas llanuras de sol, el campo abierto, el monte oscuro... Suspira por el jardín perdido: «Me voy perdiendo de mí, / para buscarme en lo eterno...». Y cruzan, por el aire, coplas de angustia y añoranza, romances con olor de jardín. Duerme y despierta, en el jardín cerrado: «Para mirar mejor la noche, / voy a dormirme a orillas de la Nada.» El dormido en la hierba canta coplas y pronuncia sentencias, en voz profunda:

> La muerte está conmigo;
> mas la muerte es jardín
> cerrado, espacio, coto,
> silencio amurallado
> por la piel de mi cuerpo...

La soledad y el sueño, la pre-muerte, se comparten el alma y la vida del poeta. La noche persigue al hombre y el hombre

a la noche. El hombre, al fin, halla su paz en el regazo de la tierra, madre que le aduerme como al hijo más pequeño. Pero viene el insomnio, esa ausente compañía, y el poeta ve que su nacimiento huye; entonces pregunta: «¿Muere conmigo el mundo?» La soledad golpea, una y otra vez, en su yunque, late en el silencio. Le brota, patética, la «canción sin cuerpo», canción de cante andaluz: «Una vez soñé en dormir...». Huye de su cuerpo, huye de sí mismo: «Sólo la muerte acompaña y sigue como constante amigo.» Libro dolorido, esencial, es este *Jardín cerrado.*

La *Antología* se cierra con *Río natural* (1953). En «Sangre de Abel» el poeta revive el trágico destino del hombre, muerto ya desde el nacer, pero salvado en la voz del canto, aunque al matar él mismo se ha matado. Muerto y cantando, finalmente se contempla en Dios. Y otra vez hallamos el tema de las *Soledades* andaluzas. Y otra vez la canción dolorida y salvadora, la canción que razona, lógica y certera: la copla, casi desnuda de palabras. Y como punto final, definitivo, el mar, soledad del poeta, mar de su vida, último nacimiento.

Verso a verso, durante treinta años, Emilio Prados ha ido destilando su honda melancolía, nacida de un primigenio sentido de la soledad humana, acrecentada por los años y el destierro.

LA TÉCNICA METAFÓRICA ALBERTIANA (EN «MARINERO EN TIERRA»)

INTRODUCCIÓN

«Al son del agua y el aire guadarrameños escribí mis primeras canciones» —declara el poeta en su «Diario de un día» [1]. *Marinero en tierra* [2] lleva, pues, un nombre justificado por la experiencia vital. En realidad, es el bello resultado de una fusión metafórica de los dos elementos que integraban el primer título: *Mar y tierra* [3]. Pero ambas versiones subrayan esencialmente los dos temas fundamentales que constituyen el libro, en que lo agreste y lo marino se combinan, alternando lo andaluz y lo castellano.

El poeta-marinero —confinado en la sierra castellana— añora su mar de Cádiz. Y he aquí la nota honda y doliente que traspasa estos poemas de alegre apariencia: un sentimiento de ausencia, nostalgia y destierro. El poeta canta, sí,

---

[1] Rafael Alberti, *Poesías completas*. Con un índice autobiográfico y bibliografía por Horacio Jorge Becco, Buenos Aires, Editorial Losada, 1961, pág. 781. De aquí en adelante citaremos por esta edición, indicando el número de página entre paréntesis.

[2] Rafael Alberti, *Marinero en tierra, Poesías*, 1924, Madrid, Biblioteca Nueva, 1925 (Premio Nacional de Literatura, 1924-1925; con un retrato por Daniel Vázquez-Díaz).

[3] A este respecto confiesa el poeta: «Guardaba yo hacía algún tiempo mi primer libro, cuyo título cambié por el de *Marinero en tierra* al publicarlo luego». En: «Imagen sucesiva de Antonio Machado», epílogo a la *Obra poética* de Antonio Machado, Buenos Aires, Editorial Pleamar, 1944, pág. 347.

pero con su canción encubre el primer dolor de su vida. (La canción, ahora y todavía, sigue encubriendo separaciones y llagas más profundas, al cabo de muchos años.) Y, por este dolor, la gracia y el ángel de los versos trascienden seriedad y hondura. Otro tema —más íntimo y, por tanto, menos visible— subyace debajo de este amor al mar: el de la libertad. Rafael Alberti ama el mar, precisamente, porque ama la libertad que él representa. Marinero, *hombre libre* —dirá en su soneto «A un capitán de navío» (pág. 23), glosando el verso de Baudelaire: *Homme libre, toujours tu chériras la mer!* (Y esta devoción a la libertad del hombre ha seguido inspirando toda su obra a lo largo del tiempo.)

Otro tema, íntimamente ligado a los anteriores, es el del amor que, en este primer libro, se presenta juvenil e ingenuo. En él, la novia imposible toma forma de labradora, hortelana y jardinera de los huertos submarinos. (Y el amor ha permeado siempre, en todas sus formas, los poemas y libros de este poeta multiforme y, sin embargo, de sostenida unidad esencial, de intensa fidelidad a sí mismo, a pesar de catástrofes, viajes y cambios.)

En rigor, el poema-prólogo «Sueño del marinero» anuncia en sus estrofas los temas que hemos indicado, entrefundidos con el sueño, tema que los superenvuelve y poetiza.

Los poemas del libro son breves y sencillos, luciendo en ellos «una palabra madrugadora y mañanera»[4]. Pero, si los leemos atentamente, pronto advertimos que muy pocos carecen de algún juego metafórico especial; que, por debajo y por dentro de la espontaneidad y de la facilidad expresiva, se oculta una conciencia artística refinada, una cuidadosa técnica formal, un diestro manejo de las figuras de dicción y, sobre todo, una complejidad metafórica. Cualidades éstas, no obs-

[4] Luis Felipe Vivanco, *Introducción a la poesía española contemporánea*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1957, pág. 224.

tante, que de ningún modo menoscaban la gracia y el donaire lírico, la intuición purísima, la delicadeza y la ternura, el dibujo neto y claro y la luminosidad de estas cancioncillas.

Hoy nos proponemos estudiar la técnica metafórica seguida por Alberti en su *Marinero en tierra*, o, al menos, algunos de sus rasgos más característicos. Pero antes examinaremos sucintamente la estructura de la obra. Ésta consta de tres partes —cuyo orden inicial ha variado el poeta en esta edición de *Poesías completas*—, precedidas de un Prólogo: «Sueño del marinero», uno de los poemas más extensos del libro y compuesto por doce tercetos.

PRIMERA PARTE: Doce sonetos dedicados a personas vivas, muertas o imaginarias —García Lorca, Claudio de la Torre, Rosa y Catalina de Alberti, un capitán de navío, Rosa fría, etc. Los tres primeros están escritos en alejandrinos.

SEGUNDA PARTE: Treinta y tres cancioncillas, cuyo tema se vincula a la tierra andaluza y castellana, con leves alusiones al mar.

TERCERA PARTE: *Marinero en tierra*: sesenta y tres cancioncillas, encabezadas por la célebre carta de Juan Ramón Jiménez al joven poeta. El mar, aquí, es tema único.

El prólogo y la primera parte contienen formas métricas cultas y de arte mayor; un metaforismo idealizante y, a veces, levemente gongorino. Aunque prevalecen las imágenes de tradición culta —«amarantos», «corales» y «lunas»—, la realidad andaluza empieza a penetrar en el libro, a través de los sonetos dedicados a García Lorca, originando imágenes dramáticas y aun trágicas de estirpe lorquiana y granadina: «En esta noche en que el puñal del viento / acuchilla el cadáver del verano», «tu rostro oscuro de perfil gitano», «alfanjes de los ríos / tintos en sangre pura...» (pág. 25).

En la segunda parte triunfa la imagen realista y objetiva, contemplada en el paisaje castellano y andaluz: «confiterías de anises y piñones» (pág. 31), «mariquitas», «abubilla», «gorrión», «calandria» (págs. 33-34), «menta», «cigüeña», «cabra» (página 37), «avellanas», «ajonjolí», «cantuesos» (pág. 39), «cochinillas», «lombriz», «caracol», «garbanzo» (pág. 41), «dondiego» (pág. 42). Las canciones tienen aire de serranilla y arrastran el recuerdo de los *Cancioneros*. Domina el tema de la tierra.

En la tercera parte, la imagen se vuelve visionaria muchas veces, fluctuando entre la realidad y el sueño. Penetra en las canciones el léxico náutico y marinero, bellamente idealizado, aunque los oficios y cosas de la tierra aún siguen estando presentes o superpuestos a la realidad —idealizada— del mar.

El gran poeta norteamericano Robert Frost —que ha muerto a los ochenta y ocho años de edad en un hospital de Boston— creía que la poesía es metáfora, puesto que dice una cosa y significa otra, o la dice en términos de otra. Es el placer de la ulterioridad: «*the pleasure of ulteriority*». La poesía —según él— está simplemente hecha de metáfora. Y también la filosofía y la ciencia. Cada poema es, interiormente, una nueva metáfora o no es nada. Y, en cierto sentido, todos los poemas son siempre la misma vieja metáfora [5].

Veamos, pues, cómo se desarrolla la metáfora —o sus variaciones— de *Marinero en tierra.*

A) TRANSPOSICIÓN DE PLANOS O ESFERAS

Alberti, en este libro, transpone al mar el mundo de la tierra, superponiendo paisajes, oficios y experiencias que, ilu-

[5] Cf. *The Constant Symbol*, ensayo escrito por el poeta que sirve de introducción a *The Poems of Robert Frost*, New York, The Modern Library, 1946, pág. XVI.

soria y poéticamente, se intercambian y se intervalen. La realidad que el poeta ha vivido —en la costa de la Andalucía Baja y en el corazón de Castilla—, se transfigura de este modo en otra realidad más honda y más bella. En esta transfiguración lírica —que ocurre especialmente en la tercera parte— el poeta no sabe distiguir los límites que separan la esfera marina de la terrestre. Vive una ilusión que, mágicamente, las unifica. La dualidad, así, se resuelve en una ambivalencia. Sin embargo, en algún momento, el poeta ha de reconocer que el ensueño le engaña, como ocurre en «Ilusión». En la primera parte de esta cancioncilla, su anhelo le lleva a confundir al mar con el monte o el llano:

¡Si me escapara de casa
y fuera al mar por retama!
.....
¡A la playa,
por las retamas saladas!

(pág. 74).

Pero, en la segunda parte, ha de admitir que se equivocaba y que, objetivamente, la esfera del mar no es la de la tierra:

Vuelvo,
chorreando mar,
a mi casa.

Amargo,
sin retama.

(pág. 74).

El poeta, no obstante, retorna a su ensueño y, en «La sirenilla cristiana», traslada al mar un árbol de la tierra cuyas frutas submarinas aquélla pregona: «¡Aaaa! / ¡De los *naranjos* del mar!» (pág. 79).

El mar, en función de tierra, posee «valles salinos» (página 13), «huertos submarinos» y «jardines albos» (pág. 53). En «Pregón submarino», el poeta añora no las huertas del campo sino la que su ensueño ve en el mar: «¡Tan bien como yo estaría / en una *huerta* del mar!» (pág. 54).

Los paisajes de tierra adentro se transponen al mar y a él se transfunden. Y, con ellos, formas de vida campesina. En la canción 60 acaso hallamos la explicación de este fenómeno. El poeta se siente identificado con la Andalucía campesina y marinera, pero la ciudad le es extraña. De aquí que quiera huir de ella, arrastrando consigo al mar cuanto le importa de la tierra:

Si yo nací campesino,
si yo nací marinero,
¿por qué me tenéis aquí,
si este aquí yo no lo quiero?

El mejor día, ciudad,
a quien jamás he querido,
el mejor día —¡silencio!—
habré desaparecido.

(pág. 81).

El mar es su elemento y, para surcarlo, no necesita barca: es tierra firme que pisa o que debiera pisar: «quiero *ir andando* por la mar al puerto» (pág. 59). Y, al caminar por la ciudad, se siente fuera de ella y, en cambio, visionariamente, se halla en el mar: «—¿A dónde vas, marinero, / por las calles de la tierra? / —¡Voy por las calles del mar!» (pág. 51). Y la del grumete de la canción 41: «A su tumba, cueva / abierta de los mares» (pág. 72).

Y tan campesino se siente que introduce en sus versos formas metafóricas rurales y agrestes dentro de un léxico que debiera haber sido náutico o marinero. Por ejemplo, la nave,

al navegar, es un arado que abre un surco sobre las olas, en manos del capitán que la gobierna: «desenrollan al paso de tu arado un cantar» (pág. 23).

El mar es también un jardín de madroños, cerezos y cocoteros, en el poema «Jardinero» (pág. 40).

Lo humano desciende al fondo del mar y a este milagro poético asisten formas de la Naturaleza angelizadas y los astros mismos, como es visible en «Sueño del marinero» (página 22).

En la «Elegía del niño marinero», el mar es un mundo completo sumergido: lo de arriba es lo de abajo, y a la inversa... El niño ha pescado la luna, dejando la noche en sombra. Su barca naufraga. El mar es una huerta salina y tiene un cielo de estrellas transformadas en peces. Un mundo que, por ser completo, da albergue al amor:

> ¡Deja, niño, el salinar
> del fondo, y súbeme el cielo
> de los peces y, en tu anzuelo,
> mi hortelanita del mar!
>
> (pág. 65).

Tropológicamente, las acciones náuticas pueden trasladarse a la esfera de otros elementos, tomando el lugar de acciones terrenas, a su vez usadas metafóricamente, en un deseo de visualizar lo invisible, como leemos en un verso del soneto «Del poeta a un pintor»: «que *zarpamos* sobre la crin del viento» (pág. 24). El viento es entrevisto como un caballo, pero, en lugar de ser cabalgado por los dos artistas, *zarpan* en él, como si fuera un navío. El léxico marino penetra, pues, en todas las esferas del cosmos.

Los símbolos náuticos y cósmicos se interrelacionan en una progresión ascendente que termina en lo dinámico vivo: en la

poesía, algo —«vela» (realidad náutica)— que eternamente tremola y, en las naves, recorre los mares, los aires, el cosmos:

¡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!

(pág. 82).

En el sueño-deseo del poeta, la tierra —¿Castilla?— se licúa, se *marifica,* por decirlo así, en la canción 61:

A la estepa un viento sur
convirtiéndola está en mar.

¡Alegría!
Ya la mar está a la vista.

¡Alegría!
¡Pronto voy a navegar!

(pág. 82).

El cosmos intercambia sus planos y el hombre sus oficios, pues en el mar caben todas las formas de vida, ya que es un mundo completo en la visión del poeta. Así el marinero es salinero (pág. 52), hortelano (pág. 54), pirata (pág. 58), mercader del amor (pág. 54) y escudero:

Si Garcilaso volviera,
yo sería su escudero;
que buen caballero era.

(pág. 69).

(Garcilaso, si volviera a vivir, sería la única persona que le haría trocar su oficio de marinero por otro de la tierra, pero

subordinado al de poeta, oficio-síntesis por excelencia, que no abdicaría nunca de la mar.)

Se observa en el libro, finalmente, otro tipo de intercambio: el de animales de la tierra por seres del mar. En «Pregón submarino», el salmón substituye al caballo o al burrito que, en el mercado del mar, tira del carro que vende amor: «En un carrito tirado / por un salmón...» (pág. 54).

B) REALIDAD E IRREALIDAD: SUEÑO

Este intercambio visionario de esferas y planos crea en el poeta un estado de duda —de afirmación y de negación— ante las realidades de la tierra, el cielo y el mar. Tal vacilación crea en su espíritu un estado de sueño o ensueño, en el que el contorno de los elementos se vuelve impreciso y, por tanto, la realidad objetiva confunde sus límites. Al confundirse, éstos se transfieren y, al transferirse, se superan. Dicho fenómeno es recognoscible en «Sueño» donde un astro deviene un gasterópodo y, luego, una cosa; y en donde ésta, a su vez, se humaniza juntamente con el mar:

> Noche.
> Verde *caracol,* la luna.
> .....
> De la tierra emerge el *globo*
> que ha de morir en el mar.
> Alba.
> Dormíos, blancas doncellas,
> hasta que el globo no caiga
> en brazos de la marea.
> ¡Remadores, a remar!
> Hasta que el *globo* no duerma
> en las *gargantas* del mar.
>
> (pág. 66).

Ante estas realidades fenomenológicas y aparenciales que crean tantas dudas en su espíritu, el mar acaba siempre por imponerse y sobreponerse, como es evidente en la canción 53:

—Aquellas torres tan altas,
no sé si son torres de iglesias
o son torres de navío.
—Torres de navío.

(pág. 78).

En «Verano», sin embargo, hay una mar que es real e irreal al mismo tiempo: el mar contemplado en la pantalla cinematográfica:

—Del cinema al aire libre
vengo, madre, de mirar
una mar *mentida y cierta,*
que *no es la mar y es la mar,*

—Al cinema al aire libre,
hijo, nunca has de volver,
que la mar en el cinema
no es la mar y la mar es.

(págs. 60-61).

La impresión visionaria culmina en la canción 48, en que la poesía se nos revela como un país lejano, ignoto, en el que habitan la tristeza y la melancolía, sentimientos de lo inalcanzable. El marinero —identificado con el poeta— va en busca de ese país que no aparece en los mapas ni en el espacio de la realidad objetiva:

Ojos tristes, que verán
las costas que otros no vean...

—Sin rumbo van.
... *Mis ojos tristes, sin rumbo.*

(pág. 76).

C) NEGACIÓN DEL MAR: EL NO MAR O ANTI-MAR

Si casi todos los poemas del libro son una exaltación jubilosa del mar, en presencia, y melancólica, en ausencia, muy pocos aluden a la muerte que ocurre o puede ocurrir en él. En la «Nana del niño muerto», el poeta se siente barquero de la nave que se lo lleva al «puerto lunero» de la muerte (página 36). La canción 59 es el único poema en que el mar es una negación de la vida: es el Mar Muerto y todo se corrompe en él. En realidad, no es un verdadero mar —es más bien, un anti-mar— y, así, abundan en sus estrofas las imágenes de muerte y el poema termina con una execración de ese mar:

> Ya se fue la marinera
> que a ver vino al marinero,
> nacida en la Normandía
> y desterrada al Mar muerto.
>
> Como ofrenda le traía
> sus dos senos grises, yertos,
> una manzana podrida
> y un pez con cinco agujeros.
>
> Mar muerta tiene que ser
> la que no da frutos buenos,
> sirena de Normandía,
> flotando sobre el Mar muerto.
>
> (pág. 81).

Otra impresión negativa —la última— acerca del mar aparece en la «Nana del niño muerto», en la que éste es amenazado con ser enviado al mar, si no duerme, y como castigo: «¡A la mar, si no duermes, / que viene el viento!» (pág. 37).

D) TÉCNICA METAFÓRICA

DINAMIFICACIÓN

El poeta, ansioso de vivir en el mar, traspasa su anhelo a las formas inertes que le aprisionan, poniéndolas en movimiento y dinamificándolas:

¡Qué altos
los balcones de mi casa!
Pero no se ve la mar.
¡Qué bajos!

Sube, sube, balcón mío,
trepa al aire sin parar:
sé terraza de la mar,
sé torreón de navío.

(págs. 57-58).

Y su ensueño poético aún tiene potencia bastante para mover masas de tierra: las islas Canarias llegarán a las costas andaluzas: «Yo sé, Claudio, que un día tus islas naturales / *navegarán* con rumbo hacia la playa mía» (pág. 23).

VIVIFICACIÓN

Ya hemos visto, en una cita anterior, cómo Alberti vivifica el viento en caballo. Pero también vivifica el mar, animalizándolo en potro y corcel, pues en «Sueño del marinero» nos dirá:

¡Quién *cabalgara* el *caballo*
de espuma azul de la mar!
De un salto,
¡quién *cabalgara* la mar!

De un salto,
quiero *cabalgar* la mar.

(pág. 80).

Y en perro, en «Día de tribulación»: «arremete el *mastín* de la marea» (pág. 68).

Otra vivificación del agua marina es visible en «Geografía física»: «La *anguila* azul del canal / enlaza las dos bahías» (página 45). En «Sueño del marinero», el mar se adivina también como un animal de especie indefinida: «Sueño ser almirante de navío, / para partir el *lomo* de los mares...» (página 21).

Alberti también vivifica los astros, al vegetalizarlos en flores, imagen sugerida por el verbo *marchitar*: «sobre el túmulo alto de los cerros / las estrellas del valle se *marchitan*» (página 27). La luna, en la «Elegía del niño marinero», se vivifica y deviene un pez: «Y *pescó* la luna llena, / sola, en su red plateada» (pág. 64).

Una forma de vivificación de lo inerte —vegetal aquí— es perceptible en dos ejemplos de «La Virgen de los Milagros» en cuya procesión los farolillos crean una «biznaga» visionaria y «la playa azul del Atlántico / es un *clavel* negro y frío (página 77).

En «Balcón del Guadarrama», por último, la luz de una locomotora se vivifica en insecto: «La *luciérnaga* del tren / horada el desfiladero» (pág. 32).

HUMANIZACIÓN

Dentro del libro, es una de las técnicas metafóricas más empleadas. Estas imágenes humanizantes —de fondo popular algunas y de cuño personal otras— *animan* los elementos de la Naturaleza, dotando a versos y poemas de gran vivacidad.

El paisaje del mar y de la costa se acerca al lector y, humanado, deviene familiar, sintiéndolo éste como algo suyo, como una emanación de su propio ser o como una prolongación de su propia individualidad. Y el mismo fenómeno ocurre con el paisaje que presentan los cielos, la tierra, la flora y la fauna, el mundo de las cosas inertes.

a) *Humanización del mar y de los ríos.* — El poeta siente el mar —¡la mar!— como si fuera su madre y, al mismo tiempo, su hija. Por eso canta en su «Nana», de intenso sabor popular:

> Mar, aunque soy hijo tuyo,
> quiero decirte: ¡Hija mía!
> Y llamarte, al arrullarte:
> Marecita
> —madrecita—,
> ¡marecita de mi sangre!
>
> (pág. 53).

Como persona, el mar duerme, puede estar despierto y velar: «Despierta la mar, velando» (pág. 63). Y quejarse por la ausencia del poeta —«zumbó el *lamento* del mar» (página 52)—, a quien trata de atraer y arrastrar a su seno: «En sueños, la marejada / *me tira* del corazón» (pág. 51). También, humanado, puede condecorar como un almirante a los que lo aman: al capitán de navío (pág. 23) y el sueño de su poeta (pág. 21). Y, como ser humano, el mar puede morirse, de lo cual es prueba la canción «El mar muerto»:

> Mañanita fría,
> ¡se habrá muerto el mar!
>
> La nave que yo tenía
> ya no podrá navegar.

—Mañanita fría,
¿lo amortajarán?

—Mañanita fría,
¿quién lo enterrará?

(págs. 56-57).

El río también cobra imagen humana en los versos albertianos: imagen de vieja estirpe clásica y popular. El río «da su *brazo*» al mar de Andalucía (pág. 21) y éste, a su vez, le da el suyo al mismo río que ama el poeta (pág. 67). Río —el Guadalete— que, ante la muerte del marinero que lo ama, manifestará su dolor e impotencia en gesto de humana cólera: «el puño» de su corriente romperá en el mar dos navíos (página 83). Río que, humanado, sabe soñar y alegrarse cuando pasa por él la procesión de «La Virgen de los Milagros»: «Las aguas del Guadalete, / *soñando, van de verbena*» (página 77).

b) *Humanización del viento y de las nubes.* — El poeta-marinero invoca el viento —fuerza de la Naturaleza que tanto se relaciona con el mar— en varias ocasiones. Y, así, pluralmente, convoca a los vientos del mar, dialoga con ellos como un amigo, les da órdenes que cumplir: «Vientos del mar, salid, y... / *mirad* al dulce amigo / sobre las altas dunas reclinado!» (pág. 26); «¡Corre, ve, viento marero, / y dile a algún marinero / que el faro no está encendido!» (pág. 79); «¡Viento, arráncame la ropa! / ¡Tírala, viento, a la mar!» (página 80).

Al escuchar el rumor del viento marino, el poeta imagina que éste habla, murmura, silabea: «y el viento en la bahía, / sin sombra, silabeando» (pág. 63).

Las nubes también aparecen humanizadas, pues, como antes el mar, sienten dolor ante la muerte de una niña, en este

caso: «Van las nubes *llorando* / rojas islas de sangre» (página 47).

c) *Humanización de los astros.* — Encontramos tres ejemplos en que el poeta humaniza elementos astrales: dos corresponden a la luna y uno a las estrellas. La luna realiza la doble acción femenina de bordar y cantar: «La luna borda un mantel / cantando en mi galería» (pág. 43). Y sirve de madrina en las soñadas bodas del marinero debajo del mar (pág. 22). A las estrellas, en cambio, les corresponde una misión piadosa, sí, pero más triste: tres de ellas enterrarán al mar muerto:

> —Mañanita fría,
> ¿quién lo enterrará?
>
> —Marinero, tres estrellas
> muy dulces: las Tres Marías.
> (pág. 57).

d) *Humanización de la tierra.* — La costa, los litorales —por asomarse al mar que ama el marinero— se asoman al libro con rasgos y presencia humana, en exacta correspondencia analógica con aquél. Los litorales, así, presentan «frentes serpentinas» (pág. 24) y, humanizados, sienten ansias de libertad y movimiento. Cobran voz y piden al capitán de navío que los libere de las ataduras que los ligan a la tierra:

> todos los litorales amarrados del mundo,
> pedimos que nos lleves en el surco profundo
> de tu nave, a la mar, rotas nuestras cadenas.
> (pág. 23).

(El marino, de este modo, es evocado no sólo como un hombre libre sino como un libertador de la tierra.)

Un volcán —otra forma terráquea— adquiere *contorno* humano en la visión del poeta, que lo invoca junto al mar, en

un viaje imaginario por el mapa de «Geografía física»: «...Dime, ¿dónde está el volcán / de la *frente pensativa*?—» (página 45).

e) *Humanización de la fauna.* — Hallamos algunos casos en que el poeta humana de alguna manera a pájaros, peces e insectos. Este tipo de humanización intensifica el sesgo infantil que a veces tiene la visión del poeta en este libro.

Siente piedad por las avecillas sin nido y, tratándolas como personas —como padres y madres de familia—, les ofrece como refugio los mástiles del mar, en su poemilla «¡A volar!»:

Leñador,
no tales el pino,
que un hogar
hay dormido
en su copa.

—Señora abubilla,
señor gorrión,
hermana mía calandria,
sobrina del ruiseñor;

ave sin cola,
martín-pescador,
parado y triste alcaraván:

¡a volar,
pajaritos,
al mar!

(págs. 33-34).

En cuanto a los peces, los convoca para que canten con él, invitándolos a realizar una acción que nunca les ha sido propia: «¡Peces del mar, salid, cantad conmigo!» (pág. 26). En la «Elegía del niño marinero», los delfines se transforman

en remadores, «Cinco delfines *remeros* / su barca le cortejaban» (pág. 64).

El poeta recuerda su infancia y, recordando el jardín de sus juegos, escribe una elegía a aquella inocente edad perdida. Repasa sus recuerdos... En ellos, reaparecen los pequeños insectos y moluscos que tanto le atraían y uno se destaca especialmente al realizar una acción humana: «y *patinaba* el caracol» (pág. 41).

En el poemita «Sola», una mariposa y un saltamontes siguen a su querida que va por los cantuesos. El saltamontes es caracterizado por el poeta con un adjetivo humanizador: «Tras ella, una mariposa / y un saltamontes *guerrero*» (página 39). El epíteto humanizante describe al insecto, visual y gráficamente, en una forma muy sintética.

f) *Humanización de la flora.* — Alberti confiere también formas y acciones humanas a algunos seres del mundo vegetal. Sobre todo, cuando en sus cancioncillas juguetea infantilmente. Así, «los abetos *patinan* por el yelo», en el paisaje invernal y lunar de «Rosa-fría» (pág. 28). Ingeniosa y donosamente, humaniza plantas y flores. Las escogidas son: el dondiego, con cuyo nombre juega, en un quita-y-pon humanizante —«Dón, dín, dón, / que no tiene don» (pág. 42)—; y la balsamina, a la cual se refiere con un sinónimo más bello —el miramelindo—, haciéndola intervenir en la tragicomedia del amor:

—Miramelindo, mi amor,
mírame qué linda estoy.
Mira qué roja color
me puse por verte hoy.

Tú tan lindo en tu maceta,
regada por la mañana.

Yo tan linda y pizpireta,
dondiego de mi ventana...
(págs. 42-43).

En su inocente jugueteo tampoco olvida las frutas, a las cuales humaniza, en un gracioso orden jerárquico, en «Jardín de amores»:

¡Oh *reina* de los ciruelos,
bengala de los manteles,
dormida entre los anhelos
de las uvas moscateles!

¡*Princesa* de los perales,
infanta de los fruteros,
dama en los juegos florales
de los melocotoneros!

¿A quién nombraré *duquesa*
de la naranja caída?
¿Quién querrá ser la *marquesa*
de la mora mal herida?
(pág. 43).

En el ya mencionado poemita en que Alberti entona una elegía a su infancia perdida, junto a los insectos, también otorga rasgos humanos a las legumbres: «El garbanzo asomaba su *nariz* / y el alpiste en la jaula se *moría*» (pág. 41).

g) *Humanización de lo inerte.* — El poeta-marinero configura, dos veces, en la nave que gobierna, un imaginario y posible rostro humano de gran nobleza pues en él destaca la frente, en el segundo soneto de «Triduo de alba»: «Escrito está en la *frente* de la proa / de mi navío» (pág. 68).

Esta misma parte noble del cuerpo humano vuelve a imaginarla —a verla— en una construcción de la tierra: «Bajó del cielo a la *frente* / coronada de un castillo» (pág. 77).

Las torres, en cambio, se entristecen y tiemblan por la esposa andaluza que un marino genovés se lleva de España:

> ¡Ay, cómo *tiemblan*
> los campanarios de Cádiz,
> los que tanto me querían!
>
> (*pág.* 58).

El hotel de la sierra de Guadarrama también es entrevisto con rasgos humanizados, pues tiene «párpados entornados» —¿persianas?—, y se siente «débilmente / *comovido* por los *ayes* / de los trenes» (pág. 31). (Adviértase, además, el tropo humanizante «ayes» que acompaña al tren.)

En la parte tercera del poema «Ilusión», el poeta transforma su soliloquio en diálogo, y, al dialogar, crea un confidente humanando, primero, su indumentaria marinera y, después, su ciudad:

> ¡Traje mío, traje mío,
> nunca te podré vestir,
> que al mar no me dejan ir!
>
> Nunca me verás, ciudad,
> con mi traje marinero.
>
> (págs. 74-75).

h) *Humanización de formas temporales.* — Siguiendo la vieja tradición clásica y renacentista, Alberti humaniza algunos fenómenos naturales, algunas formas del tiempo que, así, adquieren no sólo plasticidad y relieve sino también calor humano. El alba no sólo tiene «Clara *faz*» (pág. 24), sino también una «frente» (pág. 67) y un «cuerpo» que flota en el mar (pág. 21). En «Pirata», éste pretende robar a la aurora, como si ella fuera doncella, ninfa o diosa[6]: «Si no robé la aurora de los mares, / si no la robé, / ya la robaré» (pág. 58).

[6] Aquí, según parece, Alberti altera lo mitológico en favor de lo poético. Según la mitología, la diosa Eos —la aurora— raptó a todos los hombres que amó.

Una personificación semejante —aunque aplicada a la primavera— es visible en la canción 27, en que la estación se convierte en una pasajera que irradia belleza:

> ¡Por el mar, la Primavera!
> ¡A bordo va!
> —¿De qué barco, compañero?
> —Del Florinda, compañero.
> ¡A bordo va!
>
> Llega.
>
> ¡Pronto a la escala real,
> por verla desembarcar!
> ¡Ya!
>
> (pág. 63).

La noche, en cambio, es capaz de conmoverse dolorosamente, en la «Elegía del niño marinero», al ser derribada la barca en que éste viaja: «¡La noche, qué desolada!... / ¡Qué lamento / el de la noche cerrada!» (págs. 64-65).

i) *Humanización de figuras angélicas y divinas.* — Alberti introduce en su libro de mar y tierra imágenes vinculadas a la tradición religiosa popular. Desdivinizadas, las figuras simbólicas descienden de lo alto y participan en las faenas del mar. Los ángeles —que tomarían tantas formas sobrerreales en su gran libro *Sobre los ángeles* (1929)—, aquí, guían una barca, practicando el oficio marinero, tan amado por el poeta: «Dos ángeles marineros, / invisibles, la guiaban» (pág. 64). Los arcángeles, por su parte, acompañan a la Virgen en camino «al blanco puerto del pescado», en «Santoral agreste» (página 27). Una humanización más completa se observa en «Viajeros», en donde el arcángel San Rafael, tras acompañar a su

prima que viene de Polonia, se duerme «despierto y rubio, llegado / ayer tarde de Polonia» (página 46).

La Virgen adquiere atributos y perfiles claramente humanos en «La Virgen de los Milagros»: como una moza, «se asoma al balcón del río», y, por ser «guerrera», ha bajado del cielo «a la frente / coronada de un castillo», pero, sin embargo, «no baja nunca a las playas» (pág. 77). En «Triduo de alba», la Virgen se vincula al mar y sus faenas: es «loba de mar y remadora», es «timonel» y es «guía» (pág. 67) de sirenas, es marinera salvadora: «Que tú me salvarás, oh marinera, / Virgen del Carmen...» (pág. 68).

Mas no siempre la Virgen aparece vinculada al mar, poderosa y casi varonil. En «De 2 a 3», se reviste de femenina ternura maternal:

> Las dos en la vaquería,
> —Una niña chica,
> sin cuna, jugando.
> La Virgen María
> la está custodiando.
>
> (pág. 44).

j) *Humanización de la Poesía.* — La técnica humanizante del libro culmina en el poema 62, en que el poeta humana su propia voz lírica. Esta parte de su personalidad asume, vivificada, la totalidad de su ser, en una autoelegía de gran belleza:

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

¡Oh mi voz condecorada
con la insignia marinera...!

(pág. 82).

DESHUMANIZACIÓN

Si las formas de la Naturaleza se vivifican y humanizan, también lo humano insinúa perfiles cósmicos. (Todos los grandes poetas sienten la necesidad de penetrar en la esfera metafórica de los grandes fenómenos cósmicos y de interrelacionarlos con la propia vida o existencia humana en general.) Los límites del cuerpo se borran y éste se agranda, se alarga y se funde con el mar, los ríos, la tierra y el firmamento. O es una parte de él, a veces, la que toma —por ejemplo— formas vegetales. O todo el ser, completo, se deshumaniza en animal, planta o cosa.

Veamos algunos paradigmas.

Las piernas de «Malva-luna-de-velo» son «como dos celestes *ríos*» y los ojos del poeta que la contemplan, «mares» (página 29).

Federico García Lorca, en visionaria imagen, se desrealiza en un ambiguo ser de tierra y mar, en busca de las primeras luces altas:

Sal tú, bebiendo campos y ciudades,
en *largo ciervo de agua* convertido,
hacia el mar de las albas claridades.

(pág. 26).

Tagore, en cambio, es entrevisto como un «pájaro en una palmera / que mira al mar de Bengala» (pág. 56). Y el poeta mismo, transformado en marinero, quisiera humildemente convertirse —además de «en granito del salinar» (pág. 52)— en

pez para casarse con su novia submarina, pues anhela: «*branquias* quisiera tener...» (pág. 53).

Abundan más, sin embargo, las imágenes en que la deshumanización se realiza a través de una imaginaria vegetalización —parcial o total— de la criatura. Los senos de Ardiente-y-fría son «algas flotantes del mar» (pág. 47). La mano de Rosa de Alberti, posada en las cuerdas del arpa, se afina hasta ser «alga en hilos» (pág. 29). El capitán de navío, no es sólo buen marinero, hijo de los llantos del norte, sino también «limón del mediodía», además de «bandera de la corte / espumosa del agua» (pág. 23).

Entre las imágenes vegetalizadoras prevalecen las que transforman a los humanos en flores. Alberti —en uno de los sonetos que dedica a García Lorca— se ve a sí mismo como un «junco» (pág. 26). Catalina de Alberti «brotó como *clavel* en los llanos / de Córdoba la fértil y la alpina» (pág. 30). Y «Ardiente-y-fría», amada por el aprendiz de sastre, también es «clavel / herido del mediodía» (pág. 47). La sirena del campo —mitad humana, mitad fabulosa— es «hija de la madreselva» y sus trenzas son de «perejil» que se enredan por la hierba (pág. 32).

La novia de «Ayer y hoy» era «novia ayer del *pino verde*, / hoy novia del *pino seco*». En el presente, su deshumanización se intensifica y se hace más tremenda al convertirse en imagen y símbolo de toda vejez, humana y arbórea. La vegetalización inicial ha terminado en una «cosificación» esperpéntica, pasando antes por el grado de insecto:

> Nido de *orugas*,
> Silencioso *espantapájaros*,
> perdido el cuerpo de arrugas.
> (pág. 33).

El metaforismo deshumanizador culmina, tal vez, en la canción 25. En ella, lo humano se cosifica primero y se licúa después para lograr una total fusión con el mar y devenir el mar mismo:

> Retorcedme sobre el mar,
> al sol, como si mi cuerpo
> fuera el *jirón* de una *vela.*
> Exprimid toda mi sangre.
> Tended a secar mi vida
> sobre las jarcias del muelle.
>
> Seco, arrojadme a las aguas...
> *Le di mi sangre a los mares.*
> *¡Barcos, navegad por ella!*
> Debajo estoy yo, tranquilo.
>
> (pág. 62).

Nuevas deshumanizaciones «cosificadoras» son perceptibles en los versos de Catalina de Alberti, quien es sentida por el poeta como «nácar de los mares» (espuma solidificada) y «*arena* de los puertos submarinos» (pág. 30). Y los ojos de la niña que aprende geografía son «*faros* del aire» (pág. 45).

MATERIALIZACIÓN DE LO INESPACIAL

El talento pictórico de Alberti trata de aprehender, a veces, por vía visual, las formas intemporales. Lo inespacial, así, adquiere cuerpo, volumen, color, espacio. El atardecer se concretiza en sólida puerta que cierra el paisaje a la luz del día y abriéndolo a la noche, en una imagen casi tangible: «Las *puertas* del ocaso, ya cerradas, *tapian* de luto el campo» (página 27). Rosa de Alberti se entreabría «allá en el *rodapié* del *mirador* del cielo» y después «voló hacia los más altos *mirado-*

res» de la muerte (pág. 29). Los sueños artísticos del poeta y del pintor se materializan en «*aviones* de sueño» y la gloria que les espera en «alto *soto*» (pág. 24).

REDUCCIÓN Y EMPEQUEÑECIMIENTO: «COSIFICACIÓN»

El fenómeno metafórico de la materialización se extrema aún más cuando las formas inespaciales adquieren contornos de cosa. Lo lejano e inalcanzable, así, se acerca a nuestros ojos, a nuestra mano, y, empequeñecido, reducido al tamaño de un objeto, entra y se sitúa en nuestra vida. La grandiosidad cósmica se vuelve drama humano, vivir de todos los días. De este modo, al crear una imagen cosificadora y otra humanante de un paisaje temporal e inespacial, el poeta podrá concebir una sobrerrealidad de fuerte dramatismo, intensa, acaso contagiado por el arte de García Lorca o de la poesía tradicional andaluza, en el soneto «Otoño», dedicado al poeta granadino: «En esta noche en que el *puñal* del viento / *acuchilla* el *cadáver* del verano...» (pág. 25). Y, sin matiz trágico alguno, empequeñece la vastedad de la noche concretizándola y «cosificándola» en «helada *bandeja*» (pág. 29). La imagen de «bandeja» también es aplicada al mar, cuya inmensidad así se reduce a un objeto que es posible sostener y abarcar con la mano. Lo vasto ha sido circundado y aprehendido, en el «Sueño del marinero»: «Ya está flotando el *cuerpo* de la aurora / en la *bandeja* del océano» (pág. 21). (¡Todo es posible en el sueño adolescente!).

Las honduras submarinas, a su vez, se concretizan en sólidas arquitecturas visibles, tangibles, abarcables, en «Día de coronación» de «Triduo de alba»: «iglesia submarina», «la cúpula del mar» (pág. 67). Lo hondo se hace alto. La fluidez del agua se ha solidificado en imaginaria piedra de fuerte

relieve. Las olas, en otro poema, se solidifican en «*murallas* azules» (pág. 76).

En cambio, el mar inmenso —el que ve desde sus ventanas— se empequeñece aún más y se «cosifica» en «*colgadura* / del mirabel del sueño» (pág. 80). (Y nótese cómo el poeta, además ha vegetalizado su sueño marinero en «mirabel»-girasol.) En «El rey del mar», el agua salada se materializa en vestidura: «un *manto*» de realeza para los hombres (página 80).

En la canción 34, la nave —en la que es posible cruzar la vastedad del océano—, identificada además con el canto, es entrevista como un bello objeto doméstico: « ¡*Búcaro* fino del mar, / poroso de azul salado, / quién te pudiera quebrar! » (página 69).

Este procedimiento cosificador no es sólo aplicado al mar, sino que el poeta también lo refiere a los astros, pues una estrella deviene un pequeño objeto hogareño —luna de espejo— en los versos siguientes: «Yo te hablaba, a los luceros, / con la *luna del espejo* / de una *estrella* volandera» (pág. 60).

En la canción 44, tras humanizar la tormenta en rejoneador andaluz, Alberti transforma el rayo que esgrime en «rejón» (página 73) que se clava en la vela del barco. La destructora fuerza cósmica deviene cosa que un hombre maneja a su antojo con la mano.

El fenómeno concretizador y cosificador penetra en la tierra. Así, el poeta —con los ojos de tradición muy antigua— ve los ríos granadinos como «alfanjes..., / tintos en sangre» (página 25). Y el Guadarrama, ante él, eleva a los cielos sus «*últimos balcones*» (pág. 31). Y las islas Canarias se transformarán en «verdes *cañoneros*» que dispararán al alba sus proyectiles de «*dátiles* dorados» (pág. 24).

Lo humano, finalmente, también es sometido a la visión cosificadora. En «Sueño del marinero», éste y la sirena que

ama se vuelven de cristal transparente, en la honda urna del mar:

> Deja el *vidrio* de tu mano
> disuelto en la alba *urna* de mi frente,
> *alga* de *nácar*...
>
> (pág. 22).

Por esta reducción del mundo, por esta microvisión, lo inmenso se ha hecho familiar y ha dejado de ser pavoroso en el ensueño adolescente e infantil del poeta.

MAGNIFICACIÓN

Pero, en su juego poético, la imaginación de Alberti se permite el uso del fenómeno contrario al exaltar al capitán de navío, a quien confiere poderes cósmicos, jupiterinos, pues le nombra «capitán de los vientos y de las golondrinas» (página 23). El poeta ha magnificado al marino hasta el punto de entregarle el gobierno de los elementos de la Naturaleza y de sus seres alados.

HIPÉRBOLE

El poeta no abusa de estas figuras, si no es bajo las formas metafóricas antes estudiadas. Sólo el poema «Funerales», último del libro, la contiene para expresar el dolor que siente el poeta por la muerte del marinero que ha vivido en él. Libro y héroe acaban al mismo tiempo. En esta elegía —en parte, auto-elegía— son convocados al funeral los pescadores, los grumetes, los guardiamarinas, la hortelana de su amor, a la par que las bocinas, las caracolas, las olas y los vientos. Al convocar a las marineras —plañideras del poema—, la hipérbole tiñe los versos de fuerte dramatismo, pues el llanto empapa los cabellos de aquéllas y es regado por la playa:

¡Marineras, marineras,
mujeres del aire frío,
regad vuestras cabelleras
negras por el playerío!

(pág. 83).

IMÁGENES SENSORIALES

Casi *a priori* podemos afirmar que en este libro —obra de un poeta en el que coexiste un pintor —han de prevalecer las sensaciones visuales. Una lectura más atenta nos revela una verdadera cromatología albertiana en la cual se despliegan colores puros y esenciales, declinan algunos matices simbólicos, o se combinan en una pluralización cromática de cadencias ascendentes o descendentes, o chocan en fuerte contraste.

Si fijamos nuestra atención en la técnica colorista empleada por Alberti, notamos que, a veces, usa el color de un modo impresionista; que, en otras, lo aplica en función esencial, o con la ingenua sencillez de Gil Vicente o de los poetas de los *Cancioneros*. No se advierten, en cambio, ejemplos en que los valores cromáticos actúen expresionistamente, como ocurrirá más tarde en *Sobre los ángeles* y en algunos poemas de *A la Pintura*. En alguna ocasión, extrae de los colores una expresividad estética de índole levemente barroca y gongorina.

Sin embargo, ni en el dibujo ni en el color de los poemas, descubrimos una copia servil de las imágenes reales, una directa reproducción mimética de lo que ve. El joven Alberti elabora plástica y poéticamente lo que ha observado en el mar, en el litoral y en el campo de la Baja Andalucía en que ha nacido: observaciones a las que añade más tarde las experimentadas en la alta Castilla. A lo largo del libro, siempre está presente el artista que, primero, enfoca y dibuja, después compone y, finalmente, colorea su cuadro. De ahí que

cada poema sea una pequeña obra maestra en sus aspectos no sólo visuales sino también auditivos, puesto que estas sensaciones son las que más le caracterizan.

Estudiemos, pues, la gama de sensaciones cromáticas que emite el libro.

CROMATISMO

La pintura —como es sabido— fue el primer vehículo expresivo utilizado por Alberti al iniciar su quehacer creador, antes de entregarse por entero a su vocación poética[7]. No es extraño, pues, que en sus poemas abunden las sensaciones visuales y que contengan numerosas notas de color, contrastes y gradaciones cromáticas, delicados matices e intensos efectos. Como ya hemos dicho, algunos están concebidos como un cuadro, como una total composición colorista en la que el ojo pictórico ha graduado sabiamente las tintas, las luces y las sombras, las diversas combinaciones posibles dentro de una rica gama. Los colores de la paleta albertiana animan con gracia y donaire el dibujo y composición de una escena visual. La línea se vivifica y humaniza. Los perfiles acusan bulto, relieve: se corporizan. En ocasiones, el color se vierte con una limpidez de acuarela. En otros momentos, se derrama con la fuerza del óleo, en una viva y dinámica pincelada, para dar realce a una especial significación metafórica o destacar un rasgo de la realidad evocada en el verso.

---

[7] En los últimos años, el poeta ha vuelto al cultivo de la pintura. En su «Diario de un día» nos confiesa: «Observo que ahora que voy perdiendo la paciencia para escribir, la voy ganando para pintar» (página 789). Y, en el mismo «Diario», añade: «Sin duda, yo soy un poeta para quien los ojos son las manos de su poesía». «Si no la veo, soy un poeta mudo» (pág. 782). Podríamos decir, pues, que más que escribir poemas, los pinta.

En *Marinero en tierra* se advierten colores que pertenecen a las dos series cromáticas.

a) *Colores de la serie xántica o caliente.* — *Blanco*: Color de la luz solar no descompuesta, color de la luz pura. El poema-prólogo que encabeza el libro —«Sueño del marinero»—, ofrece este color en toda su pureza —luz intacta— y en varias funciones. La primera nota blanca nos es dada en el segundo endecasílabo del primer terceto: en el adjetivo «cano» —de vieja tradición clásica y renacentista— para calificar el río junto a cuya desembocadura ha nacido el poeta: el Guadalete, o río del Olvido, en el Puerto de Santa María, en la bahía gaditana. Río blanco, espumoso, río antiguo —en doble connotación—, en cuya orilla el poeta-marinero sueña.

> Yo, marinero, en la ribera mía,
> posada sobre un *cano* y dulce río...
>
> (pág. 21).

Junto a aquellas aguas blancas sueña en ser almirante de navío que recorrerá todos los mares y llegará a las islas del Polo. Y, en este anhelo, evoca paisajes nórdicos en que el blanco se solidifica en hielo: «*¡Blanca* primavera / desnuda y *yerta* sobre los glaciares...!» (pág. 21). Y sueña también en blancos —«gélidos»— desposorios submarinos con una verde sirena. Y, desdoblándose, el poeta ordena al marinero que lleva dentro de sí que ice los blancos gallardetes de su poesía, cuya sonora caracola ha de rodar por el mar sin fin: «Mis gallardetes *blancos* enarbola, / ¡oh marinero!, ante la aurora llena» (pág. 22). Y así notamos que el blanco, aquí, actúa simbólicamente al representar en sí el color de su empresa poética.

El blanco, nuevamente —además de caracterizar la sencilla realidad de un guijarro—, asume un metaforismo simbólico en la cancioncilla «Chinita», en que la blanca piedrecilla representa la canción —la poesía— que canta el poeta:

> Chinita *blanca* del río,
> se me ha perdido mi amante.
>
> ¡Que la mar nunca te trague,
> chinita de mi cantar!
>
> (pág. 54).

El blanco, otra vez, parece encerrar una significación simbólica en la cancioncilla 62, en donde pide que, al morir, su voz sea nombrada capitana «de un *blanco* bajel de guerra» (página 83). Como estos barcos, normalmente, son grises, hemos de suponer que ese bajel blanco es el de la guerra o hazaña poética, de la guerra blanca. Alberti, aquí, parece haber cambiado el color de la realidad objetiva para dotarla de un metaforismo más profundo.

En la levísima y delgada cancioncilla «Mi corza» —cuya ascendencia se remonta al siglo XV—, es posible que la coloración blanca encubra un bello y hondo simbolismo. ¿Pura? ¿Amada? ¿Joven? ¿Predilecta? ¿El ensueño poético, el amor inalcanzable? ¿La muerte súbita que, de pronto, nos arrebata lo que amamos o soñamos?

> Mi corza, buen amigo,
> mi corza *blanca*.
>
> Los lobos la mataron
> al pie del agua...
>
> (pág. 35).

El blanco —«albo»—, finalmente, es empleado tal vez con una intención simbólica en el tercer soneto dedicado a García

Lorca: ambos poetas habrán de encontrarse en «el mar de las *albas* claridades» (pág. 26). ¿No será éste, de nuevo, el blanco, albo mar de la poesía?

Y «albo» también parece significar lo imposible, cuando el poeta exclama: «yo nunca te podré ver / jardinera en tus jardines / *albos* del amanecer» (pág. 53).

Este color puro, sin embargo, también representa la realidad física del litoral, en una estrofa que compone un cuadro de una blancura extremada, dentro de la cancioncilla «Salinero»:

> ¡Qué bien, a la madrugada,
> correr en las vagonetas,
> llenas de *nieve salada,*
> hacia las *blancas* casetas!
>
> (pág. 52).

En el verso tercero la metáfora *nieve* —la sal (blancura cristalizada en sal)— da un vigoroso relieve al blancor del paisaje y, pictóricamente, estaría indicado por un fuerte y pleno brochazo cargado de albayalde.

La imagen de la «nieve» también representa el color blanco en la «Nana de la cabra»: «La cabra te va a traer / un cabritillo de *nieve* / para que juegues con él» (pág. 38).

En forma de adjetivo, es visible en la cancioncilla 52 —«mi niña virgen del mar / borda las velas *nevadas*» (pág. 78) ¿del amor? ¿del ensueño poético y marinero?— y en la primera estrofa de «Crin del viento», en que el blanco se intensifica hasta llegar a solidificarse en témpano: «*Nevada,* clara de *nieve,* / flor de los *témpanos,* tú...» (pág. 55). Henos ante un paisaje marino invernal o polar en el que las notas de blancura penetran cada verso, a través de sustantivos, adjetivos y metáforas.

El mar es substituido por la montaña en «Viajeros», en una estrofa en que reina el blanco en tierra y cielo, en el nevado paisaje de la Europa central que la viajera recorre en sueños.

> Las aldeas de Suiza
> y los pueblos de Alemania
> pasando van por su frente
> bajo una *luna nevada.*
>
> (pág. 46).

Parecida blancura lunar —paisaje de nieve en la luna— se muestra en «rosa-fría, patinadora de la luz», en que el blanco se solidifica en diversas imágenes: «...tu falda da un revuelo / ...en el *pañuelo* / tirante y *nieve* de la *nevería.* / ...El sol *albea* / las *heladas* terrazas siderales...» (pág. 28).

Rojo: Primer color del espectro solar. Su fuerte coloración tiñe «Mala ráfaga», paisaje de mar y viento: éstos, sobre el fondo oscuro de la noche, arden:

> —Boyeros del mar decían:
> —Bueyes *rojos,* raudas sombras,
> ya *oscuro,* ¿hacia dónde irían?
>
> (¡*Fuego* en la *noche* del mar!)
> .....
> —¿A dónde esos bueyes *rojos,*
> raudas *sombras,* volarían?
>
> (¡Ardiendo está todo el mar!).
>
> (págs. 63-64).

La metáfora vivificadora «bueyes» —caudal muy grueso de agua—, encendida de rojo, se destaca violenta, corpórea, sobre el negro de la noche, pero, finalmente, hasta la sombra arde: el rojo ha triunfado sobre el negro.

El rojo colorea parcialmente el paisaje fluvial de la vega granadina, en el soneto «Otoño» dedicado a García Lorca: «Vega florida. Alfanjes de los ríos, / *tintos* en *sangre* pura de las flores...» (pág. 25). En «Sueño del marinero», el rojo acuarela el cielo de la aurora —«y la cara del cielo se colora / de *carmín*»— y, de un modo más intenso, tiñe el verano de los trópicos, sugiriendo sinestésicamente una fuerte sensación térmica: «¡Oh estío tropical, *rojo, abrasado*» (pág. 21).

Amarillo: Tercer color del espectro solar. Sólo aparece en el libro en sus calidades más suaves y rebajadas de rubio y dorado. La primera tonalidad tiñe, anafóricamente, el cabello femenino y el de un arcángel humanado, creando una estampa áurea, casi un retablo:

> Dormida y *rubia*, en la roca.
> Dormida y *rubia*, llegada
> ayer tarde de Polonia.
> San Rafael se ha dormido,
> despierto y *rubio*, en la roca,
> despierto y *rubio*, llegado
> ayer tarde de Polonia.
>
> (pág. 46).

Las acciones se repiten y se alternan. La coloración áurea, en cambio, persiste duplicada, irradiándose —en aureola— a toda la escena.

El rubio claro se desmaterializa o se destiñe hasta ser casi blanco en «Malva-luna-de-yelo»: «y los cabellos de *marfil* al viento» (pág. 28).

El dorado parece iluminar la figura entera en «Cruz de viento» —«*Dorada*, clara de *oro*» (pág. 55)— y los cielos del atardecer en «Santoral agreste». «¿Quién rompió las doradas vidrieras del crepúsculo?» (pág. 26). En este último ejemplo, la luz y el color se solidifican hasta devenir cristal: vidriera.

El dorado, finalmente, es color real de una fruta real, pero actuando en una hipotética y fabulosa guerra sólo posible en poesía: «—Cañonead con *plátanos* las máquinas de guerra, / con *dátiles dorados* la frente de la tierra» (pág. 24).

Verde: Cuarto color del espectro solar. Es usado por Alberti en una doble función: para pintar la realidad objetiva y para crear una sobrerrealidad poética. En el primer caso, en «El Mar muerto», II, es verde el color de un cochecillo, pero, según el modo en que aparece, sugiere inmediatamente una tonalidad que se extiende a toda la estrofa: es verde por fuera y por dentro y se dirige a un lugar en donde reina el verde: «Ni tú, *verde* cochecillo, que hacia la *verdulería* / llevas tu tintinear» (pág. 57).

En la «Nana de la tortuga», ésta es color verde solidificado y puesto en movimiento, gracias a la ordenación gramatical del verso. Otros elementos verdes, sustantivos, acrecientan —al mismo tiempo que lo explican— este verdor sólido y concreto que avanza lentamente: «Verde, lenta la tortuga. / ¡Ya se comió el *perejil*, / la hojita de la *lechuga*! » (pág. 38).

A veces, el mar es verde, sobre todo en invierno: «*Más verde* es el mar de enero» (pág. 56). Y verdes son las algas que se adhieren a los navíos, y los moluscos y las conchas convertidos en preciosas gemas verdes, en el primer soneto «A un capitán de navío». El verde, en él, se intensifica en imágenes en que aparece solidificado sustantivamente hasta tener contorno y volumen: «Sobre tu nave —un *plinto verde* de *algas* marinas, / de *moluscos*, de *conchas*, de *esmeralda* estelar...» (pág. 23).

Pero no sólo el mar real es verde. También lo es el simbólico mar de la vida, cuando el poeta es dueño de la serenidad, tras haber alcanzado la gloria, según leemos en el verso del soneto «Del poeta a un pintor»: «el mar de nuestra vida, ya *esmeralda* y sereno» (pág. 24).

Y, en «La sirena del campo», es verde el ramaje de dos sauces, sonambúlica e idealmente licuado en lluvia vegetal: «Bajo la *verde* lluvia de dos sauces, sola, una hamaca que columpia el aire» (pág. 32).

En función irreal, fantasmagórica, poetizante, el verde colorea objetos que realizarán acciones imaginarias, en el soneto «A Claudio de la Torre»: «y *verdes* cañoneros, mirando a Andalucía, / dispararán al alba sus árboles frutales» (pág. 24). El poeta imagina así que las islas Canarias, navegando hacia Andalucía, convertirán su agresivo verdor en cañoneros ideales. El verde, pues, colorea aquí la valiente imagen visionaria.

Poética e imaginariamente, el verde tiñe también lo humano, identificado con los elementos cósmicos, durante la estación primaveral, según comprobamos en el segundo soneto dedicado a García Lorca: «Todas mis novias, las de mar y tierra, / *verdes* del sol, del aire, de la tierra...» (página 25).

La sirenita del «Sueño del marinero» también tiene los cabellos verdes, color de mar: «El mar, la tierra, el aire, mi sirena, / surcaré atado a los cabellos finos / y *verdes* de tu álgida melena» (pág. 22).

b) *Colores de la serie ciánica o fría.* — *Azul*: Quinto color del espectro solar. Aparece siempre vinculado al mar, en uno u otro aspecto. Como color puro, como pintura o tintura, es evocado en los versos «A Tagore», cuando el poeta-pintor suplica: «¡Dejadme pintar de *azul* / el mar de todos los atlas!» (pág. 55).

Las telas de las vestiduras adecuadas para el mar son siempre azules, en prodigioso mimetismo: la blusa del marinero ha de ser «*azul ultramar*» (pág. 71) y el traje de la bañista: «Vestida, en tu bañador / *azul*, hundirás el agua» (página 59).

Ni el agua ni la espuma del mar, ni las olas, son blancas para los ojos de Alberti, sino que aparecen teñidas de azul, de esa coloración total, infinita, del mar y del cielo. El color genérico prevalece sobre el matiz parcial, sobre la variación momentánea, según lo demuestran los ejemplos que siguen:

¡Quién cabalgara el caballo
de espuma *azul* de la mar!
(pág. 80).

¡Un toro *azul* por el agua!
(pág. 18).

... y estarán los esteros
rezumando *azul* de mar.
(pág. 52).

Murallas *azules*, olas,
del Africa, van y vienen.
(pág. 52).

Ya está flotando el cuerpo de la aurora
en la bandeja *azul* del oceano...
(pág. 21).

Este particular cromatismo tiñe, en consecuencia, epítetos usados en función simbólica. Así, la Virgen del Carmen, patrona de marinos y pescadores, es «loba de espuma *azul* en los altares» (pág. 68), segundo soneto de «Triduo de alba», dedicado a su madre.

Fuera del ámbito del mar, aún hallamos algunas otras notas azules: el río es un «sable *azul*» en «Trenes» (pág. 40); y «*azules* perdidos» columbra un hotel de la sierra, en «Balcón del Guadarrama» (pág. 31).

En el poema-prólogo «Sueño del marinero», advertimos que, en su ensueño, éste ha cambiado el color usual de un

árbol, oscurecido por la estación más tórrida del trópico: «¡Oh estío tropical, rojo, abrasado, / bajo el plumero *azul* de la palmera!» (pág. 21).

Por último, el azul se relaciona poéticamente con la figura humana femenina. La novia que tiene en el monte, es pobre, pero, en cambio, es «¡Novia *azul* en la baranda / de los últimos balcones!» (pág. 31). Ilusoria, casi se ha desvanecido en el aire azul, en los ápices últimos del cielo. Catalina de Alberti, la pariente italo-andaluza del poeta, en el soneto a ella dedicado, «...rodó como estrella y *trasmarina* / perla *azul* por los mares sicilianos» (pág. 30). El mar y la montaña, pues, vinculados a una mujer imparten imágenes de lírica tonalidad azul ante los ojos del poeta.

Gris: Sólo dos notas grises son visibles en *Marinero en tierra.* Una evoca la playa de Santander y la normal coloración del Cantábrico, en «Balcón del Guadarrama»: «De mí olvidado, mi novia / va soñando con la playa / *gris perla* del Sardinero» (pág. 32). La otra nota alude también a mares nórdicos y fríos, al mismo tiempo que sugiere la muerte: la sirena de Normandía traía al marinero como ofrenda «sus dos senos *grises*, yertos» (pág. 81).

Negro: Es la negación del color. Unas cuantas notas negras —algunas muy intensas— oscurecen la luminosidad del libro, bañado por el Atlántico del litoral andaluz. La primera la hallamos en «Alba de noche oscura» y se refiere a un paisaje de tierra adentro, coloreando, además, el cielo de atardecer con vigorosa intensidad, pues el negro llega a solidificarse en lúgubre muro de luto que cierra el día y abre paso a la noche, en la que ronda el misterio:

> Las puertas del ocaso, ya cerradas,
> *tapian de luto* el campo. *Negros* perros,
> a lo que nadie sabe, ocultos, gritan.
>
> (pág. 27).

Pero siendo el mar el tema central del libro, difícilmente podría ausentarse de él este color que habría de crear un contrapunto doloroso o quizá trágico, raras veces ausente de la vida humana.

Mas el negro existe también en algunas de las realidades del mar y, simbólicamente, en las vidas de algunos hombres a él entregados. Alberti, así, en la canción, prodiga el negro reiteradamente, impregnándola totalmente:

> Barco *carbonero,*
> *negro* el marinero.
>
> *Negra,* en el viento, la vela.
> *Negra,* por el mar, la estela.
>
> La sirena no lo quiere.
> El pez espada le hiere.
>
> ¡*Negra* su vida en la mar!
>
> (pág. 61).

Lo mismo ocurre en la 47, en que el negro alcanza hasta al astro solar. Su sintetismo, por otra parte, intensifica su sentido trágico: la certeza de que la muerte también reina en el mar y lo enluta:

> Sol *negro.*
>
> De una mar, de una mar *muerta,*
> la empujó un *mal* viento.
>
> Carabela, *negra,*
> cargada, hundida de *huesos.*
>
> Mar *negro.*
>
> (pág. 75).

Este sentido funeral del color culmina en el poema «Funerales» que da fin al libro. El negro actúa, primero, sines-

tésicamente, en el verso que dice: «giman las *negras* bocinas». Después, confunde cabelleras y llantos y, por último, llueve sobre el agua, tumba del marinero:

> —¡Marineras, marineras,
> mujeres del aire frío,
> regad vuestras cabelleras
> *negras* por el playerío!
> Llueve sobre el agua, llueve
> nieve *negra* de alga fría...
>
> (pág. 83).

c) *Contrastes, gradación y composición cromática.* — Hemos visto, hasta aquí, el uso de los colores en función separada. Pero el poeta —justamente porque asume y resume al pintor que coexiste con él— sabe contrastar y combinar los colores para producir efectos tanto poéticos como sencillamente cromáticos.

a) *Contrastes.* — Contrapone y contrasta: 1) el blanco y el rojo; 2) el blanco y el negro; 3) el rojo y el negro; 4) el verde y el blanco, o dorado, el azul y el rojo; 5) el negro y el blanco; 6) el negro y el verde, y 7) el negro y el rosa.

1) «Jardinera contadora, / *blanca y roja* arrebolera...» (página 41); «Dondiego / de *nieve* y *fuego*...» (pág. 42).

2) «¡Qué *blanca* lleva la falda / la niña que va a la mar! / ¡Ay niña, no te la manche / la *tinta* del calamar!... / ¡Qué *blanco* tu corazón / y qué *blanco* tu mirar! / ¡Ay niña, no te los manche / la *tinta* del calamar!» (págs. 69-70).

3) «Pescador, barquero mío, / se me queda el *corazón* / en tu barco *negro* y frío» (pág. 40); «La del más limpio *escarlata* / de *negros* puntos clavados, / era alfiler de corbata / en tu corpiño encarnado» (pág. 33).

4) «*Verde* caracol, la luna. / Sobre las terrazas, / *blancas* doncellas desnudas» (pág. 66); «celebra una redonda cofradía / de *verdes* pinos, tintos de *oro* viejo» (pág. 27); «—¡Pez *azul* yo te nombro, al desabrigo / del aire, pez del monte, *colorado*!—» (pág. 26).

5) «Con tu barba *negra* tú, / yo barbilampiño» (pág. 53).

6) «Deje tu pie, descalzo, sus altares, / y la mar *negra verde* pronto sea» (pág. 68).

7) «*Negra*-flor, no despiertes, / hasta que la alborada / te haga flor de corpiño / de la mañana. / *Negra*-flor, no despiertes, / hasta que el aire / en su corpiño *rosa* / te haga de encaje» (pág. 39).

b) *Gradación.* — Existen dos canciones en que se advierte una gradación de color, o, mejor, una intensificación. En ambas, el rosa acaba siendo rojo. En la primera, la gradación se efectúa en el momento en que la aurora, humanizada por el poeta, trueca sus rosas en vivo carmín (sangre), aunque de un modo alusivo y no explícito:

> La aurora va resbalando
> entre espárragos trigueros.
>
> Se ha clavado una espina
> en la yemita del dedo.
>
> —¡Lávalo en el río, aurora,
> y sécalo luego al viento!
>
> (pág. 35).

(Esta canción es un ejemplo del uso del color por alusión e implicación.) En la segunda canción —«El herido»—, vemos que el poeta vincula el color al tema mismo, y que la gradación del rosa al rojo se hace a través del color olivo (verde), a modo de transición:

—Dame tu pañuelo, hermana,
que vengo muy mal herido.

—Dime qué pañuelo quieres:
si el *rosa* o color de *olivo.*

—Quiero un pañuelo bordado,
que tenga en sus cuatro picos
tu *corazón* dibujado.

(págs. 35-36).

c) *Composición cromática.* — La paleta albertiana prodiga su gama más rica en varios poemas en los cuales podemos advertir una verdadera composición cromática. «Elegía» combina el rosa, el blanco, el negro y el rojo: los dos primeros evocan la vida infantil; los dos últimos, la muerte. La vida y la muerte de la niña tuberculosa viajan, ante nosotros, por un mapa:

La niña *rosa,* sentada.
Sobre su falda,
como una flor,
abierto, un atlas.
.....

Su dedo, *blanco* velero,
desde las islas Canarias
iba a morir al mar *Negro.*
.....

Por el mar de la tarde
van las nubes llorando
rojas islas de *sangre.*

(págs. 46-47).

«Cruz de viento», en dos planos separados, armoniza y contrasta al mismo tiempo el blanco, el oro, el rojo y el verde:

Nevada, clara de *nieve,*
flor de los *témpanos,* tú,
sobre una corza marina.

Norte. Sur.

Dorada, clara de *oro,*
flora de los *fuegos,* tú,
sobre un cocodrilo *verde.*

Este. Oeste.

(pág. 55).

La canción 11, en un juego de color y de palabras, enfrenta el negro con el blanco y el azul:

¡Sal desnuda y *negra,* sal,
que paso por el canal!

A la salida del golfo,
boga, *negrita,* la isla
blanca y azul, de la sal.

¡Sal *negrita* boreal,
sal desnuda y *negra,* sal,
que salgo yo del canal!

(pág. 55).

«Ilusión» entremezcla y superpone el blanco y el verde, el azul y el dorado:

Por el alba,
un *verde* aspidistra clara.

¡Si me escapara de casa
y fuera al mar por *retama...*!

Retama para el florero
mío, que no tiene agua;
para el *azul ultramar*
di mi traje marinero,
para...

¡A la playa,
por las *retamas* saladas!

(pág. 74).

La canción 46 compone un cuadro de tonos, blanco, azul y verde, sugiriendo cuanto hay de arcano en el mar —durante la noche— y cuanta belleza conocida, durante el día:

La mar del Puerto viene
negra y se va.
¿Sabes adónde va?
¡No lo sé yo!

De *blanco, azul y verde,*
vuelve y se va,
¿Sabes adónde va?
¡Sí lo sé yo!

(pág. 75).

En «La Virgen de los Milagros», Alberti oscurece los colores vivos de su playa gaditana: el azul en negro y el verde en añil:

La playa *azul* del Atlántico
es un clavel *negro* y frío.
El faro *verde* de Cádiz
le raya de añil la arena.

(pág. 77).

El soneto «A Rosa de Alberti, que tocaba pensativa el arpa», es una estampa romántica de leve coloración desteñida por el tiempo. Hay notas de color en todas las estrofas —azul, blanco, verde, carmín— pero, llenas de suavidad, palidecen (página 29). En la canción 27, acompañan a la niña que juega con diversos animales caracterizados sólo por su color, el cual esboza una composición cromática:

Tres gatitos *grises*
y un mirlo *enlutado*,

la araña hilandera
y el pez *colorado*.

Un *blanco* elefante
y un *pardo* camello...

(pág. 44).

d) *Ausencia de color.* — En el último poema del libro —«Funerales»—, el color se apaga y desaparece, simbolizando esta ausencia la huida de la vida, del ensueño y de la poesía. El poeta entona su elegía funeral por el marinero que ha tenido dentro, elegía que —devuelta a su elemento— se pierde para siempre en el mar:

¡Pescadores, pescadores,
lanzad el arpón al viento
y en banderas *sin* colores
izad vuestro sentimiento!

(pág. 83).

e) *Considaración final acerca del color.* — Cuantitativamente, el blanco predomina en el libro, seguido por el azul. No se equivocaba Dámaso Alonso cuando definía la poesía más temprana de Alberti como «blanca y azul, mar y salinas»[8]. En orden descendente, el azul precede al verde, y éste al negro, al rojo y amarillo (rubio y dorado). El anaranjado —segundo color del espectro solar— está ausente de la paleta albertiana.

Gramaticalmente, Alberti aplica el color mediante un adjetivo —el procedimiento más abundante— o un sustantivo

[8] Dámaso Alonso, *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1952, pág. 180.

que en sí lo posee. Pocas veces, en cambio, colorea mediante un verbo. En ocasiones, refuerza el color usando un adjetivo precedido de un sustantivo que también lo implica. Dicho sustantivo puede ser una metáfora. En algún caso, el cromatismo de una estrofa o de una canción entera nos es dado por alusión o implicación: el color subyace debajo de la palabra poética.

SENSACIONES ACÚSTICAS

El fino oído musical de Rafael Alberti, buen captador de ritmos folklóricos y cancioneriles, le lleva a descubrir en el mundo del mar —junto a las predominantemente visuales y coloristas— variadas sensaciones de índole auditiva. Muchísimos de los ejemplos que hemos ido transcribiendo, contienen atrayentes juegos de sonido que, con bastante frecuencia, se repiten anafóricamente —aunque sólo se trate de un monosílabo—, prestando a la composición marcada musicalidad / «Dón, dín, dón» (pág. 42) y «Tín, tín, tán» (pág. 44). O se repiten aliterativamente —una consonante vibrante y otra líquida (*r* y *l*), como en la canción 11, o sólo la vibrante al final del «Sueño del marinero»: «¡*r*uede po*r* el mar tu ca*r*acola!».

Los pregones insertos en tantas cancioncillas son un puro deleite del oído:

—¡Algas frescas del mar,
algas, algas!
(pág. 54).

—¡Aaaa!
¡De los naranjos del mar!
(pág. 79).

¡A bordo va!
¡Ya!
(pág. 63).

A veces, el poeta recoge el puro grito: «¡Jee, compañero, jee, jee!» (pág. 72). En otras, un puro efecto onomatopéyico:

> No sabe que ha muerto el mar
> la esquila de los tranvías
> —*tiritín*— de la ciudad.
>
> (pág. 57).

OTRAS SENSACIONES

Las sensaciones gustativas vienen después. Muchos versos hablan de la sal del mar, de salinas, de agua y nieve saladas, para caracterizar cuanto al mar pertenece. Esta cualidad nos es dada objetiva y sencillamente, sin reelaboraciones metafóricas, salvo el caso en que la sal de las salinas se transforma en «*nieve* salada». Sólo hay otro ejemplo —al final del poemilla «De La Habana ha venido un barco»— en que el poeta altera un tanto aquella cualidad natural, añadiéndole una nueva connotación gustativa —poética y muy andaluza, al mismo tiempo—, al introducir en la imagen un sabor vegetal terrestre que trueca la sal en menta: «¡A las Antillas me voy / por unas mares de *menta / amarga*!» (pág. 48).

Una sensación táctil y térmica —el frío de la muerte— es perceptible al final de «Funerales», para dar énfasis al dolor:

> Llueve sobre el agua, llueve
> *nieve* negra de alga fría.
> Entre *glaciares* de *nieve*,
> abierta, la tumba mía.
>
> (pág. 83).

SINESTESIAS

Las sensaciones albertianas, de vez en cuando, se cruzan y entrecruzan entre sí, creando bellas sugerencias sensoriales. Pero sólo son de dos clases: 1) vista : oído y oído : vista; 2) vista : gusto y gusto : vista.

1) «bajo los gallardetes rosas de la diana» (pág. 24), «sobre el carro del trueno» (pág. 24), «chinita de mi cantar» (página 54); «Un silencio escarchado te rodea / destejido en la luz de sus fanales» (pág. 28), «iza al aire este lamento» (páginas 51), «los faros verdes pasan su diana / por el quieto arenal del playerío» (pág. 67).

2) «vagonetas, / llenas de nieve salada» (pág. 52), «poroso de azul salado» (pág. 69), «con agua amarga y dulce de los mares / escrito está en el fiero pecho mío» (pág. 68); «¡Qué dulce el agua salada / con su salitre hecho cielo!» (pág. 59).

CONCLUSIÓN

Este análisis parcial de la técnica metafórica albertiana es prueba —creemos— no sólo de una excepcional maestría —excepcional, por juvenil— de la forma, sino también de una *complejidad* lírica, emotiva y estética. Debajo de metáforas e imágenes descubrimos significaciones más profundas. El jugueteo infantil —a través de encantadoras humanizaciones de la flora y de la fauna y, sobre todo, a través de una microvisión del mundo— encubre una añoranza de la infancia perdida y el deseo de revivir su inocencia. Este sentimiento se suma a la nostalgia del mar y de la libertad que él representa —anhelo de aventura humana y poética—, y se enlaza con el sentimiento del amor imposible. *Marinero*

en tierra, así, es mucho más *serio* de lo que parece y oculta una intensa tonalidad subjetiva, más allá y más adentro de toda posible fuente literaria. Y nos ha dejado una lección, no únicamente de perfecciones formales, sino de eterna validez humana, sobre todo si lo enlazamos con el resto de la obra albertiana: el poeta ha de cantar, cantar siempre. Ésta es su misión: *cantar*, lo más hondo y lo más alto que pueda, y con la mayor perfección. Sólo así su canto irá lejos y llegará a *todos* y por *todos* será comprendido. Cantar, sí, aunque llore y desespere por dentro porque el mundo en que el hombre vive —el hombre a quien envía su canto— no es como debiera.

Rafael Alberti ha cantado siempre: en *Marinero en tierra*, en los libros juveniles que le siguieron y en los que aún escribe. Aún sigue cantando junto al Mar del Plata —¡el mar, siempre el mar!— canciones a su hija Aitana, sus coplas a Juan Panadero, sus baladas del Paraná. Canta, ha cantado, seguirá cantando. Se morirá cantando. Aunque lo vivo lejano retorno a su corazón y cree, en el poema, esos hondísimos, conmovedores, patéticos *Retornos*, volverá a salvarse en la canción. Canción que nació en *Marinero en tierra* y que le sobrevivirá por encima del mar de la muerte. Canción de España y del mundo. Canción tuya y mía, lector.

EL MAR EN LA POESIA DE RAFAEL ALBERTI

El tema más constante y sostenido de toda la poesía albertiana es el mar, sin duda alguna. Inspira el primer libro —*Marinero en tierra*—, está presente en todos los demás —hasta en los más culteranos— de algún modo, impregna las poesías posteriores a la Guerra e invade por completo *Pleamar* y *Arión.*

Es el mar de la bahía de Cádiz, del Puerto de Santa María, de Palos de Moguer, el mar del suroeste de España, evocado —primero— desde la Sierra de Rute y desde tierra adentro. Por último, aun siendo el mismo mar, es el mar —los mares— de España, dolorosamente añorado desde la costa argentina. La nostalgia, la melancolía, la tristeza tiñen siempre estos poemas y libros del mar. En las obras en que éste no es tema propiamente dicho, frecuentísimas imágenes alusivas conservan viva la presencia del mar. Siempre se ve o se oye el mar —en la superficie y en el fondo— en la obra de Rafael Alberti. Es fácil comprobarlo si repasamos el volumen titulado *Poesía (1924-1944)* [1], que abarca veinte años de su producción poética.

El mar es, pues, en la obra de Alberti, tema unitario y elemento que relaciona libros de concepción diversa. Esta constante temática impone una vigorosa unidad —dentro de tornasoladas variaciones— a una poesía de signo vario,

---

[1] Rafael Alberti, *Poesía (1924-1944)*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1946, 2.ª ed.

que va de lo popular a lo social, de lo superculto gongorino a la imprecación airada, del superrealismo angélico a la honda queja del hombre desterrado.

Examinemos ahora cómo se presenta el tema del mar en los diversos libros de Rafael Alberti.

«MARINERO EN TIERRA» (1924)

Su primer título era *Mar y tierra*[2]. El primer poema que abre el libro es un grito de amor por el mar, cuyo nombre es, así, la primera palabra —pronunciada y escrita por Alberti— que golpea nuestra sensibilidad. La anáfora reiterativa la agranda y la prolonga más allá del eco. El joven poeta —marinero en tierra— se siente como un «desterrado» del mar, de «su» mar, a quien quisiera devolver su corazón:

El mar. La mar.
El mar. ¡Sólo la mar!
¿Por qué me trajiste, padre,
a la ciudad?
¿Por qué me desenterraste
del mar?
En sueños, la marejada
me tira del corazón.
Se lo quisiera llevar.
Padre, ¿por qué me trajiste
acá?

(1)

[2] Nos confiesa el poeta: «Guardaba yo hacía algún tiempo mi primer libro, cuyo título cambié por el de *Marinero en tierra* al publicarlo luego.» En «Imagen sucesiva de Antonio Machado», epílogo a la *Obra poética* de Antonio Machado, Buenos Aires, Editorial Pleamar, 1944, pág. 347.

Gime por ver el mar este marinerito en tierra —que vestía «el pantalón de campana, / la blusa azul ultramar / y la cinta milagrera»— y entonces «iza al aire este lamento», desde la cárcel de la ciudad:

¡Ay mi blusa marinera!
Siempre me la inflaba el viento
al divisar la esollera.

(2)

Quisiera ser también salinero de los esteros del mar, llenos de nieve salada (3). Y hasta pescado querría volverse, soñando infantilmente (4). Y pregonero del mar que pregonara: «¡Algas frescas de la mar, / algas, algas!» (5). Y, pirata de cielo y mar, se siente como perdido (10). Tan honda es su nostalgia, tan intensa su añoranza, que suplica y exige:

Retorcedme sobre el mar,
al sol, como si mi cuerpo
fuera el jirón de una vela.

Exprimid toda mi sangre.
Tended a secar mi vida
sobre las jarcias del muelle.

Seco, arrojadme a las aguas
con una piedra en el cuello
para que nunca más flote.

Le di mi sangre a los mares.
¡Barcos, navegad por ella!
Debajo estoy yo, tranquilo.

(19)

La vida y la muerte del poeta pertenecen al mar, existencialmente vinculados desde los orígenes. Tal es el ansia marinera de Rafael Alberti que el mar penetra en su sueño, en las surrealistas aguas de su subconciencia:

En las noches te veo
como una colgadura
del mirabel del sueño.

Asomadas a ella,
velas como pañuelos
me van diciendo adiós
a mí, que estoy durmiendo.

(21)

Y se sueña a la sombra de una barca, fuera de la mar, dormido: descalzo y desnudo. Pero su sueño, «fuera de la mar sin remos» (26). A veces cruza por el ensueño marero alguna visión lúgubre:

Sol negro.
De una mar, de una mar muerta,
la empujó un mal viento.
Carabela negra,
cargada, hundida de huesos.
Mar negro.

(27)

Volver, volver a la mar: es el anhelo incesante. Volver con las olas que van y vienen: «¡Ay quién con ellas se fuera!» (30). Más aún: él —hecho jinete del mar— querría cabalgar sobre un caballo de marina espuma y la mar misma:

¡Quién cabalgara el caballo
de espuma azul de la mar!
De un salto,
¡quién cabalgara la mar!
¡Viento, arráncame la ropa!
¡Tírala, viento, a la mar!
De un salto
quiero cabalgar la mar.

(33)

Luego dispone su auto-elegía, por si muriera lejos del mar. Y condecora con insignias marineras su voz de poeta-marinero, de poeta-capitán. Así vincula su poesía entera al mar que ama:

Si mi voz muriera en tierra
llevadla al nivel del mar
y dejadla en la ribera.
Llevadla al nivel del mar
y nombradla capitana
de un blanco bajel de guerra.
¡Oh mi voz condecorada
con la insignia marinera:
sobre el corazón un ancla
y sobre el ancla una estrella
y sobre la estrella el viento
y sobre el viento la vela!

(35)

Y termina la primera parte del libro —compuesta por 36 cancioncillas de corte neo-popularista— con un poema funeral por el marinero muerto. La auto-elegía anterior culmina en ésta, en que el poeta convoca, en sus exequias, el coro fúnebre de pescadores, guardiamarinas, hortelanas del mar y marineras:

¡Pescadores, pescadores,
lanzad el arpón al viento
y en banderas sin colores
izad vuestro sentimiento!
Lloren los ojos del puente
las aguas de treinta ríos;
que el puño de la corriente
rompa en el mar los navíos.
¡Lampiños guardias marinas,
que alegres guardáis las olas,
giman las negras bocinas
y callen las caracolas!

¡Marineras, marineras,
mujeres del aire frío,
regad vuestras cabelleras
negras por el playerío!
¡Sal, hortelana, del mar,
flotando, sobre tu huerto,
desnuda, para llorar
por el marinero muerto!
¡Llueve sobre el agua, llueve
nieve negra de alga fría!
Entre glaciares de nieve,
abierta, la tumba mía.
¡Funerales de las olas!
¡El viento en los arenales!
Entre apagadas farolas
se hunden mis funerales.

(36)

La segunda parte está integrada por siete sonetos, de los cuales algunos se relacionan con el mar. El primero está dedicado «A un capitán de navío», a quien llama «capitán de los vientos y de las golondrinas», y le pide que a todos nos lleve, en el surco profundo de su nave, a la mar, «rotas nuestras cadenas», por siempre libres. (Con estos versos empezamos a entrever el mar como patria de libertad para el hombre.) En el segundo —dedicado «A Federico García Lorca»— metaforiza al poeta granadino en «largo ciervo de agua» y le pide que salga «hacia el mar de las albas claridades». En el tercero —«Santoral agreste»—, «Tres arcángeles van por las praderas / con la Virgen marina al blanco puerto / del pescado». En el verso final del quinto —«Malva-luna-de-yelo»— ve sus propios ojos como mares, bajo los cuales está amortajada «Malva-luna-de-yelo». En el séptimo —a «Catalina de Alberti, italo-andaluza (siglo XIX)»—, considera que su antecesora era «gloria de los mares albertianos», que «rodó como estrella y trasmarina / perla

azul por los mares sicilianos». Nunca la ha visto, pero la siente como «clavel de espuma y nácar de los mares / y arena de los puertos submarinos».

En la tercera parte —compuesta por 14 poemas (canciones, nanas y elegías)—, la «Nana del niño muerto» se interrelaciona con el mar. En ella, la levedad musical suaviza la tristeza elegíaca:

> Barquero yo de este barco,
> sí, barquero yo.
> Aunque no tenga dinero,
> sí, barquero yo.
> Rema, niño, mi remero.
> No te canses, no.
> Mira ya el puerto lunero,
> mira, míralo.
>
> (6)

También la «Nana del niño malo» está asociada con el mar (éste sirve de 'coco' amenazador):

> ¡A la mar, si no duermes,
> que viene el viento!
> Ya en las grutas marinas
> ladran sus perros.
>
> (7)

En el «Madrigal dramático de *Ardiente-y-fría*», el poeta vincula ciertos aspectos físicos de ésta al metaforismo del mar: sus senos son «algas flotantes del mar», su cuerpo es «delfín moreno del mar» (12). En «Geografía física», el mar y sus elementos se asoman en original y gracioso juego metafórico. Se trata de una lección de geografía a la que el poeta transfiere su pasión por los nombres y las cosas marinas:

Nadie sabe Geografía
mejor que la hermana mía.
—La anguila azul del canal
enlaza las dos bahías.
—Dime: ¿dónde está el volcán
de la frente pensativa?
—Al pie de la mar morena,
solo, en un banco de arena.
(Partiendo el agua, un bajel
sale del fondeadero.
Camino del astillero,
va cantando el timonel.)
—Timonel, hay un escollo
a la salida del puerto.
—Tus ojos, faros del aire,
niña, me lo han descubierto.
¡Adiós, mi dulce vigía!
¡Nadie sabe Geografía
mejor que la hermana mía!

(13)

En la «Elegía» final, el mar sirve de fondo fúnebre a la niña que se murió con un atlas en la mano:

Por el mar de la tarde
van las nubes llorando
rojas islas de sangre.

(14)

«LA AMANTE» (1925)

En este diario de viaje —compuesto por 26 leves cancioncillas—, el poeta evoca el mar algunas veces. Atraviesa Castilla. Ha subido desde Cádiz y ha de llegar al Cantábrico. De mar a mar es su viaje. Nostalgia del que ha dejado, anhelo y ansia del que pretende ver. Los diversos lugares geográficos, los diversos paisajes le inspiran una canción.

En «De Aranda de Duero a Peñaranda de Duero», el poeta dice a los castellanos —que nunca han visto el mar— que él lo trae consigo, en sus ojos y en su canción: «¡Miradme, que pasa el mar!» (7). En los versos de «De Burgos a Villarcayo» —tierra de castillos—, Alberti vuelve a notar la ausencia de su mar y de su pueblo:

Castilla tiene castillos,
pero no tiene una mar.
Pero sí una estepa grande,
mi amor, donde guerrear.
Mi pueblo tiene castillos,
pero también una mar,
una mar de añil y grande,
mi amor, donde guerrear.

(15)

En «Medina de Pomar» sube a las torres para ver si descubre la mar: no la que ha dejado en el Sur, sino la que va a conocer por vez primera, de cara al Norte:

¡A las altas torres altas
de Medina de Pomar!
¡Al aire azul de la almena,
a ver si ya se ve el mar!
¡A las torres, mis morenas!

(17)

En «Limpias» presiente ya el cercano mar Cantábrico, con sus faenas y su viento:

La vaca, el verde prado,
todavía.
Pronto, el verde de la mar,
la escama azul del pescado,
el viento de la bahía
y el remo para remar.

(18)

En «Laredo» encuentra, por fin, el mar. Entonces entrega sus zapatos a los marineros, pues quiere andar, devotamente, a pie *desnudo*: «Las calles de la marina / hay que pasarlas descalzo» (19). En «De Laredo a Castro Urdiales» expresa su alegría por haber hallado el mar: mar que no huye, que sigue a su lado, pero cuya canción no entiende: «No sé lo que cantará. / Dímelo, viento marero, / mastín de mar» (20).

Por fin, entra con su amante en Madrid, aureolados ambos de sales y aires marinos, de espuma de los litorales («*Entrada en Madrid*», 25).

El libro se cierra con una nana tiernísima, infantil, con que el poeta aduerme a su amante que ha perdido su peine: peine que «en el mar, huerto perdido», va y viene por los cabellos de «una sirenita verde» («Madrigal del peine perdido», 26).

«EL ALBA DEL ALHELÍ» (1925-1926)

En este conjunto de poemas sólo hay leves recuerdos del mar, leves alusiones. En «El pescador sin dinero», éste se lamenta de su pobreza ante un pez verde del río. Lo ha perdido todo: moneda, cesta, sedal, su «camisa bordada, / con un *ancla*, por mi amada» (5). En «Prisionero (Rutas)», éste sueña en escapar, en huir a su verde país, a su mar:

> Quiero ir por allí
> quiero ir por allá.
> A la mar, por allí,
> a mi hogar, por allá.
>
> (19)

En «El buen amigo», sueña encontrarse junto a él, mudo. Entonces, el amigo habrá de preguntarle, al sentirle absorto, ausente:

(—Dime: ¿en qué piensas,
en la mar o en el aire?)

(21)

«CAL Y CANTO» (1926-1927)

En este libro de temas clásicos —la sirena, Narciso, el jinete de jaspe...—, Rafael Alberti nos presenta un mar que se ha convertido en tema estético, pues no predomina el sentimiento directo, sino intelectualizado, vuelto materia artística. Cuanto se refiere al mar, aquí, es pasado por el tamiz neoculterano y neogongorino. La estilización reemplaza, ahora, el dolorido sentir, la nostálgica añoranza del mar. Así, el tema de la sirena —iniciado antes dentro de la canción popularista— es elevado aquí a un primer plano de poesía culta y alquitarada. El mar, sin embargo, se deja entrever muchas veces bajo el hipérbaton, la perífrasis, las metáforas y los neologismos. Aún lo sentimos latir en el fondo de estos versos elaborados a la sombra del tricentenario de Góngora. Y sabemos que Alberti sigue amándolo todavía. El vocabulario náutico o marino —que tan grato es a su oído y a su corazón— le sirve, precisamente, para trabajar su neoculteranismo con sello propio, aunque no afecte a la temática de los poemas directamente: «del cristal exprimidas *carabelas*», «si de *líquido mármol* de alba y pluma», «jardines / lacustres de dorada y verde *espuma*» («Araceli», 1), etc. Este vocabulario es especialmente característico en «Busca», poema en el cual teje una fina urdimbre:

Herida, sobre un toro desmandado,
salta la noche que *la mar cimbrea.*
¿Por dónde tú, si ardiendo en *la marea*
va, vengador, mi can decapitado?

Rompe la aurora en *el acantilado*
su frente y por el viento *marinea.*
¿Por dónde tú, si *el pabellón ondea,*
de luto, al alba, el toro *desanclado?*

Se hacen las islas a la mar, abriendo
grietas de sangre al hombro de *las olas,*
por restarte a sus armas, muerta o viva.

¡Qué ajena tú, mi corazón cosiendo
al delantal de *las riberas* solas,
con tu mastín al lado, pensativa!

Y un poco menos en «Reflejo»: «alas *en bolina*», «*rubias velas* inscriben *al sur* claro», «Y en *el agua,* cabellos, flores, plumas, / *a la deriva de la ventolina,* / huyendo, verdes, de la voz del *faro,* / coronan el mantel de *las espumas*». En «Amaranta», Alberti entrevé la llanura como un mar. En «El arquero y la sirena», el mar sirve de fondo: «Playera y siroco. Capitana, / la mar». Mar que, luego, es «rubia mar». La sirena borda «una galera» «en la nieve de la holanda fina». La atmósfera marina se completa con la bella estrofa dedicada a la brisa del mar:

La brisa, en seda azul, gime, cruzada
su *marítima concha* de temblores,
y en *las espumas* muere degollada.

(«La sirena».)

Y está presente también en «La muerte» de la sirena, al fin de la cual la luna se rompe en diez espejos y flota sobre el mar:

Contra el rumbo del *mar*, roja, una *vela*,
estandarte del sol, nuncio del día,
tiende en el *sur celicoral* su *estela*.

En «Oso de mar y tierra», el mar sigue estando al fondo del poema. El oso siente «el zarpazo del mar», «los cuernos de la luna marinera», «el adiós de los altos grimpolones / y el buey tumbado al sol de la ribera», «pirámides de sal, jerez y espuma», «alga en las mares sordas» —de tormenta—, «pez segador del plomo de la bruma», «rieles de yodo y plata: los navíos / parten en dos las ondas...». Hay nuevas notas marinas en los versos que siguen: «Cuerpo desnudo. Arpón. Los coletazos / de los delfines y los tiburones. / Patadas de la mar, besos, abrazos. / Por el Norte, la negra nadadora...», etc. Al fin, lo náutico se transfiere a lo ciudadano:

Bar en los puertos y en las interiores
ciudades *navegadas* de tranvías,
tras la *nereida azul* que en los licores
cuenta al oído y canta al *marinero*
coplas del *mar* y de sus valles frías.
Barraca al *sur* humilde: reverbero
de luz de lago verde, sobre el pino
que fue *quilla* y es paz hoy al reposo
de *la brújula y cartas del marino*.

En «Jinete de jaspe» siguen apareciendo el mar y sus elementos, aunque adheridos a la tradición humanista: «dócil mar del sur latino» y, luego, «sangriento»; «castillos litorales», «náyades segadoras y tritones, / con la guadaña de la media luna / siegan las colas de los tiburones». Y surge, además, lo fúnebre marino:

Las ánimas en pena de los muertos,
robados a las auras por los mares,
zarpan y emergen de los bajos puertos.

La bravura y tumultuosidad del mar es patente al final del poema, a través de imágenes animalizadoras de gran fuerza dinámica:

> Caracolea el sol y entran los ríos,
> empapados de toros y pinares,
> embistiendo a las barcas y navíos.
> Sus cuernos contra el aire la mar lima,
> enarca el monte de su lomo y, fiera,
> la onda más llana la convierte en cima.
> Rompe, hirviendo, el Edén, hecha océano,
> cae de espalda de sí misma toda entera...
> y Dios desciende al mar en hidroplano.

En el «Sueño de las tres sirenas» —bañistas, seguramente, porque el poeta precisa que llevan «cortas las faldas, cortas las melenas»—, éstas huyen a la ciudad desde el mar: su menta es muy amarga. Se van lejos de «los submarinos corredores», dejando a sus novios marineros «bajo las ondas», la «regata de balandros», las «álgidas ferias submarinas» y los juegos con tritones y guardias marinas. Así gritan finalmente: «¡Muerte a la mar con nuestros tres arpones!».

«Narciso» no se contempla en río, ni en laguna, ni en fuente, sino en el mar. Alberti convierte la antigua figura mitológica en una nueva, repristinándola con su inmenso y poderoso amor al mar: es un Narciso-marinero:

> A ti, mis ojos, en el agua plana
> del mar, te miren, dulces, retratado
> y reflejado, arriba, en la mañana.
> Náutico el silbo de mi flauta, vira,
> golfo rubí en tu nieve persiguiendo,
> nivelando la lámina zafira.
> .....

Lo inmutable, marmóreo y verdadero:
desnudo siempre tú, sobre las aras
de las ondas, besando al marinero.

Y, pasando de la situación al sueño, insiste en la condición marinera de este Narciso:

Besando al marinero que te quiere
mármol amante nadador y puro,
que por ti rasga el mar y en ti se muere.
Una boca de sal, despinta y llena
de luz amarga y norte el inseguro
beso que el labio sumergido estrena.
Llora tritón los destrenzados ríos
de sus barbas flotantes, relumbrados
de fuego y miel senil sus ojos fríos.
Dos hamadríadas, en el sol internas
las conchas de sus pechos escamados,
el ritmo admiran de las cuatro piernas.

Y, al fin, la metamorfosis...

Pero es más original que penetre el mar en la «Corrida de toros». Ante los aplausos, «Se hace añicos el aire, y violento, / *un mar* por media luna gris mandado / prende fuego a un farol que apaga el viento». Y aún continúa:

Cinco picas al monte, y cinco *olas*
sus lomos empinados convirtiendo
en verbena de sangre y *banderolas.*

En «Estación del sur. M. Z. A.», Alberti presenta la salida del expreso de Andalucía: «¡Expreso al mar! ¡Adiós!» Luego, las ciudades y los puertos andaluces: Córdoba, Sevilla, Cádiz:

De versos llena,
pasa la mar sus hojas de bajeles.

—Gratis, desde La Isla, a la regata
de las sirenas, blanco, un marinero
te hará arribar, dormida, en su fragata.

Y Málaga, por último:

—¡Dátiles de la mar! Una palmera,
tu quitasol, cuando por la bahía
rubrique en arco tu gasolinera.

En «Romeo y Julieta», el terceto final acaba el poema con una invocación al mar:

¡Oh mar adolescente, mar desnudo,
con quince lunas cándidas, camino
de los cielos y tierras ignorados!

En «Romance que perdió el barco», un marinero borracho ha perdido su nave. ¿En dónde el mar? ¿En dónde el navío?

¡Ni mar, ni buque, ni nada!
Noria perenne, sin cielo

En «Fuego» aparecen dos imágenes marinas: «*Mar* de azufre se abalanza...»; «El *oleaje* del humo, / bronco, se encarama al arco...».

En la cuarta parte del libro —titulada «Homenaje a don Luis de Góngora y Argote (1627-1927)»—, Rafael Alberti procura completar las *Soledades* del poeta cordobés[3]. De aquí

[3] Góngora, como es sabido, había planeado escribir cuatro «Soledades»: la primera, dedicada a la soledad de los campos; la segunda, a la soledad de las riberas; la tercera, a la soledad de las selvas, y la cuarta, a la soledad del yermo. Sólo terminó la primera y dejó algunos fragmentos de la segunda. Escribió estas «Soledades» en silvas de períodos estróficos invariables. Alberti, por su parte, prefiere para la suya la silva irregular, pues se inclina a una mayor libertad de la forma, muy del siglo XX.

que titule su poema con el nombre de «Soledad tercera» (paráfrasis incompleta). El recuerdo del mar es visible en algunas imágenes neoculteranas, en esta «Soledad», en la cual el náufrago ha arribado a la costa, siendo recogido por los cabreros:

> Conchas y verdes líquenes salados,
> los dormidos cabellos todavía...
>
> De cometa, la cola
> celeste y trasatlántica, cosida
> al hombro por un ártico lucero.
>
> El viento, ya empinado,
> tromba la barba y mar veloz de nieve
> la cola, al peregrino extraviado...

(El mar, sí, pero como una huida de la realidad, como una huida al puro mundo de la belleza, en imágenes no de valor narrativo, sino de extremado valor lírico. Como Góngora lo hacía.)

En la parte séptima del libro, el mar reaparece en el poema irónico «Nadadora», en que ésta exclama en la estrofa primera y última: «¡Huye, mar, / corre, playa, / viento, para!», después de sentir el «beso de agua salada».

En el poema dedicado a «Platko», el mar —humanizado— no olvida a este oso rubio de Hungría, unido en dolor elegíaco con los demás elementos. El mar saltaba frente al oso sin poder defenderle; al fin, tuvo que tumbarse y nada dijo:

> Nadie, nadie se olvida.
> El cielo, el mar, la lluvia lo recuerdan.
> ¿Qué mar hubiera sido capaz de no llorarte?
> Nadie, nadie se olvida,
> no, nadie, nadie, nadie.

En «Carta abierta», el poeta recuerda su infancia y, con ella, su mar del sur:

Hay peces que se bañan en la arena
y ciclistas que corren por las olas.
Yo pienso en mí. Colegio sobre el mar.
Infancia ya en balandro o bicicleta.

«SOBRE LOS ÁNGELES» (1927-1928)

Pocas veces, como es natural, se introduce el mar en este mundo sobrerrealista de los ángeles albertianos. Si aparece, es una oscura fuerza pasional más entre tantas otras: entre la mentira, el desengaño, la rabia, la envidia, la venganza, la avaricia, etc.

Son puertas de sangre,
milenios de odios,
lluvias de rencores, *mares.*
(«El ángel rabioso».)

Dentro del pecho se abren
corredores anchos, largos,
que sorben todas las *mares.*
(«El ángel bueno».)

O uno de los elementos originarios del universo: «Y el mar fue y le dio un nombre...» («El ángel ángel»). O elemento del cual se escapa el alma en huida ascendente, cruzando muros y humedades («Ascensión»).

El mar secuestra, también, a «los hombres que quisieron ser pájaros» («El mal minuto»). El mar podría salvar del sueño a «la flor del vino» que «se moría en penumbra»; pero la flor del vino se halla muerta en los toneles, «sin haber visto nunca la mar» («El ángel de las bodegas»).

En «Castigos», Alberti introduce su vocabulario náutico de una manera simbólica: su mar entra en los sueños otra vez.

Cuando *golfos* y *bahías* de sangre,
atropellan la *navegación* de los lechos...

Quieren huir los que duermen.
Pero esas tumbas del *mar* no son fijas.
esas tumbas que se abren por abandono y cansancio del cielo
no son estables,
y las albas tropiezan con rostros desfigurados.

«SERMONES Y MORADAS» (1929-1930)

El mar penetra en los versículos visionarios de este libro que saca a luz los sótanos del alma. El poeta hace colaborar al mar en estas revelaciones de la subconciencia, en este mundo también sobrerrealista como el anterior, poblado por los ángeles. En el «Sermón de las cuatro verdades», el poeta aconseja en su primera verdad:

Yo os aconsejo que no miréis al mar cuando es enfriado por el engrudo y papeles de estraza absorben los esqueletos de las algas.
Para un espíritu perseguido, los peces eran sólo una espina que se combaba al contacto de un grito de socorro o cuando las arenas de las costas, fundidas con el aceite hirviendo, volaban a cauterizar las espaldas del hombre.

La voz de ese espíritu, de ese hombre, pide ayuda:

Ayudadme a cavar una ola, hasta que mis manos se conviertan en raíces y de mi cuerpo broten hojas y alas.
Alguna vez mis ascendientes predijeron que yo sería un árbol sólo en medio del mar, si la ira inocente de un rey no lo

hubiera inundado de harina y cabelleras de almagra no azotaran la agonía de los navegantes.

Ya podéis envaneceros de la derrota de aquel hombre que anduvo por el océano endurecido para ahogar sus fantasmas y sólo consiguió que los moluscos se le adhirieran a la sangre y las algas más venenosas le chuparon los ojos cuando la libertad reempujaba hacia él, corneándole desde el demonio más alto de los rompehielos.

Hemos visto cómo el mar se ha corrompido en los sótanos del alma, cómo se ha vuelto fuerza destructora.

En «Sin más remedio», sin embargo, el poeta comprende que, después de llorar, tiene que salir de la tierra, por ella escupido como un hijo bastardo; que debe expatriarse involuntariamente de ciertos ojos y ecos, «sobre el mar que te influye hasta hacerte saladas las palabras».

En «Estáis sordos», el poeta siente que andan las islas y, con ellas, se va muy lejos:

> ¿No veis que ya voy a doblar hacia esas corrientes que se entran lentísimas en la inmovilidad de los mares sin olas y los cielos paralizados?

Ha oído el llanto del mundo. Por eso siente que las islas andan hacia un mar estático, eternamente inmóvil, más allá de las lágrimas.

«VERTE Y NO VERTE» (1934)

En esta elegía al torero Ignacio Sánchez Mejías, el mar albertiano se introduce en el ámbito de la muerte. Así vemos sus aguas oscurísimas, por las cuales navega el poeta dolorosamente:

(Por un mar negro un barco
va a Rumanía.
Por caminos sin agua
va tu agonía.
Verte y no verte.
Yo, lejos navegando,
tú, por la muerte.)

Un toro solitario brama en la marisma: «sólo velas y alas muriéndose en la tarde», «gaviotas cayéndose en las jarcias, / jarcias sonando y arrastrando velas, / alas y velas fallecidas precisamente hoy». El torero, en la playa, en su última corrida: la de su muerte. ¿El poeta? De viaje:

(Verónicas, faroles,
velas y alas.
Yo en el mar, cuando el viento
los apagaba.
Yo, de viaje.
Tú, dándole a la muerte
tu último traje.)

El poeta suplica al toro que ha de matar a Sánchez Mejías:

Corre, toro, a la mar, embiste, nada,
y a un torero de espuma, sal y arena,
ya que intentas herir, dale la muerte.

(Muere el aire en los barcos
que hay en Sevilla,
en lugar de banderas,
dos banderillas...)

Y, luego, dice en la muerte:

La muerte había sorbido agua turbia en los charcos que ya no son del mar,
pero que ellos se sienten junto al mar...

La muerte ya no encontrará agua, escarbando en la arena, sino sangre:

(Una barca perdida
con un torero,
y un reloj que detiene
su minutero...)

Sánchez Mejías, simbólicamente, se pierde en el mar de sangre de su cogida. El poeta, desde lejos —desde México—, le ve y no le ve, mientras va navegando...

«EL POETA EN LA CALLE» (1931-1936)

El mar se hace presente, alguna vez, en el drama de España, en los días de la guerra. No es mar simbólico, sino mar geográfico, mar real, mar de España, testigo de la tragedia. Cataluña tiene «un costado en el mar», mar que, por otra parte, entrega a Madrid, «barcos que al tocar las costas / se vuelven de plata nueva» («Defensa de Madrid, defensa de Cataluña.»)

«DE UN MOMENTO A OTRO. POESÍA E HISTORIA» (1932-1938)

En «Un fantasma recorre Europa», éste «salta los mares, / recorriendo toda la geografía...», el mundo entero: «Nosotros le llamamos camarada.»

En «¡Barco a la vista!» —de «*13 bandas y 48 estrellas*» (Poema del Mar Caribe), escrito en 1935—, el poeta descubre un barco nazi en el estrecho de Florida. En su visión se entrecruzan símbolos de opresión y muerte, proyectando sangre sobre el mar.

De pronto, por el mar, sube, baja un sonido,
un débil silabeo de garganta cortada,
un son, un eco turbio de cuerpo dividido,
de párpados, de lengua, de pulsos y de nada.
No sé quién me persigue poniéndome estos muros,
este tribunal falso y esta luz de condena,
quién hace que las olas abran cuartos oscuros
con hombres que en su fondo los hunde una cadena.
Signos de nuevos crímenes se escuchan en el viento
y la sangre parece que intenta ser bahía
y que la mar estudia rodar con otro acento
y cosechar la tierra más muertos todavía.
Era triste ir bajando sólo oyendo hendiduras,
relámpagos de hachas y un abrir y cerrar.
La vida era la muerte, y el resto, cerraduras.
Y vi una cruz gamada ensangrentando el mar.

En «Islas y puertos del Caribe», el poeta se pregunta si son hombres los que están arrodillados sobre este mar, si son perros o terribles monos, o si es el hambre desnuda, el hambre negra, «la ruina nadando, la despoblada esclavitud hundiéndose, / marineando, desnucándose desde las cuerdas flojas de los puentes / contra el aguaje sucio que rodea los límites anclados de los barcos que pasan». «¿Qué es? / ¿Qué es esto?».

En «Yo también canto a América» —paráfrasis del poeta negro Langston Hughes—, el mar es feudo robado por «esa Company Bank de estrellas falsas». El poeta también canta a América al viajar, sintiendo «el dolor azul del Mar Caribe», «el anhelo oprimido de sus islas, / la furia de sus tierras interiores». Al final del poema pide, para una América futura, «Aire libre, mar libre, tierra libre.»

En la serie «Capital de la Gloria» (Madrid, 1936-1938), el mar se nos muestra como libre elemento que afirma la fraternidad humana, o que sufre y se descentra porque la muer-

te reina en España. Mas, en «Galope», ha de ser sepultura de las fuerzas de la destrucción:

¡A galopar,
a galopar,
hasta enterrarlos en el mar!

«ENTRE EL CLAVEL Y LA ESPADA» (1939-1940)

Han llegado los años de la expatriación. La visión albertiana del mar —y toda su poesía— va a teñirse de ese dolor de lejanía. Porque el destierro, más que separación y ausencia, es amputación. Vivir en él es desvivirse, es desnacer, es premorir. Con las raíces cortadas no es posible existir.

En el número 6 de sus «Sonetos corporales», el mar se presenta como una afirmación de vida —junto a las demás bellezas del Universo— en un momento en que el poeta explica su actitud ante la situación del mundo:

(Guerra a la guerra por la guerra.) Vente.
Vuelve la espalda. El mar. Abre la boca.
Contra una mina una sirena choca
y un arcángel se hunde, indiferente.

Tiempo de fuego. Adiós. Urgentemente.
Cierra los ojos. Es el monte. Toca.
Saltan las cumbres salpicando roca
y se asesina un bosque inútilmente.

¿Dinamita a la luna también? Vamos.
Muerte a la muerte por la muerte: guerra.
En verdad, piensa el toro, el mundo es bello.

Encendidos están, amor, los ramos.
Abre la boca (El mar. El monte.) Cierra
los ojos y desátate el cabello.

En las «Metamorfosis del clavel», el poeta evoca y transfigura poéticamente recuerdos, sensaciones y deseos de su infancia. Vuelve, con ella, a aparecer el mar: «Junto a la mar y un río y en mis primeros años, / quería ser caballo». Trotaba por la playa. Luego, se fue junto al agua:

> Me fui.
> Las conchas están cerradas.
> Aquel ciego olor a espuma
> siempre se acordó de mí.
> Siempre me buscaba.
> Me fui.

El caballo, ahora, quiere ser hombre y nunca más vuelve a su cuadra. Sed de agua le invade, pero sólo encuentra fuentes de vino, arroyos de mosto. «Creyó que el trigo era de agua. / Se equivocaba.» Sigue transformándose. Acaba en hierba «llena de agua». Pero acaso aún pueda ser «rumor de árbol», y, todavía, pájaro... ¿El mar? ¡Qué lejos!

Pero el recuerdo del mar —del mar de España, no sólo de la mar de Cádiz— se hace doloroso, intenso y profundo en «Toro en el mar», que es una elegía sobre un mapa perdido. Evoca a España, con forma de toro, «de piel de toro abierto, / tendido sobre el mar. / (De verde toro muerto.)» Era tierra de naranjales, de olivos y viñas. Mas la regaron con pólvora y se hizo toro de fuego. Toro alimentado con pastos amargos, con hierbas que tienen «sustancia de muertos», con «negras hieles»...

> ¡Ay, qué mala comida para este toro verde,
> acostumbrado a las libres dehesas y a los ríos,
> para este toro a quien la mar y el cielo,
> eran aún pequeños como establo!

(4)

Murió el soldado y, entonces, «escaló el mar una ventana / y se puso a llorar junto a un retrato». Al toro verde lo queman con golpes de metales candentes «sobre la mar hirviendo». El toro verde es, ahora, una «triste hoguera atizada hoy en medio del mar, / del mar, del mar ardiendo!» El soldado había dejado escrito su sueño en una carta: era un soldado de tierra adentro que soñaba con el mar.

> Si ganamos,
> la llevaré a que mire los naranjos,
> a que toque la mar que nunca ha visto,
> y se le llene el corazón de barcos.

Pero vino la paz: «Y era un olivo / de interminable sangre por el campo.»

El poeta en destierro, mirando los ríos de Francia, tristemente corrobora que sus ventanas ya no dan a los álamos y los ríos de España. Nos revela lo que, triste, está añorando:

> Miro una lenta piel de toro desollado,
> sola, descuartizada,
> sosteniendo cadáveres de voces conocidas.
> Sombra abajo, hacia el mar, hacia una mar sin barcas.

Vuelve a evocar al toro, pobre toro, «abrumada de nieblas la cabeza». Toro que querría refrescar su «obligado párpado caído» en el mar, mojarse de verde las pupilas, librarse de terrores, bramar y bramar para abrir una brecha en el cielo. Y el toro se aleja, dejando en el poeta el gran deseo de alzarlo «de rodillas sobre el mar», encendiendo otra vez sobre su lomo, «el sol, la luna, el viento, las estrellas». Mas el toro le sigue obsesionando. Lo oye mugir en medio de la noche, «por encima del mar, también bramando». Hasta la desolación del poeta llega el mugido del toro que sopla desde ese arenal de muertos.

Dedica a González Carballo un poema de queja y llanto, en el que se duele todo el trigo, toda la aldea, todo el mar:

Amigo, mira el mar:
si se duele una ola,
son todas las que rompen a llorar.
Todas, mira, a llorar.
Amigo, amigo.

(16)

Pero el poema final de la serie termina en esperanza, en dolorosa esperanza: el toro verde se elevará de nuevo, será libre, cantado por los mares:

Cornearás aún más y más que nunca,
desdoblando los campos de tu frente,
y salpicando valles y praderas
te elevarás de nuevo, toro verde.
.....

Te cantarán debajo tus dos mares,
y para ti los trigos serán puentes
por donde saltes, nuevo toro libre,
dueño de ti y de todo para siempre.

En «Final de plata amargo» se acoge al amparo de la Argentina y de un nuevo mar —«mar de trigo y caballos»—, aunque dulce, para él amargo a causa del destierro, a causa del otro mar que aún pesa dentro del alma, que aún pesa en la memoria...

De la otra mar de sangre,
llegué a tu mar llorando.
.....

Amparo.
Vine a tu mar de trigos y caballos.

(«Amparo».)

«PLEAMAR» (1942-1944)

En este libro —dedicado a su hijita Aitana, niña nacida en el destierro; dedicado a ella por ser su más bella esperanza en estos años tristes—, el mar vuelve a ser sujeto definitivo. Es su mar amarga. El mar o la mar de los destierros.

En «Ofrecimiento dulce a las aguas amargas» ofrece su hija, desde la distancia, a sus viejos mares maternales, en patéticos versos:

> Encántamela tú, madre mar gaditana.
> Es la recién nacida alegre de los ríos
> americanos, es la hija de los desastres.

Niña que un alud ha empujado «a numerosos kilómetros de agua». Y suplica a sus mares que den belleza a su niña, que se la calienten, que le abran la paz de las aldeas españolas, que le muestren sus raíces natales; que sepa, por ellas, que es hija del mar, «nieta azul de las olas». El ofrecimiento acaba con el dolorido sentir del hijo «que ya siente morirse de su mar, perdiendo aves y playas, / mares abuelos, triste madre mar». Y, ante ellos, nombra a su hija «rubia Aitana de América». La ha ofrecido a sus «mares de desgracia», a su mar de «catástrofes», a sus mares de España.

En «Remontando los ríos», el poeta ofrece un ramo de agua dulce —¡no amarga!— a la niña Aitana.

«ARIÓN» [4] (VERSOS SUELTOS DEL MAR)

Con esta serie termina el tomo de *Poesía* albertiana. Es el diálogo del poeta con el mar. Son sus reflexiones —tristes,

[4] Poeta lírico griego, capturado por unos piratas y salvado milagrosamente por un delfín. Nombre, también, de un caballo de Posidón, dotado del don de la palabra.

nostálgicas— ante éste. El mar de Cádiz se ha confundido con el mar de América, con los mares de España. El mar se ha identificado con la Poesía. Es el mar de su tradición española. El mar compone, pues, la total temática de estos versos nuevos: 46 reflexiones, 46 estrofas —entrecortadas, algunas—, que van del verso único hasta la estrofa de nueve.

Comienza por pedir al mar el ritmo y, en consecuencia, el verso: «¡El ritmo, mar, el ritmo, el verso, el verso!» (1). Confiesa que canta en él —el «maestro mar»—, metiéndose por los «largos canales de sus huesos», olas suyas que son «olas maestras»,

> vueltas a ti otra vez en un unido,
> mezclado y sólo mar en mi garganta:
> Gil Vicente, Machado, Garcilaso,
> Baudelaire, Juan Ramón, Rubén Darío,
> Pedro Espinosa, Góngora... y las fuentes
> que dan voz a las plazas de mi pueblo.
>
> (2)

Confiesa el nombre de sus maestros, «olas maestras» de su mar. Confiesa que su poesía pertenece a una tradición culta y a una tradición vernacular.

El mar suena como antes, sí, y sigue pareciéndose «al primer retrato». Y, frente a él, vuelve a reconocer su antigua vocación de marino:

> Yace aquí el mar. Hubiera
> querido ser marino desde niño.
>
> (8)

Pero el mar constantemente renace, constantemente es niño. Por eso, «cada mañana, el mar echa los dientes» (10). Y hay días en que amanece «con más niños que olas» (11). Echa la mirada atrás y recuerda su mar de Cádiz. Recuerda que

su mar no le predijo el llanto de su vida, el llanto del destierro:

> No me dijiste, mar, mar gaditana,
> mar del colegio, mar de los tejados,
> que en otras playas tuyas, tan distantes,
> iba a llorar, vedada mar, por ti,
> mar del colegio, mar de los tejados.
>
> (12)

El mar se le metió, desde niño —«chica mar»—, en su frente, y allí fue creciendo en oleaje hasta hacerse mujer y hombre al mismo tiempo (13). Sigue recordando. De niño quería patinar por el mar (14), de niño lo pintaba siempre a la acuarela (15). Se asoma a ver el mar y ve tan sólo una mujer llorando... (17). Luego, infantilmente, le pregunta al mar si querría montar en bicicleta y dar un largo paseo por las ramblas, «alquilar luego una sombrilla verde» y tumbarse en la playa «como una mar cualquiera, / a descansar del baño» (18). Sigue bromeando como un niño, aunque llora por dentro (¿a modo de consuelo?):

> Si te llamara Aitana y además te pidiera:
> No te mojes los pies,
> mar, ¿me obedecerías?
>
> (20)

El mar tiene rostro de niño y rumorosa hermosura de anciano (22). Eternamente viejo. O niño solo, «niño chico que pide de comer a su madre» (24). El mar, lejos, conversa como un bosque: «¿Tiene el bosque en su umbría conversación de mar?» (23).

Deshumanizado, el mar le parece al poeta que, en la noche, «tiene sabor a encías sin descanso» (26). Sigue observándolo, sigue comparándolo. De pronto, vuelve a mirar a

su pasado, vuelve a recordar: nos revela el secreto de toda su vida:

¡Qué feliz era, mar! Llegué a creerme
hasta que yo era tú y que me llamaban
ya todos con tu nombre.

(37)

Gri.aban: ¡Rafael!
Y hasta podía
sostener en mis espaldas los navíos.

(38)

Por estos versos nos damos cuenta de que el poeta se ha sabido siempre identificado con el mar. El nombre de éste y el suyo han sido y son intercambiables.

El mar se le ha metido en su casa: vive con él y, más que eso, le usurpa su puesto y su cama:

Llegué a la casa, mar. Y fue mi asombro
encontrarte sentado en las butacas,
verte saltar del plato a las botellas,
pretextando a la noche cansancio y abandono
para ni concederme la mitad de mi lecho.

(40)

Abrí la puerta. El mar
con tanta confianza entró en la alcoba,
que ni el perro al mirarlo inquietó las orejas.

(41)

Aún puede el mar subir a su terraza (42). Por todo esto y tantas cosas más, su voz poética ha sido y es voz del mar (44). Y, patéticamente, en una estrofa de signo y sintaxis condicional, el poeta transfiere al mar su propia tragedia humana. Es una estrofa que no acaba —se pierde en suspensivos—, pues aún sigue bregando la vida del poeta:

Si a ti, mar, te arrancaran de tu sitio,
descuajaran a hachazos de tu pueblo;
si ya como lenguaje te quedara
tu propia resonancia repetida;
si ya no fueras, mar, mar para nadie,
mar ni para ti mismo,
perdido mar hasta para la muerte...

(45)

¿Tendrá final el mar, como su vida? ¿Podrá el mar repasar —como él— el índice de su vivir?

¿Pasarás tú, mar pálido, algún día,
también la última hoja,
viendo espantado al arribar al índice
las páginas y páginas ya idas?

(46)

En el poema «Puertas cerradas», el poeta se enfrenta con los desastres de los hombres, con los suyos propios, con la vida desmantelada y amenazada. El mar, aterrado y aterrador ante la tragedia, ileso. Frente a él, sólo es posible el llanto, sólo es posible el grito. Pero las puertas que dan al mar de los destierros y de los desastres están cerradas.

En el soneto «A mis amigos los poetas uruguayos», el mar aparece como símbolo y vivencia del desastre humano. Mar y tierra se han conjurado contra el destino del poeta:

Sufrí la furia de la tierra, el fuerte
encontronazo de la mar impía.

Consideré mi sangre mar sin suerte;
tierra mis huesos, funeral y fría.

La tragedia de España ha sido la «mar impía». Su sangre desolada —su vida— es mar, también, de fatalidad y muerte. El poeta se enfrenta, así, con su agonía de desterrado, con

su pasado muerto, con su porvenir helado. Y tiene la certeza de que su vida está terminada, «difuntos ya el huir y la carrera».

En *Tirteo*[5] —la serie final de *Arión*—, el poeta interroga a su Musa a los cuarenta años de edad. En su respuesta reaparece su eterna nostalgia del mar, de su infancia perdida, de los viriles años de la guerra:

> ¿Qué tienes, dime, Musa de mis cuarenta años?
> —Nostalgias de la guerra, de la mar y el colegio.
>
> (2)

Ante el hogar apagado y en ruinas, un soldado ausente canta, patéticamente:

> —Aunque le tire la mar,
> el barco que anda en la tierra
> en tierra se ha de quedar.
>
> (16)

Doloroso epílogo al tema del mar y a la vocación poética de Rafael Alberti.

El mar abre, recorre y cierra, pues, la obra completa del poeta gaditano, «marinero en tierra», en múltiple metaforismo de existencia y vocación, pasando por todos los matices que van desde la gracia infantil y popular hasta la gravedad profunda, hasta el dolor y el llanto más patéticos. Mar, fuente de la vida y, también, su finalidad: 'volver al mar' es 'volver a la madre', es morir. Mar de vida y mar de muerte: centro constante de la creación poética albertiana.

---

[5] Poeta elegíaco griego.

RAFAEL ALBERTI Y SUS PRIMERAS «POESIAS COMPLETAS»

En esta primera edición de sus *Poesías completas*[1], Rafael Alberti ha reunido treinta y tres años de incesante producción poética: 1924-1957. Bajo el título genérico de *Poesía*, en 1935 empezó a publicar en un solo volumen —cuya extensión fue aumentando en sucesivas ediciones[2], a medida que la creación lírica fue creciendo— el conjunto de todos sus libros. Pero esas ediciones quedaban siempre genética y cronológicamente abiertas. Sólo ahora, al hallarse el poeta en el filo de los sesenta años, se ha decidido a empezar a cerrar su órbita de producción, añadiendo al primitivo título ese casi definitivo cierre de *completas*. No en vano ha venido pasando —pesando— el tiempo: hasta llegar a crear en el poeta una honda conciencia temporal, muy evidente en sus obras últimas, como veremos.

El libro se abre con un retrato, a toda página, de su autor. Más que mirar al lector, mira lejos. ¿Hacia España? ¿Hacia el pasado? ¿O retorna de ellos? ¿Se pierde su mirada en el

---

[1] Rafael Alberti, *Poesías completas*. Con un índice autobiográfico y bibliografía por Horacio Jorge Becco. Buenos Aires, Editorial Losada, 1961, 1190 págs.

[2] *Poesía (1924-1934)*. Madrid, Cruz y Raya, 1935, 378 págs.; *Poesía (1924-1937)*. Madrid, Editorial Signo, 1938, 429 págs.; *Poesía (1924-1938)*. Buenos Aires, Losada, 1940, 317 págs. —que reproduce la edición de 1938 algo reducida; *Poesía (1924-1944)*. Buenos Aires, Losada, 1946, 327 págs. —que contiene el material de la edición anterior, más poemas de *Entre el clavel y la espada* y de *Pleamar*.

porvenir o en el sueño? En semiperfil clásico y rotundo —gran frente con cuatro surcos hondos, ojos muy intensos aún mas empañados por la melancolía, boca bien modelada y barbilla fuerte y voluntariosa—, su rostro se nos impone. He aquí al hombre íntegro y honrado. Y, con él, *toda* su poesía, íntegra y honrada también.

El «Índice autobiográfico» —después del retrato y con las restantes fotografías insertas en el volumen—[3] es una especie de sintética confesión general que arranca de la infancia: estudios, fechas y hechos vividos, experiencias trágicas, creación poética y literaria, amigos, entidades, viajes... Y, en el fondo, el vivir —y morir— histórico español, desde la primera agitación de las masas campesinas andaluzas —en el año en que nace el poeta—, la Guerra Civil, el éxodo de la «España peregrina», el destierro. Sobre este fondo, su propia vida entretejida de amor, poesía y amistad. También confiesa el poeta lecturas e influencias literarias y artísticas, lo mismo que sus aficiones y sus relaciones humanas. Le vemos en contacto con el pueblo en bibliotecas obre-

[3] Las *láminas fotográficas* presentan una historia visual desde 1919. En ellas vemos al poeta rodeado de sus amigos —García Lorca es el que más veces aparece—, a María Teresa León, su mujer —en bellísimo retrato—; vestido de gaucho, en Totoral (Argentina); con sus pinturas; con su hijita Aitana; con Manuel de Falla (1945); con Juan Ramón Jiménez (1949). De aquí, el gran valor histórico de algunas. Otras constatan el paso del tiempo en el hombre. Así, vamos advirtiendo en los retratos del poeta una progresiva seriedad. Los rasgos faciales revelan ahondamiento interior. El rostro —de líneas varoniles tan puras— va acentuando sus surcos y, a la vez, engrosándose y acusando la gravidez de los años. Otras fotos, por último, muestran otras actividades del poeta: la de pintor y dibujante. Y observamos que, como Picasso, ha creado una «Tauromaquia», en la tradición de Goya. Y que el toro —tema que habría que estudiar algún día en su poesía y en su pintura— parece representarle y compendiarle ante los públicos extranjeros: en la sobrecubierta a la edición alemana de su *Antología poética* (Berlín: Rütten und Loening, 1959) aparece un ciclópeo toro y, sobre sus astas, la luna llena.

ras y en la plaza pública, pues se siente un «poeta de la calle». Pero esta entrega total —del hombre y del poeta— le hace sufrir la deserción de muchos amigos que no perdonan al «poeta social». Y por serlo, al estallar la insurrección militar de 1936, es perseguido en la isla de Ibiza, pero es liberado por las fuerzas republicanas y regresa a Madrid. Aquí vive días de intensa pasión y actividad, al frente de la Alianza de Intelectuales Antifascistas y dirigiendo, además, revistas, ediciones y grupos teatrales. Se hace soldado de Aviación. En 1939 acaba la guerra y comienza el destierro. En París es locutor de radio, pero sufre «largas noches de soledad y congoja» (pág. 15). Estalla la Segunda Guerra Mundial y emigra a la Argentina, en donde es recibido fraternalmente. Gonzalo Losada le abre las puertas de su editorial. También adapta obras teatrales —la *Numancia*, por ejemplo— y escribe obras propias: *El hombre deshabitado, El trébol florido, Noche de guerra en el Museo del Prado, La Gallarda, El adefesio.* En 1947 vuelve a su primera vocación, comenzada en 1917, celebrando muchas exposiciones «con obras casi siempre inspiradas en mis propios poemas» (página 16).

Acaba su índice autobiográfico —la conmovedora historia de su vida y de su obra, además de abundantísimo índice de nombres bajo los cuales vemos bullir la época— con palabras de dolor pero también de esperanza: «Más viajes —recitales y conferencias— pero ahora por Venezuela, Cuba, Colombia, Perú. Nuevas tierras, nuevos pueblos, nuevos amigos. ¡Oh maravilla! Desde hace más de veinte años, aquí, sobre la piel inmensa de este continente, vivo muriendo por España... Pero quizá no esté lejano el día en que allí ya, desde muy lejos, empiece mi morir por esta bella América de nuestra misma habla, nuestro igual corazón, nuestra idéntica sangre» (pág. 18).

Nos enfrentamos con el texto. Libro tras libro, toda la obra del poeta hasta 1957. Dentro de la corriente neopopularista, los tan conocidos y leídos: *Marinero en tierra* (1924), *La Amante* (1925) y *El alba del alhelí* (1925-1926). Dentro del neogongorismo, *Cal y canto* (1926-1927). Amor y cólera, rabia y fracaso —quizá— le llevan a la renovación sobrerrealista y escribe su hermosísimo y hondo *Sobre los ángeles* (1927-1928), libre de ligaduras formales. Esta libertad formal[4] se acentúa en *Sermones y Moradas* (1929-1930), en que el verso se alarga hasta el versículo y la prosa: en ellos enuncia sus verdades de hombre con imágenes visionarias de aire sobrerrealista. Por entonces escribe también sus poemas dedicados a los grandes «tontos» del cine: Charlot, Harold Lloyd, Buster Keaton, etc.

Tras un primer intento de poesía social y política —*Elegía cívica* (1929)—, comienza a componer *El poeta en la calle*, al proclamarse la República en 1931, obra en la que trabaja hasta 1935. Hay en ella poemas satíricos y de agitación social, sí, pero también contiene otros extremadamente dolorosos. (Al poeta le duele la miseria de España.) El dedicado a «Los niños de Extremadura» es un breve anticipo de «El niño yuntero» de Miguel Hernández, aunque su metro es corto:

Los niños de Extremadura
van descalzos.
¿Quién les robó los zapatos?

Les hiere el calor y el frío.
¿Quién les rompió los vestidos?

[4] Conviene recordar aquí que Alberti siempre ha sido un fervoroso cultivador de la forma: «Pasión mía por la forma» (pág. 12). Pasión ésta que le llevó a luchar en la «batalla por don Luis de Góngora» en 1927.

La lluvia
les moja el sueño y la cama.
¿Quién les derribó la casa?

No saben
los nombres de las estrellas.
¿Quién les cerró las escuelas?

Los niños de Extremadura
son serios.
¿Quién fue el ladrón de sus juegos?

(pág. 339).

En 1935 se celebra el tricentenario de la muerte de Lope de Vega y Alberti decide dedicarle un homenaje dentro de su libro. Así, en el «Dialoguillo de la revolución y el poeta», glosa el célebre verso lopesco «Toma ejemplo y mira en mí». Y, humorísticamente, escribe «Si Lope resucitara» con el pie, dado por el verso del Fénix, «que la hoz es nueva»: «Hoz para Lope de Vega. / Ten y siega, / que la hoz es nueva» (pág. 343).

Muere el torero amigo de los poetas, Ignacio Sánchez Mejías, y, como García Lorca, compone una elegía a su memoria: *Verte y no verte* (1934). En ella combina metros clásicos y populares con el verso libre.

Su poesía va reflejando el transcurso del tiempo: en lo biográfico, en lo literario, en lo político social. La evolución creadora es, siempre y al mismo tiempo, un itinerario de vida.

De un momento a otro (1934-1939) —obra que lleva el subtítulo de *Poesía e historia*— recoge, precisamente, ambas significaciones, ambas experiencias. «La familia» es un conjunto de poemas de acentuado tono dramático en que el poeta vierte experiencias familiares e infantiles, trascendiendo amarga ironía, pues al poeta se le «vino abajo aquel

cielo» (pág. 373). Condena la burguesía española por su «largo orgullo derrotado» (pág. 378) y, sobre todo, «porque es cierto que estáis, / que estáis todos de acuerdo con la muerte» (pág. 377). En una serie de perfectos sonetos execra las fuerzas oscuras y, en verso libre, el imperialismo norteamericano —como consecuencia de su viaje a Nueva York— en «13 bandas y 48 estrellas». En cambio, en «El indio» —impresión de su viaje a Méjico— dedica a éste palabras de amor y le ve como aire, aguacero, lumbre y tierra. Y, como el poeta Langston Hughes, escribe «Yo también canto a América», a la vista de Cuba y Venezuela y sintiendo el dolor, el anhelo oprimido y la furia de estas tierras. La última parte del libro —«Capital de la gloria» (1936-1939)— contiene los poemas escritos durante la Guerra Civil: romances, alejandrinos, endecasílabos, verso libre, dan cauce a la destrucción y la muerte, al denuesto, a la pena, a la tragedia, pero también a la exaltación que alaba a los héroes. En las imágenes hay realismo y chispazos visionarios. También hay versos de profunda y eterna poesía junto a los que cantan circunstancias. Aún hay otros en que alienta el recuerdo de la poesía tradicional («Galope»).

Comienza el destierro y Alberti escribe en París su *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia* (1939-1940). En este poema de encadenadas estrofas polimétricas se pregunta dolorosamente: «¿Es que vivo, / es que he muerto?» (página 427). Allá lejos, en España...: «La sangre quita el sueño... Nadie puede dormir» (pág. 428). Su lengua castellana se mezcla, entrecortadamente, con un sencillo francés. A veces, aquélla se desgarra en viriles versos cacosemánticos. En todos ellos sobrevive el recuerdo de España, de Madrid, del Prado, de la guerra. Pero... «*Il ne faut pas oublier* / que vous étes (sic) un pauvre emigré» (pág. 341). Y acusa a Francia, a Europa, por haber traicionado al pueblo español... Al

final, deja de mirar a España, a Andalucía —«Álamos de la orilla, / Guadalquivir abajo. / Y en las marismas, toros / viendo pasar los barcos» (pág. 441)—, y mira a donde no resuena la sangre: «Bajo la Cruz del Sur / cambiará nuestra suerte...» (pág. 441).

En Buenos Aires aparece en 1941 su *Entre el clavel y la espada* (1939-1940) —escrito en Francia, en el mar y en la Argentina—, que dedica a Pablo Neruda con quien ha convivido en París. El poeta vive hincado entre dos mundos: uno huele a sangre pisoteada; el otro tiene aroma a jardín, «a amanecer diario, a vida fresca, fuerte, inexpugnable.» En el prólogo, el poeta explica: «Pero para la rosa o el clavel hoy cantan pájaros más duros, y sobre dos amantes embebidos puede bajar la muerte silbadora desde esas mismas nubes en que soñaran verse viajando, vapor de espuma por la espuma» (pág. 445). Bajo la advocación inicial del verso lopesco «Hoy como espada quedaréis, mis ojos» y el verso de Góngora —«Consuelo dulce el clavel»— que cierra la parte tercera, se alzan sus doce hermosos y dolientes «Sonetos corporales» con versos como éstos:

> A sangre huelen las quemadas flores
>
> (pág. 448).

> Mas ¿cómo arder, si el humo ya está frío,
> si el césped ya es ceniza barredera
> y fue tan sólo pólvora mi sueño?
>
> (pág. 453).

El amor canta, sin embargo, en el «Diálogo entre Venus y Príapo». Los ritmos y el tono popular se hacen nuevamente presentes en las «Metamorfosis del clavel». Pero todos los poemas están impregnados de nostalgia o de amargo sabor a exilio. El poeta, en forma de caballo, de toro, de paloma, de yerba, de clavel, etc., vive desviviéndose. ¿Es? ¿No es?

¿Quién fue? ¿Quién quiere ser? ¿Quién será? Pero el «Bailecillo de bodas» nos deja el consuelo de la alegría inocente:

> Por el Totoral,
> bailan las totoras
> del ceremonial.
>
> Al tuturuleo
> que las totorea,
> baila el benteveo
> con su bentevea...
>
> (468)

«Toro de mar» constituye la cuarta parte. Es una elegía sobre un mapa perdido: España, toro de fuego martirizado:

> Le están dando a este toro
> pastos amargos,
> yerbas con sustancia de muertos,
> negras hieles...
>
> (pág. 472).

Y hay soldados que caen muertos. Y hoyos y hoyos que se abren en la tierra: «Todo oscuro, terrible. Aquella luna / que se rompió, de pronto, echando sangre...» (pág. 473). Mas, al final, se levanta una esperanza: «Cornearás aún y más que nunca... / te elevarás de nuevo toro verde» (pág. 483). El recuerdo de Antonio Machado le inspira «De los álamos y los sauces», en que estos árboles se convierten en evocaciones de pena y duelo, en símbolos de España: «Negros álamos transidos. / ¡Qué oscuro caer de amigos!» (pág. 485). «Como leales vasallos» —emocionante recuerdo del Cid, desterrado de Castilla— y «Final de plata amargo» cierran este libro doloroso y conmovedor: «De la otra mar de sangre, / llegué a tu mar llorando» (pág. 504).

El poeta sigue creando y, entre 1942 y 1944, compone *Pleamar* que dedica a su hijita Aitana, «en estos años tristes, mi más bella esperanza». Y ofrece la niña al mar, a sus mares familiares de España —viejas abuelas, viejas madres, ayas viejas—. Y a esas mares suplica:

> Mares mías lejanas, dadle vuestra belleza:
> tu breve añil, redonda bahía de mi infancia.
> Caliéntale la frente con el respiro blanco
> de la espuma, la gracia, la sal de tus veleros...
> (pág. 509).

Y también inserta en el libro sus nanas, dulces por fuera, tristes por dentro:

> Para ti, niña Aitana,
> remontando los ríos,
> esta rama de agua...
> (pág. 510).

«Arión» recoge sus versos sueltos dedicados al mar. En los que siguen, Alberti identifica su poesía con el mar mismo: «Dale a mi verso, mar, la ligereza, / la gracia de tu ritmo renovado» (pág. 519); «Yo soy, mar, bien lo sabes, tu discípulo. / ¡Que nunca diga, mar, que no eres mi maestro!» (página 519). Y, evocando su pasado, exclama: «¡Qué feliz era, mar! Llegué a creerme / hasta que yo era tú y que me llamaban / ya todos con tu nombre!» «Gritaban: ¡Rafael! / Y hasta podía / sostener en mi espalda los navíos» (pág. 537). La tercera parte del libro está integrada por la «Égloga fúnebre», dedicada a Miguel Hernández. En ella hablan cuatro voces: la de Antonio Machado, la de García Lorca, la del joven poeta oriolano y la de un toro (que es España). En sordina, también, se oye la de Alberti. La vida y la poesía de aquellos poetas quedan claramente aludidas en estos ver-

sos, a la par eglógicos y elegíacos. Al final, sentimos la lenta agonía en impresionantes versos sencillísimos:

Toro de locura y aire.
¿Es que no tengo ya mi sangre?

Toro de martirio y sueño.
¿Es que no tengo ya mi cuerpo?

Toro de silencio y alma.
¿Es que no tengo ya esperanza?

Toro de muerte y abandono.
¿Es que no tengo ya mi toro?
(pág. 552).

En la parte cuarta, en los brevísimos «Cármenes», Alberti esboza su arte-poética, en versos rotundos, lapidarios, generalmente desprovistos de rima:

Poeta, por ser claro no se es mejor poeta.
Por ser oscuro, poeta —no lo olvides—, tampoco.
Precisión de lo claro o de lo oscuro:
poeta dueño, a caballo, dominante
(pág. 553).
Ligero a veces, sí, ligero a veces...
(pág. 554).
La gracia, la gracia.
Gracia alada, desnuda, imperceptible,
fugaz, tan dable a pocos
(pág. 555).

En «Púrpura nevada» —en la parte quinta—, Alberti corrige o altera su antiguo gongorismo. (La vida, al transcurrir, va cambiando las imágenes o su valor simbólico.)

Hubo un tiempo que dijo, que decía:
Más blanca que la nieve, prima mía.
Rosa de Alberti, rosa chica, breve,
níveamente pintada.

> Hoy diría: Más roja que la nieve,
> ya que la sangre es púrpura nevada
> (pág. 561).

Y en «Cerradas puertas», nos dice que sus ángeles no son ángeles ya sino pobres hombres, pues en torno sólo hay ahora lechos volcados, alacenas robadas, vestidos huecos, crímenes, aullar difunto... En «Tirteo» —séptima parte— el poeta habla con su Musa de cuarenta años y consigo mismo. (¿Hay alguna diferencia?) Y, claro, en el fondo, la sombra de España, de la guerra, de la postguerra. Poesía y vida vuelven a identificarse. Y aquélla llora más que canta:

> Yo fui soldado, huesos
> para la encarnadura de la patria.
>
> No tengo patria. Puedes
> sembrar mis huesos junto al río
> (pág. 581).

Y, luego, el dolor de no poder decir todo lo que siente, pues han puesto cerrojos a su boca, bridas a su lengua: «¡Qué tristeza cantar mordiéndose los dientes, / poniendo cabezal a las palabras!...» (pág. 582). «Invitación a un viaje» —cantata a dos voces para verso y laúd con acompañamiento de piano— termina el libro. A través de la cantata, con fondos musicales españoles y europeos, Alberti acierta a evocar el alma de España, de Francia, de Italia, de Inglaterra y Rusia. España, naturalmente, sobresale con su espíritu heroico y trágico: «Triste España sin ventura, / todos te deben llorar» (pág. 591).

Entre 1945 y 1952, compone *A la pintura,* «poema del color y de la línea», que se abre con una especie de prologuillo en que el poeta se autoevoca en sus juveniles días de pintor. ¡Qué gozo el del color, el del carboncillo copiando estatuas,

las visitas al Prado! El libro alterna sonetos —de temas alusivos a la técnica del dibujo y de la pintura y a los elementos que a ellos contribuyen: «A la retina», «A la mano», «A la paleta», «Al lienzo», «A la perspectiva», «Al claroscuro», «A la composición», «Al movimiento», «A la divina proporción», «Al desnudo», «A la gracia», «A la sombra», a los diversos colores— con poemas de libre estructura dedicados a grandes pintores: Giotto, Piero della Francesca, Botticelli, Leonardo, Miguel Ángel, Rafael, Tiziano, Tintoretto, Veronés, el Bosco, Durero, Rubens, Rembrandt, Poussin, Berruguete, El Greco, Zurbarán, Velázquez, Valdés Leal, Goya, Corot, Delacroix, Cézanne, Renoir, Gauguin, Van Gogh, Gutiérrez Solana y Picasso. Advetimos cierto orden cronológico en la progresión de la pintura y cierta relación entre los avances técnicos y lo que representa cada pintor. Los poemas dedicados a los colores se relacionan, además, con el cromatismo característico de cada pintor. Así, el soneto «A la pintura mural» se sitúa entre «Miguel Ángel» y «Rafael» que, como es sabido, fueron grandes muralistas. El poema a «Rembrandt» sigue el soneto «Al claroscuro», «Zurbarán» el del «Al ropaje», «Valdés Leal» el dedicado «A la sombra», etc. Y «Velázquez» está antecedido por «A la luz». «Negro» precede a «Goya», «Amarillo» a «Rubens», «Rojo» a «Tintoretto», etc. Notamos que, deliberadamente, el poeta ha elegido la forma clásica del soneto para cuanto se relaciona con la técnica, sabiduría o ingredientes de la pintura. Y formas libres para la expresión artística: cuanto es personalidad, estilo, individual creación. Estas formas libres se adaptan siempre a la figura evocada. Y, con ellas, el estilo y las imágenes. El pintor Alberti explica a otros pintores, siempre con justeza de artista bien informado y sensibilidad de poeta que *siente* y *sabe* de pintura, que conoce sus medios, su sapiencia y su secreto. Así ¡qué ternura al invocar a Giotto:

«Laude, Señor Dios mío, / al pausado, solemne movimiento...» (pág. 617). ¡Y cuánto asombro al revelar a Leonardo como el pintor de la armonía!: «Al fin la Luz se decidió a ser ángel...» (pág. 662). ¡Y cuánto arrebato al desvelar el misterio artístico del Greco!: «Aquí, el barro ascendiendo a vértice de llama, / la luz hecha salmuera, / la lava del espíritu candente...» (pág. 665). En el poema dedicado a Goya encontramos todo ese mundo esperpéntico de adefesios que pobló los lienzos y grabados goyescos. En cambio, Corot es un «alma evaporada» (pág. 684). Y Renoir empuña una «paleta rumorosa» (pág. 689). Y la pintura de Solana es quevedesca, goyesca, valle-inclanesca, en su más hondo hueso. Por el poema a Picasso pasan todas las épocas del pintor —colores, temas, técnicas— hasta culminar en «Guernica»: «Dolor al rojo vivo... / Y aquí el juego del arte comienza a ser un juego explosivo» (pág. 703).

Signos del día reúne poemas políticos escritos entre 1945 y 1955. Entre ellos hay epístolas diversas —entre las que se destaca la «Carta abierta a los poetas, pintores, escritores... de la España peregrina»— y un «Retorno de Antonio Machado», a los dieciséis años de su muerte: «Vienes, padre de ríos...» (pág. 742).

Entre los *Poemas diversos* (1945-1959) —casi todos dedicados a amigos o personalidades— sobresale el primero —«A la rima»—, porque en él Alberti añade afirmaciones importantes para su arte-poética:

> La libertad es vivir preso,
> ceñido a ti, gustosamente.
> Mi barco zarpa nuevamente
> para ir más lejos, de regreso
> (pág. 753).
>
> ¡Rimar, remar al mediodía,
> rumbo a la tensa luz del verso,

por la prisión del universo
libre y sin fin de la Poesía!
(pág. 754).

Siguen, luego, los *Poemas de Punta del Este* (1945-1956), en los que hallamos las prosas biográficas de «Diario de un día». Aquí nos interesa especialmente esta confesión: «En estos últimos meses no me levanto ya para escribir sino —¡quién lo diría, oh heroicos madrugones de mis tenaces dieciocho años!— para pintar. Poemas, sí. Los míos propios. Para pintarlos solamente. Mi primera y avasalladora vocación me llama hoy, al cabo de casi treinta años de dormida, con una persistencia de la que ya comienzo a tener miedo. ¿Me sentiré capaz de aceptar nuevamente su tiránico dominio? ¿Se remansará en mí, hasta esconderse, la poesía para otra vez entrárseme de lleno la pintura?» (pág. 780). Y, más adelante: «Sin duda, yo soy un poeta para quien los ojos son las manos de su poesía». «Si no la veo, soy un poeta mudo» (pág. 782). «¡Qué redescubrimiento para mí los colores!» (pág. 783). La pintura es para él un viaje a lo misterioso, a «ese país de los colores, de donde no será difícil que algún día no retorne» (pág. 784).

Alberti siente una avidez de trabajo intensísima: «¡Qué remordimiento el minuto perdido!» (pág. 788). Y así oye el latido del tiempo casi dolorosamente, casi quevedianamente. Pero tiene que detenerse un momento a meditar sobre su poesía, como si la tuviera toda entera, ante sí, visualmente: «El arabesco de mi poesía es barroco. La línea recta, escueta del comienzo, se me curva al instante, complicándoseme en un laberinto de vueltas y revueltas, sin salida aparente. Mas cada guía de esta difícil enredadera es clara, entramando un total de dibujo preciso que concreta lo oscuro, volviéndolo luminoso». «Con frecuencia, recargado y brillante, pero bien

neto, perfilado, como el traje de luces de un torero.» «Andaluz: siempre oscilando entre la araña —la maraña— más endiablada y el chorro claro de la fuente» (pág. 788). «No lucho ni por la claridad ni por la oscuridad, sino por el logro de lo que cada poema exige» (pág. 790). (Ante tal autoconocimiento, ante tal autocrítica, poco quehacer le queda al crítico.) Aún hemos de transcribir otras frases del poeta por cuanto revelan de autoexigencia consigo mismo: en su cuartito de La Gallarda no sólo ha sufrido agonías por estar desgajado de España, sino que allí han transcurrido «sus oscuros y luminosos amaneceres de lucha trabajando por mejorar mi poesía, no repetirme, llegar a ser meridiano, pero sin concesiones, no perder el compás del pulso de mi época» (página 790).

Y el mar, otra vez —siempre—, en «El bosque y el mar», de azules ojos renovados «que ven hundirse, insomnes, las edades» (pág. 808). El mar que nunca está solo, aunque lo parezca. Ni tampoco el bosque. Ni tampoco el poeta: «Yo os pueblo, mares, de mis cosas. Bosques, / de mis cosas también yo os pueblo. Sombras / no son...» «Y sin embargo, bosques, y sin embargo, mares, / parecéis que estáis solos, / como yo lo parezco también hoy / tan distante de vuestros verdes ámbitos» (pág. 811). Pero sí que se siente solo, a veces, lejos de España, patéticamente solo y pobre:

> ¡Qué solo estoy a veces, oh qué solo
> y hasta qué pobre y triste y olvidado!
> Me gustaría así pedir limosna
> por mis playas natales y mis campos.
> Dad al que vuelve, ¡por amor!, un trozo
> de luz tranquila, un cielo sosegado.
> ¡Por caridad! Ya no me conocéis...
> No es mucho lo que pido... Dadme algo
>
> (pág. 813).

Y en esta soledad que le socava por dentro, le han nacido y han ido creciendo los *Retornos de lo vivo lejano* (1948-1956). Retorna el pasado y el poeta reencuentra su infancia, su familia, la patria... Se encuentra, cara a cara, con su poesía: con la Poesía. En versos de expresión directa y sencilla, conmovida y conmovedora. A veces, melancólica, triste, desconsolada. Retornan una tarde de lluvias, una mañana de primavera y otra de otoño. Retornan los días colegiales. Retorna Chopin a través de las manos ya idas de su madre. Retorna un día de cumpleaños. Retorna el tiempo, la vida vivida. Retorna él mismo a la patria, a su azotea de Madrid desde donde se ven las cumbres del Guadarrama. Se ve como venido, como retornado, desde un futuro que es ya pasado. Entra el peregrino y encuentra al que antes fuera con un libro en la mano. Ve platos, anaqueles, vasos... Pero no hay nadie en la casa... Y no le queda más consuelo que bajar las escaleras que llevan a la calle... Y vuelven los retornos del amor, en sus principales escenas y experiencias... A veces, desgarradoras confesiones: «Me voy de aquí, me alejo, llorando, sí, llorando / (ya es hora de gritar que estoy llorando, es hora / ya otra vez, nuevamente, de gritar que lo estoy)» (pág. 824). Saldría a buscar «en el tiemblo del agua» (pág. 825) lo que ha sido. Y, tras el amor, retornan otras vivencias. Y retornan obsesiones. Y retornan tristezas. Y retorna España, con sus litorales aún llenos de sangre. Y retorna el poeta asesinado para decirle que sigue unido a él más que nunca en la muerte. Y retorna la invariable poesía, que siempre le queda, que siempre tuvo: «mi solo mar al fin, que siempre vuelve» (pág. 859). Su hermana de verdad, su compañera, con él, desterrada: «conmigo, golpeado y alabado, / conmigo perseguido; / en la vacilación, firme, segura, / en la firmeza, animadora, alegre, / buena en el odio necesario, buena / y hasta feliz en la melancolía» (pág. 859).

Me matarán quizás y tú serás mi vida,
viviré más que nunca y no serás mi muerte.
Porque por ti yo he sido, yo soy música,
ritmo veloz, cadencia lenta, brisa
de los juncos, vocablo de la mar, estribillo
de las simples cigarras populares.
Porque por ti soy tú y seré por ti sólo
lo que fuiste y serás para siempre en el tiempo
(pág. 860).

Y retorna el pueblo español, aunque siempre ha esperado «en la corriente continua» de su sangre: le conoció en las plazas, en las calles marineras; convertido en torrente, levantado a cima contra el crimen y la traición; en los agónicos pozos de las prisiones... Y retornan Paul Éluard, Bertold Brecht y Vicente Aleixandre...

Casi al mismo tiempo que crea sus retornos, canta sus *Coplas de Juan Panadero* (1949-1953). Canta con pocas palabras —«algunas están de más» (pág. 873)—, *sencillamente*, y su canto es como la saeta «que antes de haberlo pensado / ya está clavada en la meta» (pág. 873). Y Juan Panadero canta sus coplas de la guerra española, sus coplas de América, sus coplas a los que mueren desterrados, a Pablo Neruda, a los turistas de España, y otras. Con ellas pide ayuda para el pueblo español, exalta a los héroes caídos en la resistencia española, pide la libertad de los presos, ataca a los vendedores y compradores de España. Con ellas, finalmente, insiste sobre su poética:

Nadie de Juan Panadero
piense que es simple. Si soy
simple es porque así lo quiero.

Sencillo, porque disparo
contra lo oscuro, sabiendo
que el aire ha de ser muy claro
(pág. 916).

Son mis universidades
una barca con un hombre
y una mar de tempestades

(pág. 918).

Mi copla es la claridad.
Juan Panadero no puede
sino decir la verdad.

(pág. 919).

Su deuda de amor con Buenos Aires la cancela en el poema que escribe para un libro de dibujos de Atilio Rossi: *Buenos Aires, en tinta china* (1950). *Ora marítima* (1953), en cambio, es prueba de fidelidad a Cádiz, «la ciudad más antigua de Occidente». «Hijo fiel de su bahía» (pág. 939), Alberti enlaza poéticamente en esta *Ora*, paisaje, mito, historia, realidad humana y ensueño.

Entre 1953 y 1954 compone sus *Baladas y canciones del Paraná*, sintéticas, bellas y profundas, traspasadas de intensa soledad. El poeta —el hombre—, mirando «el viento que viene y va» (pág. 963), los horizontes largos, descubre que

La eternidad bien pudiera
ser un río solamente,
ser un caballo olvidado
y el zureo
de una paloma perdida

(pág. 965).

Se siente el mayor loco del mundo o el andaluz perdido que, junto al río, canta coplas y baladas de soledad, nostalgia y, alguna vez, esperanza en el posible regreso:

Barrancas del Paraná:
conmigo os iréis el día
que vuelva a pasar la mar

(pág. 987).

Sin embargo, quiere soñar al Paraná más pequeño, para ver en él sus ríos españoles:

> Igual que el Guadalquivir,
> o más chico, como el Duero.
>
> Y todavía más chico,
> más pequeño.
> Lo mismo que el Guadalete
> de mi pueblo
>
> (pág. 1.003).

Las series de canciones y baladas son diversas, pero tristes, en general. He aquí una canción especialmente patética, por ser él mismo, y se titula «Canción del que creía ser libre»:

> Creyendo que ya eras libre,
> llegaste. Pero estás preso.
>
> Vienes y vas. Ves los barcos.
> Puedes asomarte al agua
> y ver los barcos.
> Pero estás preso.
>
> ¿Qué libertad será esta
> que hasta deja ver los barcos
> estando preso?
> Dices al agua: aquí estoy.
> Llévame.
> Y dices al viento:
> Llévame. La mar es grande.
>
> Y ves los barcos.
> Pero estás preso
>
> (pág. 1.037).

Y concluye el libro con una balada a Gabriel Miró y otra para los poetas andaluces de hoy: «Cantad alto. Oiréis que oyen otros oídos» (pág. 1.042).

La primavera de los pueblos (1955-1957) recoge sus impresiones de su viaje a Europa y a Oriente: de Polonia, Checoslovaquia, Rumanía, Alemania, Rusia y China. Al pisar la tierra rusa, canta esta canción llena de España:

¿Qué no hubiera yo traído
para tu hermoso pecho?

El río Guadalquivir,
pálido de limoneros,
los olivares de Córdoba
y el temblor de los álamos del Duero

(pág. 1.065).

Y en su «Canción china en China» dirá a Federico García Lorca en su Granada:

La luna es un grano
de arroz, por los campos
de China,
mi amigo.

Tu luna en Granada
era como un grano
de harina
de trigo,
mi amigo.

¡Qué alegre esta luna
por los arrozales,
hoy cantando
viva,
mi amigo!

¡Qué triste tu luna
hoy por los trigales
llorando,
cautiva,
mi amigo!

(pág. 1.095).

Una completa bibliografía de la obra del poeta, realizada por Horacio Jorge Becco, cierra este libro capital para la poesía española y del mundo. He aquí la obra completa de uno de los más grandes poetas del siglo veinte. Poeta que no se repite, jugoso en la alegría, jugoso en el dolor. Siempre nuevo y siempre el mismo: alegre, triste, melancólico, airado, añorante. Siempre exigente consigo mismo. Poeta íntegro y total.

He aquí una vida completa y cumplida: colmada y rebosada. Desde el pequeño puerto de Cádiz a la enorme redondez del mundo, en circular periplo. Rafael Alberti: gran poeta andaluz, gran poeta español, gran poeta universal. Poeta de la patria española y poeta de todas las patrias. Gran camarada del Hombre.

ÍNDICE GENERAL DEL TOMO III

III, 2

GENERACIÓN DEL 27

Págs.

La técnica metafórica de Federico García Lorca 9

Introducción 9

A) Algunas peculiaridades metafóricas 13

La comparación, 15. — Dinamización de las formas estáticas, 17. — Vivificación, 19. — Humanización y personificación, 22. — Deshumanización, 36. — Desdivinización, 39. — Intervalencia y plurivalencia, 40. — Metáforas de posibilidad existencial, 49. — Metáforas volitivas, 50. — Metáforas sinestésicas, 52. — Metáforas cromáticas, 55. — Metáforas metonímicas, 63. — Metáforas que contienen sinécdoques, 64. — Metáforas con atracción de contrarios, 65. — Metáforas de materia, 65. — Metáforas sintéticas, 67. — Una sola metáfora justifica el poema, 68. — Metáforas apositivas, 69. — Metáforas internas, 71. — Metáforas indeterminables, 72.

Conclusión 73

Págs.

Los espejos de Federico García Lorca 75

Introducción 75

A) El espejo objetivo 82

B) El espejo: valoración cualitativa de excelencia 85

C) El espejo cósmico 86

El agua, 88. — El cielo y los astros, 94. — La «Suite de los espejos»: El espejo-síntesis, 95.

D) El espejo cromático 102

La noche, espejo nocturno, 102. — El agua, espejo cromático, 103.

E) El espejo acústico 104

F) El espejo de la Poesía 106

G) El espejo sufre 108

H) El espejo del amor 109

I) El espejo humano 110

J) El espejo metafísico 114

K) El espejo de la muerte 117

Conclusión 119

«*Mariana Pineda*». *Romance trágico de la libertad* ... 120

Introducción 120

Gestación, 123.

A) Técnica dramática 126

Págs.

Argumento, 126. — Fondo histórico y legendario, 130. — Nombre de los personajes y su realidad histórica o artística, 136. — Estructura externa y tensión dramática, 138. — Estructura temática, 139. — a) *Temas centrales*, 139. — 1) *El amor*, 140. — 2) *La libertad*, 141. — 3) *La muerte*, 143. — b) *Temas secundarios*, 144. — 1) *Granada y Andalucía*, 144. — 2) *Angustia temporal*, 145. — 3) *El sueño*, 146. — 4) *La alegría*, 147. — Los caracteres, 147. — 1) *Caracteres principales*, 148. — 2) *Caracteres secundarios*, 152. — 3) *Tipos*, 153. — Escenografía y vestuario, 153. — Dirección escénica, 157.

B) Sensaciones 161

C) Técnica metafórica: símbolos e imágenes ... 163

1) *El cuchillo*, 163. — 2) *El caballo*, 164. — 3) *Baranda*, 164. — 4) *El cuello*, 165. — 5) *Flor*, 166. — 6) *Luz*, 166. — 7) *Astros y brisa*, 166. — 8) *Pájaros*, 167. — 9) *Río y mar*, 167. — 10) *El miedo y la muerte*, 167. — Otros juegos metafóricos, 168. — 1) *Humanizaciones*, 168. — 2) *Concretización de lo abstracto*, 169. — 3) *Imágenes cromáticas*, 169. — 4) *Metáfora sinestésica*, 170.

D) Formas métricas y estróficas 171

Conclusión 177

Juan José Domenchina, poeta de la sombra 180

Juan Ramón Jiménez y Dámaso Alonso: Dos sonetos contemporáneos 195

Forma, 197. — Frecuencias morfológicas, 199. — Significado y símbolo, 202.

Págs.

Dámaso Alonso y sus «Hijos de la ira» 205

Vicente Aleixandre: de «La destrucción o el amor» a «Los encuentros» 222

I. Las visiones cósmicas de Vicente Aleixandre ... 222

II. La presencia femenina en *Sombra del Paraíso.* 237

1., 237. — 2., 240. — 3., 260.

III. *Historia del corazón:* Historia del vivir humano. 261

Introducción 261

A) Estructura. Formas métricas y estróficas ... 266

B) Temática 280

«Como el vilano», 280. — «La mirada extendida», 287. — «La realidad», 297. — «La mirada infantil», 301. — «Los términos», 305.

C) Lenguaje y estilo 312

IV. *Los encuentros* 315

Introducción 315

A) Estructura 319

B) Tema 320

El que encuentra «se» encuentra: reviviscencia de los ciclos vitales, 321. — a) *Infancia,* 321. — b) *Adolescencia y juventud,* 321. c) *Madurez y consagra-*

Págs.

ción, 326. — Los «encontrados», 328. — a) *Las generaciones*, 328. — b) *Los prosistas*, 329. — c) *Los poetas*, 329. — d) *Figuras en segundo término*, 330. — e) *Las mujeres*, 332.

C) Enfoque 333

Modo o técnica del enfoque, 333. — Lo enfocado, 336. — a) *Figura total*, 336. — b) *Síntesis*, 338. — c) *Cabeza*, 338. — d) *Parte o fragmento: la mano*, 340. — e) *El vestido*, 341. — f) *Cuerpo y alma*, 343. — g) *La risa*, 343.

D) Lugar, fondo y marco del «encuentro» 344

Lugar, 344. — Fondo, 346. — Marco: el poeta junto a la ventana, 352.

E) Técnica plástica y auditiva 353

Técnica plástica, 354. — a) *Dibujo*, 354. — b) *Cromatismo*, 355. — 1) *Técnica cromática*, 355. — 2) *El atuendo*, 357. — 3) *Lo psicológico y moral*, 357. — 4) *El paisaje*, 359. — 5) *La Poesía*, 361. — 6) *Monocromía*, 361. — c) *Modelado*, 362. — Técnica auditiva, 364.

F) Significación psicológica, humana y simbólica de los «encontrados» 367

Significación psicológica y humana, 367. — Significación simbólica o metafórica, 370.

G) Las edades. La vida. La muerte. La sobrevida. 372

Las edades, 373. — La vida, 375. — La muerte, 376. — La sobrevida, 377.

Págs.

H) Ascendencia y descendencia. La pareja ... 377

I) El tiempo 379

Fijación temporal, 379. — Simultaneidad y yuxtaposición temporal, 380. — Superposición temporal, 380. — El tiempo detenido, 382. — Evasión temporal, 382. — Tiempo de eternidad: el reloj, 383. — Anacronismos, 383.

J) Otros temas que se asoman a *Los encuentros.* 385

El poeta y la poesía española contemporánea, 385. — El «encontrado» y su obra, 387. — Lecturas, 387. — Humor, 388.

K) Peculiaridades estilísticas 388

• *Emilio Prados, poeta de la melancolía* 391

La técnica metafórica albertiana (en «Marinero en tierra») 396

Introducción 396

A) Transposición de planos o esferas 399

B) Realidad e irrealidad: sueño 404

C) Negación del mar: el no-mar o anti-mar ... 406

D) Técnica metafórica 407

Dinamificación, 407. — Vivificación, 407. — Humanización, 408. — a) *Humanización del mar y de los ríos,* 409. — b) *Humanización del viento y de las*

Págs.

nubes, 410. — c) *Humanización de los astros*, 411. — d) *Humanización de la tierra*, 411. — e) *Humanización de la fauna*, 412. — f) *Humanización de la flora*, 413. — g) *Humanización de lo inerte*, 414. — h) *Humanización de formas temporales*, 415. — i) *Humanización de figuras angélicas y divinas*, 416. — j) *Humanización de la Poesía*, 417. — Deshumanización, 418. — Materialización de lo inespacial, 420. — Reducción y empequeñecimiento: «cosificación», 421. — Magnificación, 423. — Hipérbole, 423. — Imágenes sensoriales, 424. — Cromatismo, 425. — a) *Colores de la serie xántica o caliente*, 426. — b) *Colores de la serie ciánica o fría*, 432. — c) *Contrastes, gradación y composición cromática*, 436. — d) *Ausencia de color*, 441. — e) *Consideración final acerca del color*, 441. — Sensaciones acústicas, 442. — Otras sensaciones, 443. — Sinestesias, 444.

Conclusión 444

El mar en la Poesía de Rafael Alberti 446

Marinero en tierra (1924), 447. — *La Amante* (1925), 453. — *El alba del alhelí* (1925-1926), 455. — *Cal y canto* (1926-1927), 456. — *Sobre los ángeles* (1927-1928), 463. — *Sermones y moradas* (1929-1930), 464. — *Verte y no verte* (1934), 465. — *El poeta en la calle* (1931-1936), 467. — *De un momento a otro. Poesía e historia* (1932-1938), 467. — *Entre el clavel y la espada* (1939-1940), 469. — *Pleamar* (1942-1944), 473. — *Arión* (Versos sueltos del mar), 473.

Rafael Alberti y sus primeras «Poesías Completas». 479

(*Viene de la solapa anterior*)

el establecido entre sendos sonetos de Juan Ramón Jiménez y Dámaso Alonso para hacer ver cómo al pasar de uno a otro el sentimiento se adelgaza y torna esencial. Un segundo estudio, más extenso, delimita las aproximaciones y radicales diferencias que se observan entre Valéry y Guillén a través de traducciones, actitudes y teorías, con superioridad final para el español. Podríamos mencionar todavía, entre otros muchos, varios ensayos más: León Felipe —el poeta del tiempo agónico— y sus símbolos parabólicos; el tema de los espejos en García Lorca, tema riquísimo por su imaginería y resonancias; Dámaso Alonso y sus *Hijos de la ira*, etc. Siempre ocurre que «la forma transparenta el fondo y con él coexiste».

Concha Zardoya ha puesto toda su sensibilidad y su intuición al servicio del propósito que anima este libro: desentrañar el sentido de cada obra artística, penetrar en su mundo interior, en su estilo y expresión. Ha remontado —como si de otros ríos se tratara— temas, metáforas y símbolos, no sin observar de cerca sus múltiples cristalizaciones. Ha viajado en busca del hombre que hay tras cada poeta, en espera de ver iluminarse su conciencia. Y ha buscado también su propia y personal realización. No en vano piensa que la crítica es función eminentemente creadora o co-creadora.

Spain