

EMPIREUMA

REVISTA DE CREACIÓN

ORIHUELA · AÑO XII · Nº 22 · VERANO-OTOÑO DE 1997





San Pascual, 5 - Tel. (96) 674 34 25
Músico Moreno, 11 - Tel. (96) 530 15 57
Adolfo Clavarana, 25 - Tel. (96) 674 08 21
ORIHUELA (Alicante)



Calidad y Sabor

caja murcia

Caja de Ahorros de Murcia

DIRECCIÓN

José Luis Zerón Huguet, Ada Soriano Lidón.

IMPRIME

Imprenta ONDA Gráfica, S.L.
Tels. (96) 530 12 21 - 674 47 19
03300 ORIHUELA (Alicante)

EDITA:

A. C. Ediciones Empireuma



La poesía ha puesto fuego a todos los poemas. Se acabaron las palabras, se acabaron las imágenes. Abolida la distancia entre el nombre y la cosa, nombrar es crear, e imaginar, nacer.

OCTAVIO PAZ.

El despertar de la palabra comienza a brotar como un susurro en palabras sueltas, en balbuceos, apenas audibles, como un ave ignorante, que no sabe dónde ha de ir, mas que se dispone a levantar su débil vuelo.

MARÍA ZAMBRANO

Ninguna cosa es donde falta la palabra.

STEFAN GEORGE

Eleva por vez primera a la palabra aquello que nunca había sido dicho, aquello que basta el presente permanecía en lo oculto.

M. HEIDEGGER

No, no es acumulando; sí es desnudando. Pero tengo miedo de la desnudez, porque es la palabra final.

CLARICE LISPECTOR

Veo en el acto de tirar los dados y de lanzarme a la afirmación de una realidad presentida, por afortunada que sea, toda la razón de mi vida.

A. ARTAUD

Allí, bajo el musgo del invierno, está depositada la tierra más negra y fértil. También en este descubrimiento se confirma el viejo principio taoísta de que en lo más bajo se deposita lo más fértil.

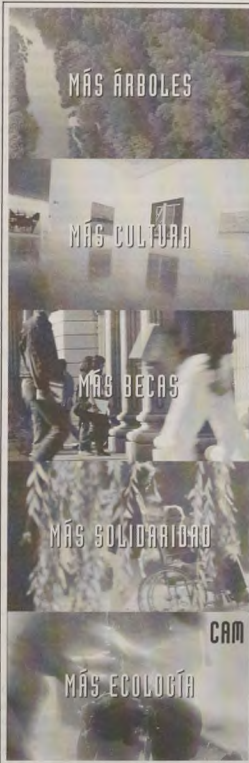
ANTONIO COLINAS.

COLABORADORES:

José Aledo Sarabia, José M^o Piñeiro Gutiérrez, Ramón Bascuñana, Francisco J. Peñas Bermejo, Manuel García Pérez, Carlos Vitale, Iliá Galán, Angel Luis Prieto de Paula, Aitor L. Larrabide, Ramón Pérez Álvarez, Juan Ramón Torregrosa, Eugenio Arce Lérida, Elmys García Rodríguez, Antonio Gracia, Rita Cayuelas, Eduardo Manuel Rodríguez, Luis Alberto Salvarezza, José Luis García Herrera, Santiago Montobbio, Mariano Abad, Francisco Javier Díez de Revenga, Antonio Colinas, Remedios Simón, Jesús Rodríguez.

REDACCIÓN

C/ Pepe Baldó, Esca. 4 - 6^o C.
Tel. (96) 530 14 52
03300 ORIHUELA (Alicante)



GRACIAS
A NUESTROS
CLIENTES,
TODO ESTO
ES POSIBLE.

Gracias a los clientes de la CAM, estamos haciendo posibles muchas obras para el bien de todos. Proyectos medioambientales, programas culturales, becas de estudio y formación de voluntariado, son algunas de estas obras. En nombre de todos, gracias CAM. Más beneficios para todos.

CAM OBRAS SOCIALES



Caja de Ahorros del Mediterráneo

TRITÓN (Dibujo portada)

Plagada está la mitología de adulterios, bestialismos e incestos. Los dioses concibieron bastardos, deformes y famosos hijos. El oscuro Tritón ostentaba ser hijo legítimo de Posidón y Anfitrite, reyes del mar. Reino nómada de nereas, hipocampos y titanes. Cortejo submarino sin fuego, que huele a algas y sabe a sal. Comedores de peces crudos, sueñan con comotas a fuego lento, con vino especiado, con torta y miel. Añoran las puestas de sol que disfrutaban los bastardos, los deformes, los hombres con piernas.

Si Jasón el argonauta pierde su barco en tierra adentro y Tritón le guía de nuevo al mar es sólo por despecho, por envidia al terrícola.

Odio es lo que sienten Dioniso, dios de los placeres terrestres y Tritón, dios del inhóspito mar. Cuentan que Tritón reprimía en su cola de pez deseos de hombre, que acosaba en las playas a las bañistas desnudas con piropos y gestos obscenos. Un día, Dioniso, amigo de las mujeres, dejó varado en la arena un odre de vino, dulce como las caricias, y Tritón se embriagó. Indemne, dormido en la playa, las bellas mataron al bruto. Su cuerpo como el de una gran ballena se pudrió al sol a orillas del mar.

Patético Tritón, su único refinamiento fue hacer sonar la trompa con una caracola y nadar más rápido que nadie hacia el horizonte, océano adentro.

José Aledo Sarabia

SUMARIO

<i>Pág. Título</i>	<i>Autor</i>		
4	TRITÓN (Dibujo portada)	José Aledo Sarabia	42 CUENTOS
5	PROPUESTAS DE ESCUCHA EN ARCO 97	José M ^o Piñeiro	43
7	NUESTRA POESÍA ES UN CAMPO DE BATALLA	José Luis Zerón Hugueta	ALGUNAS NOTAS SOBRE LAS PRIMERAS LECTURAS DE MIGUEL HERNÁNDEZ. JUAN RAMÓN JIMÉNEZ Y RUBÉN DARÍO
9	JAIME GIL DE BIEDNA EL POETA QUE QUISO SER POEMA	Ramón Bascuñana	Mariano Abad
11	LA CREACIÓN COMO ANCLAJE EXISTENCIAL EN LA POESÍA DE JESÚS HILARIO TUNDIDOR	Francisco J. Peñas-Bermejo	52 VARIACIONES SOBRE UN TEMA AMOROSO (MIGUEL HERNÁNDEZ: LA DIMENSIÓN DEL AMOR)
15	ELOY SÁNCHEZ ROSILLO NO HAGO DISTINCIÓN ENTRE VIDA Y POESÍA	Manuel García Pérez	62 TRÁNSITO DE MIGUEL
17	ELEGÍA A MIGUEL HERNÁNDEZ	Juan Brossa	63 COMENTARIO DE LIBROS: LA NOCHE CALCINADA
19	ORIGEN DE LA POESÍA: MIGUEL HERNÁNDEZ: POESÍA	Illa Galán	Ramón Bascuñana
21	UN POEMA EN LA INFLEXIÓN IDEOLÓGICA DE MIGUEL HERNÁNDEZ. (ALGUNAS CONSIDERACIONES A PROPOSITO DE -SONREIDME-)	Angel L. Prieto de Paula	63 COMENTARIO DE LIBROS: EL CÍRCULO DEL TIEMPO
25	LA DIFUSIÓN DE MIGUEL HERNÁNDEZ EN LA INMEDIATA POSTGUERRA	Aitor L. Larrabide	Ramón Bascuñana
27	MIGUEL HERNÁNDEZ ES UNO DE LOS POETAS CUYOS VERSOS HAN SIDO MUSICADOS CON MÁS ABUNDANCIA	Ramón Pérez Álvarez	64 COMENTARIO DE LIBROS: LA ROSA DE LOS VIENTOS
31	POEMAS	Juan Ramón Torregrosa	Manuel García
31	POEMAS	Eugenio Arce Lérica	64 COMENTARIO DE LIBROS: CÍRCULOS CONCÉNTRICOS
32	POEMAS	Manuel García Pérez	Manuel García
33	POEMAS	Elmys García Rodríguez	64 COMENTARIO DE LIBROS: PARA ALBERGAR UNA AUSENCIA
34	POEMAS	Ramón Bascuñana	Manuel García
35	POEMAS	Antonio Gracia	65 COMENTARIO DE LIBROS: PROSAS FINAS
36	POEMAS	José M ^o Piñeiro	José M ^o Piñeiro
36	POEMAS	Ada Soriano	65 COMENTARIO DE LIBROS: POESÍA EXISTENCIAL ESPAÑOLA DEL SIGLO XX
37	POEMAS	Rita Cayuclas	F. J. Peñas Bermejo
38	POEMAS	Eduardo Manuel Rodríguez	66 COMENTARIO DE LIBROS: TREINTA POEMAS
		L. A. Salvarezza	Ramón Bascuñana
		Illa Galán	67 COMENTARIO DE LIBROS: ALIMENTANDO LLUVIAS
		J. L. García Herrera	José Luis Zerón Hugueta
		Santiago Montobbio	68 COMENTARIO DE LIBROS: EL LOMO DE LOS DÍAS
			F. J. Díez de Revenga
			Antonio Colinas
			69 CARTA A EMPIREUMA

ILUSTRACIONES

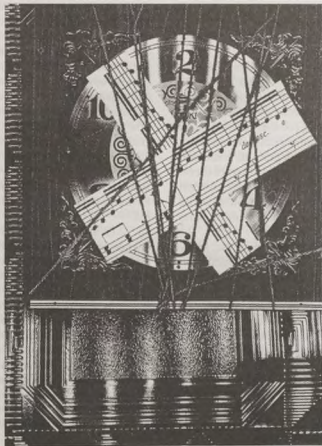
Dibujo portada: José Aledo Sarabia
Esculturas: Remedios Simón
Fotos de esculturas: Jesús Rodríguez
Ilustración pág. 5: José M^o Piñeiro
Ilustración pág. 42: Roberto Ferreyra

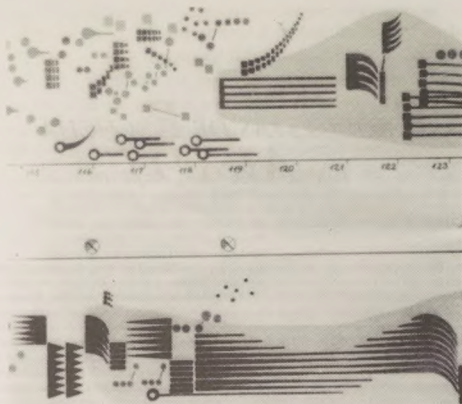
PROPUESTAS DE ESCUCHA EN ARCO 97

Este año, la feria de arte Arco 97, celebrada el pasado mes de febrero, apostó no sólo por el mestizaje cultural que suponía la presentación de las tendencias más significativas del último arte latinoamericano, junto a las ya esperadas producciones de los artistas europeos, sino que arriesgó una interesante puesta en escena de simultaneidad de lenguajes artísticos, al reservar un módulo dedicado al arte electrónico.

Y decimos simultaneidad de lenguajes artísticos porque con lo que nos encontrábamos en este módulo no era precisamente con representaciones computerizadas, sino con música. Lo que pudimos escuchar en Arco fue, fundamentalmente, el proyecto de comunicación **-Puentes y Ríos-**, idea del grupo **Ars Acústica Internacional**, constituido por obras diversas de compositores y artistas radiofónicos que fue ejecutado en el mes de septiembre pasado durante 24 horas de forma ininterrumpida y emitido parcialmente por Radio Clásica ese mismo día.

-Ríos y Puentes-, **-Rivers & Bridges-** en su nominación original, viene a ser como una gran postal sonora cuyo enunciado se convertía en el motivo inspirador de las diferentes contribuciones que las radios europeas y americanas aportaban para este gran proyecto: la RAI italiana, Radio Nacional de España, emisoras de Canadá, los Estados Unidos, la República Checa, Eslovaquia, Rusia, Austria, Grecia, etc..., utilizando el tema común del agua fluyendo bajo los puentes y en los ríos, radiaron simultáneamente piezas acústicas que en su convergencia a través de las ondas radiofónicas remedaban el fluir mismo y multidireccional del elemento invocado: fluir de las aguas, fluir de las músicas, expansión de las ondas en el espacio, expansión de las aguas y de su rumor en la percepción de una sola e infinita música de flujos sonoros procedentes de múltiples focos dispersos por el globo.





Partitura electrónica de Ligeti.

Lo que pudimos escuchar en Arco 97 no era lo que podríamos definir con exactitud como música electrónica o música concreta sino un género intermedio entre estos dos tipos, más cercano a la creación de ambientes sonoros pero sin limitarse a ser mera música de «amueblamiento». De hecho, este tipo de propuestas que implican recepciones alternativas del orbe sonoro potenciándolo de modo indeterminado, ilustran las líneas de un discurso estético que se ve generado dentro de las posibilidades creativas de los medios de comunicación y del universo de la información.

Experiencias como las de Arco 97 nos hacen reparar, por ejemplo, en las ideas visionarias que tenía un **Edgar Varèse** cuando buscaba una renovación de la expresión musical incorporando nuevos medios técnicos e instrumentos, o cuando pensaba, precisamente, en la emisión radiofónica de conciertos interpretados desde distintos puntos del planeta a un mismo tiempo, con la intención de lograr una comunión musical universal; pensemos en su «**Poema Electrónico**», ejecutado en la ceremonia de inauguración de la Exposición Universal de Bruselas, en 1958, a través de una multitud de altavoces instalados en diferentes puntos de la totalidad de las salas).

También, propuestas sonoras como la presente, actualizan notablemente la temática que sobre la estructura de las obras de arte contemporáneas analizó **Umberto Eco** en su libro «**Obra Abierta**», hace ya algunos años.

Efectivamente. Con Puentes y Ríos, como podría ocurrir con otro proyecto que se hubiera ideado sobre las bases de una elaboración radiofónica en el ámbito de la creación musical contemporánea, nos encontramos, literalmente, con auténticas obras abiertas, en el sentido de que las músicas, los conjuntos de ruidos y de sonidos que se nos ofrecen para su lectura acústico-estética son el resultado de una selección y manipulación del material sonoro, de extensión variable y no destinado a una ejecución lineal o sistemática sino controlable y simultánea, que no exige un orden de recepción.

La identidad precisa de un autor en estas músicas se hace no sólo difícilmente inteligible sino, más bien, impropio por irrelevante. Es en estos aspectos sobre los que se funda la semejanza del referente estético. Todas vienen a ser obras anónimas. Lo que importa es el desarrollo continuo de la música, de lo que crepita, rumoree o silbe, de lo que suene ininterrumpidamente a través de los canales de circulación hacia una posible convergencia en el espacio ideal que crea la audición multitudinaria.

Escuchando «**Puentes y Ríos**», dejándonos envolver por la fluente masa de los sonidos y por los ámbitos que nos sugiere, nos encontramos, en contraste con la percepción de una organización musical tradicional, ubicados en el despliegue mismo del «material teórico musical», pues, según apunta Eco, la dialéctica entre obra y abertura no identifica tanto la cuestión formal de la ejecución como la problemática de los distintos modos de ejecución. En esto se basa, latamente, la permeabilidad de recepción de la obra abierta, en su indeterminación genérica, en su prismática multiplicidad interpretativa, en la participación, para su desarrollo, del destinatario ocasional.

En Arco 97 hemos asistido a una interesante experiencia que ha intentado ampliar los límites de una mera música musicalística, en consonancia con las inquietudes que impulsan a las artes plásticas a practicar otros caminos en la búsqueda de nuevas comunicaciones.

Es de esperar que la revolución cibernética en el orbe estético no liquide en mimesis su asunción tecnológica sino que convierta sus modelos de operación en un instrumento de la voluntad creadora, pues no hay duda, y escuchando los rumores de estas aguas sin fin mezclados con los mil y un ruidos urbanos tenemos una prueba más de ello, de que «los tiempos del orbe» y la modernidad se dan la cara en el mismo electrificante punto.

José M^o Piñero

NUESTRA POESÍA ES UN CAMPO DE BATALLA

Los que hemos perseverado con mayor o menor fortuna en el empeño de escribir poemas y no estamos adscritos a movimientos y escuelas literarias empezamos a perdernos en una jungla de incertidumbres, de negaciones y afirmaciones contradictorias, con el peligro de terminar sucumbiendo a la decepción.

Nuestra poesía es un campo de agramante. En un principio esta aseveración carece de novedad: los poetas siempre han reñido y de qué manera; pero en este siglo no se había visto tanta ferocidad. Todo empezó a principios de esta década: unos cuantos poetas insatisfechos denunciaron la promiscua convivencia de las tendencias más sobresalientes, reconocidas y aglutinadas por la llamada Poesía de la Experiencia, y declararon la guerra a los líderes de esta corriente, todos ellos instalados y pluscuampresentes. Los rebeldes se hicieron llamar Grupo de la Diferencia y motejaron a los de la «encia-contraria llamándoles clónicos, término en su momento ingenioso, que por uso y abuso ha perdido todo su valor. Con tesón y temeridad irrumperon sin oposición en suplementos literarios, editoriales e instituciones hicieron incursiones en congresos, ciclos de conferencias y mesas redondas. En un principio, los caudillos de la Experiencia no sintieron peligrar su hegemonía con la aparición de un grupo de provincianos ruidosos, cuyas bravatas pensaban no pasaban del legítimo derecho al pataleo. Decidieron que no les perjudicaría, más bien reforzaría su poder, una oposición inocua y folclórica. Pero los contestatarios afinaron sus baterías y los poderosos de la Experiencia, tan celosos de sus poltronas, dijeron basta. La oficialidad envió unos cuantos mensajes de advertencia a los cabecillas de la revuelta, e inmediatamente, en un sutil despliegue inquisitorial, hicieron uso de sus influencias más poderosas a fin de anular a los que ya tenían categoría de adversarios. Los poetas de la Diferencia, como cabía esperar de su condición heroica, no retrocedieron: sus acciones un tanto anárquicas dejaron paso a la lucha organizada. Pero no consiguieron avanzar demasiado. Ahora permanecen expectantes en su territorio, perseverando en su mesiánica empresa.

Ambas facciones utilizan los suplementos culturales de los periódicos y las revistas especializadas para dirimir sus diferencias. Unas y otras emplean una dialéctica vindicativa y plebeya, con más encono el Grupo de la Diferencia. Cruces de insultos, descalificaciones y escarnios de mal gusto, durísimas acusaciones, ideas irreconciliables, intransigencia a tutiplén. En esta guerra perdemos los que sin renunciar a la crítica -todos tenemos filias y fobias- creemos en la pluralidad de estilos y abogamos en poesía por una libertad libre, los que nos sentimos verdaderamente independientes y orgullosos en nuestra marginalidad y abominamos de nomenclaturas tendenciosas y cenáculos cautivadores; en definitiva, los que renunciamos al abrazo tribal.

Escribo con conocimiento de causa, ya que directamente experimenté los rigores de esta lucha. A pesar de mi humilde reputación como poeta, varios representantes de la llamada Diferencia me invitaron a alistarme en su movimiento, mientras que al mismo tiempo era tentado por los intermediarios de la Experiencia: la pretensión de estos últimos era intrumentalizar algún número de *Empireuma*. También fui invitado por unos y otros a participar en congresos, a firmar manifiestos o artículos colectivos. Reconozco que mi ego se sintió reconfortado durante unos días; pero no sucumbí a los cantos de sirena y preferí permanecer al socaire de mi neutralidad, huyendo del aire calcinante. Comprendí que si pedían mi concurso no era por mis escasos méritos como escritor, sino por mi condición de director de una revista modesta, pero consolidada por su años de existencia, la cual podía llegar a ser un filón de adeptos. Cuando decliné sus amables invitaciones, algún ofendido me insinuó aquello tan lacerante de «si no está conmigo estás contra mí» y otros dejaron de llamarme por teléfono y ya no volvieron a escribirme. Perdí contactos, aunque no lo lamentó. A decir verdad sufrí la intransigencia de los poderosos experimentados, mientras que los guerreros de la Diferencia fueron más indulgentes conmigo, si bien alguno de ellos entendió mi independencia como una alianza discreta con el enemigo.

Los especialistas consideran sin dudarlos que esta guerra maniquea beneficiará a nuestra poesía. Da los mismo que se enfrenten vanguardistas y tradicionalistas, progresistas y reaccionarios, triunfadores y fracasados, acaparadores y advenedizos; lo importante -dicen- es que proliferen las teorías apasionadas y los poetas vuelvan a escribir manifiestos. También celebran que la poesía goce de un auge creciente en los medios de comunicación. Paradójicamente, los periódicos, las emisoras de radio, incluso la televisión, se muestran interesados de forma recurrente por este género agónico en permanente peligro de extinción.

Si en este país no se lee, ¿por qué la prensa presta tanta atención a las batallas que libran los poetas? Una de dos: o se trata de un montaje publicitario ideado por algunos críticos prestigiosos para que se lea la poesía, o es que hay un interés por este género que no han registrado las estadísticas.

No seré yo quien analice este fenómeno sociológico; otros más cualificados lo intentaron sin obtener resultados concluyentes. Mi opinión al respecto es que el protagonismo que está viviendo la poesía en los medios de comunicación no va acompañado de prestigio (no creo que dé crédito al género la imagen de sus practicantes enzarzados en una guerra sin cuartel); es más, ni siquiera de popularidad. Me atrevo a asegurar que muchos lectores de esta revista no han oído hablar de los poetas de la Experiencia o de la Diferencia. De modo que no creo que resulte muy positivo intentar acabar a cañonazos con la condición plurilingüe de la poesía (sin olvidar que

«aunque las hojas sean muchas, la raíz es sólo una», como rezan unos versos de Yeats). Hay que temer los vientos excluyentes que hoy soplan en nuestro paisaje poético. Por otra parte no estimo necesaria una militancia para ser reconocido, yo al menos, como buen insumiso, me niego a llevar el uniforme.

Está sucediendo que buenos poetas, para huir de contubernios, enmudecen retirándose en la paz de los desiertos; otros, rompiendo la complicidad con el lector, adoptan una actitud olímpica en su escepticismo. Pero abundan los poetas (jóvenes plétóricos de actividad o veteranos entusiastas) que se asocian para reclamar un pedacito de notoriedad. En un principio estos grupúsculos suelen mantenerse al margen de contiendas y martingalas: empiezan cultivando la solidaridad, pero, conscientes de su debilidad gremial, terminan tomando partido por uno u otro ejército en discordia o haciendo la guerra por su cuenta, abriendo nuevos frentes de batalla. Se trata de facciones menos célebres porque sus pendencias no son tan ruidosas; pero también gozan de su protagonismo en la ceremonia de la confusión, patrocinada por la crítica más morbosa.

Para no ser injusto reconoceré que en los campos de batalla hay buenos poetas dotados de una voz original, aunque a veces vociferen. Se trata de estilistas elegantes que se distinguen en el fragor confuso de la pelea, autores auténticamente diferentes que están más allá de cualquier gremialismo. Desgraciadamente son minoría. En cambio abundan pontífices fanáticos, críticos mercenarios, neofitos espabilados, versificadores sin escrúpulos disfrazados de poetas a la conquista de la corona de laurel y, si es posible, de la de oro. Se trata de sujetos poéticos que aspiran por encima de todo a ser sujetos de poder.

Los poetas, al mismo tiempo que incurren en el reality show y banalizan la poesía con anécdotas periféricas, pretenden seducirnos con elocuencia literaria. Aprovechan las treguas para teorizar sobre el futuro de este género; para especular acerca de la autenticidad o impostura del poeta; para tratar, en fin, temas serios y respetables. Sustituyen provisionalmente el panfleto por el ensayo teórico, los denuestos por las buenas maneras, y apelan a la razón y al conocimiento. El poeta batallador habla de poesía, pero en realidad está hablando de su poesía. «No es esclarecedor que el poeta hable de su obra», escribió A. Gamoneda. Todo queda registrado: obsérvese la proliferación de monográficos sobre teoría de la poesía y los incontables artículos sobre el hecho poético que publican los periódicos. Hay que darle la razón a María Antonia Ortega: «hoy se escribe sobre poesía con más pasión que cuando se escribe poesía». Un conocido adagio dice que «la teoría de un poeta habría que ponerla en entredicho». La verdad es que los vates actuales independientemente del movimiento al que pertenecan reflexionan muy bien; sus escritos sobre poética suelen ser interesantes, a veces hasta brillantes, en cambio, salvo excepciones, sus poemas resultan mediocres e insustanciales. La culturalidad se impone a la auténtica emoción. La intención a la inspiración. Hay pocos casos conocidos en la última poesía española de poemas que sean más grandes que su autor o autora.

Recapitulando:

El poeta adopta una actitud destructiva, bien como respuesta generosa a la soledad que afecta a los más desfavorecidos en el reparto de bienes a tutiplén y el adocenamiento editorial, bien con ansias de poder político-sí, como lo oyen, la poesía también puede ser correa de transmisión de los partidos políticos- o de notoriedad social. Pero la empresa idealista suele resultar infructuosa, pues en la contienda las identidades se confunden y los guerreros golpean al compañero creyéndose un adversario. Es más: a la postre, los paladines terminan cometiendo los mismos errores que combatieron. La materialista reporta a quienes en ella perseveran unos beneficios pocas veces proporcionales a las energías derrochadas.

Hay una pregunta que suelo escuchar con frecuencia: ¿sobrevivirá la poesía? El interrogante, aunque inquietante, no deja de ser frívolo. Tan frívolo como preguntarle a un científico cuánto tiempo de existencia le queda al mundo. Ahora más que nunca, la poesía debe desprenderse de dogmas y mordazas y ganar en capacidad de vinculación y regeneración. En este sentido solidaridad y tolerancia son las cualidades necesarias para dignificar un género milenario que habrá de recuperarse de su crisis. Este binomio positivo no excluye, por supuesto, la capacidad de crítica, la lucidez y el ingenio en la expresión.

Así pues, considero una grosería que los poetas luchent entre sí a garrotazos; peleando no discriminarán lo auténtico de lo impostado, ni lograrán democratizar y hacer más accesible la poesía, asegurándole un futuro más próspero.

El simple acto de escribir un poema ya es un acto revolucionario. Como se ha dicho tantas veces, escribir supone la preexistencia de un impulso de transformación de la realidad; pero el autor no ha de exhibirse engalanado con su equipo de guerra y su estandarte, ni debe habitar en el extremismo más soez. Hay quien piensa con razón que el único compromiso del poeta en cuanto creador es con el lenguaje y que su único poder es el de la palabra: un poder alternativo que nombra y reinventa de manera múltiple y abierta y que le sirve al verdadero autor para crear una identidad con la que acceder a la alteridad.

En lo que a mí concierne siento debilidad por el resistente vocacional que deambula desarraigado, aunque atento por los caminos de la creación en busca del lugar ameno, aún sabiendo-esa es la auténtica paradoja del fenómeno- que no es más que una ilusión. El que lucha heroicamente contra sí mismo cuando escribe. Ese yo autocrítico que conoce el fuego y la náusea cuando la música sabía no acude a su deseo y que reinventa su identidad tras cada fracaso; pero que no busca coartadas elitistas, pues sabe establecer vínculos humanos que superan la simple necesidad corporativa. Él que busca entre todas las voces aquella que está destinada a escuchar.

¿Sobrevivirá la poesía? De momento vive múltiples vidas.

José Luis Zerón Huguet.

J A I M E G I L D E B I E D N A ,

EL POETA QUE QUISO SER POEMA

*Podemos suponer, por consiguiente, que de haber poetas,
Jaime Gil de Biedma no sería uno de ellos.*

JUAN FERRATE

*Querría decirlo a la manera
de algún poeta inglés,*

*.....
Pero me queda muy Jaime Gil
que es quien les puso el tono
Donne y la virtud de Mr. Eliot
a la lengua de Aldana*

JOSÉ CARLOS LLOP

*Qué postura llevamos a la reunión del viernes,
acabo de comprarte las personas del verbo.*

LUIS GARCÍA MONTERO

Entre la comunicación y la incomunicación -entre la palabra y el silencio- el poeta elige siempre el silencio. Sobre todo si se es un poeta consciente de serlo. Así, la voz de algunos poetas se adelgaza hasta extinguirse en el eco de unos pocos libros, de unos pocos poemas; apenas un puñado de ellos, los únicos necesarios.

La necesidad es la raíz dramática de la poesía. Cuando desaparece la necesidad, desaparece la poesía. Querámoslo o no, la poesía es un don salvaje, indomesticable. Un privilegio en estado puro. Cuando la voz interior se extingue, es mejor que el poeta, abandonado a su suerte, se dedique a otra cosa -a la novela, como Pavese; a traficar con armas en Ankober como Rimbaud-. Algunos poetas escuchan tantas voces dentro de sí, que necesitan inventarse una pléyade de heterónimos para no enloquecer de poesía (Pessoa), otros oyen, eternamente, la misma voz, aunque con largos intervalos de tiempo, desangrándose lenta y pausadamente en manchas de tinta que no son sino poemas (Kavafis, que dejó tan sólo 154 poemas tras 70 años de vida), necesariamente, los únicos.

Jaime Gil de Biedma (1929-1990) es uno de los escasos poetas necesarios, lo cual implica que es uno de los escasos poetas verdaderos. Necesidad y verdad se equiparan porque el poeta así lo quiere.

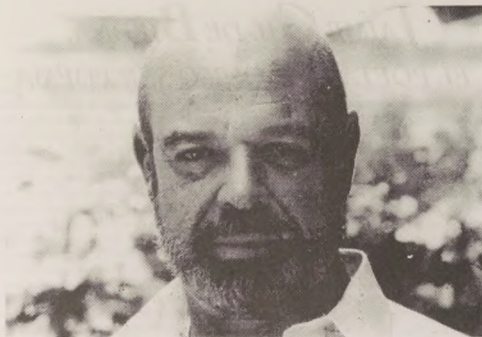
Toda la poesía de Gil de Biedma está recogida en «Las personas del verbo» (1982). En total 87 poemas, algunos muy breves, agrupados bajo tres epígrafes que se corresponden en su esencia con tres de sus libros publicados: *Compañeros de viaje*, *Moralidades*, *Poemas Póstumos*. Sobre su parquedad creadora dejó escrita su opinión Gil de Biedma en el prefacio de *Compañeros de viaje*: «Un libro lleva dentro de sí, tiempo de

la vida del autor. El mismo incesante tejer y destejer, los mismos bruscos abandonos y contradicciones revelan, considerados a largo plazo algún viso de sentido, y la entera serie de poemas una cierta coherencia dialéctica».

Coherencia poética es lo que predomina en la obra de Gil de Biedma, un intelectual comprometido, un burgués con mala conciencia de clase, un poeta con sentido moral de la existencia. Subráyese moral, no moralista. Poeta hipercrítico, no sólo con el tiempo opaco, conformista y cerrado que le tocó vivir («Media España ocupaba España Entera»), sino también consigo mismo («Podría recordarte que ya no tienes gracia»). No en vano, la ironía es moneda corriente en su poesía. En un sólo verso, Gil de Biedma desdramatiza lo melodramático, evitando la tentación del sentimentalismo fácil.

Aunque Gil de Biedma -desde el escepticismo y la ironía, no exenta de emoción y dolor- trata temas relacionados con la España social e histórica del momento, o revive otros, como bien ha estudiado Carne Riera en su espléndido ensayo sobre la Escuela de Barcelona, a la cual pertenece Gil de Biedma junto con otros como José Agustín Goytisolo, Carlos Barral ..., su poesía se centra en el yo personal e intrasferible. En palabras de Pere Ginérrer: «La creación y consolidación de una poesía de la experiencia personal».

Y ese yo sensual, desdoblado en el espejo de poema es Gil de Biedma. Rigor y sensualidad alcanzan en su poesía categoría existencial. Los objetos y el paisaje adquieren una cualidad delicuescente y precisa al tiempo. Vida y obra coinciden, se reflejan. Gil de Biedma es muchos poetas en una sola persona, o un poeta de múltiples ángulos: moral, antirretórico, homosexual (causa por la cual no fue admitido en el partido



comunista), cívico, sensual, exquisito, intelectual, irónico, social, erótico... Su preocupación fundamental fue el paso del tiempo y, cómo éste, afecta al hombre consciente, al yo.

Peró ha pasado el tiempo
y la verdad desagradable asoma:
envejecer, morir,
es el único argumento de la obra.

El tiempo como el gran liquidador, a cuyo paso todo son ruinas -sean las del Tercer Reich o las de la inteligencia-, despojos, cadáveres -sean los de los muertos en una guerra que simboliza todas las guerras, o los de los amigos que han muerto: Jimmy Baldwin, Luis Cernuda, y en el colmo del espejismo del juego de hacer versos, el poeta escribe su propio epitafio (Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma).

Poeta de claras influencias. Poeta de la experiencia antes de que ésta se pusiese de moda en poesía. Experiencia a la manera de Cernuda o de Auden, pero con esa nota cínica del Quevedo más clásico (Amor más poderoso que la vida). Poeta de excepcional sobriedad y afilado escepticismo, para quien, la poesía -aunque sea una mezcla de comunicación y conocimiento- no sirve para cambiar el mundo. Quizá por eso eligió el silencio frente a la repetición, frente a un tiempo que ya no le pertenecía («No es el mío, este tiempo»). Tal vez por ello, con terca voluntad, decidió: «Vivir como un noble arruinado/ entre las ruinas de mi inteligencia».

Quedan sus versos, tras pasados por la influencia del lenguaje impuro del Manuel Machado de «El mal poema», por el pesimismo aprendido en Blas de Otero, por el coloquialismo, tan de moda hoy, pero entonces tan denostado. Una obra, que pese a su brevedad ha ejercido un notable magisterio sobre varias generaciones de poetas.

La obra poética de Jaime Gil de Biedma se desarrolla entre 1953, fecha en la que se publica «Según sentencia del tiempo» y «Poemas póstumos», aparecido en 1968. Entre ambos libros, «Compañeros de viaje» (1959) y «Moralidades» (1966). Sus libros capitales. Resta, «En favor de Venus» (1965), poemario erótico del cual sólo algunas composiciones se han salvado, repartidas entre «Compañeros de viaje» y «Poemas Póstumos».

En 1969, Seix y Barral publicó una antología estricta de la poesía de Gil de Biedma, bajo el título de «Colección particular». Para aquella ocasión, Juan Ferrate escribió un prólogo que fue suprimido por la censura, aunque ha sido divulgado en varias ocasiones sin el consentimiento del autor, hasta que en 1986 se imprimió en el homenaje que la revista Litoral dedicó a Jaime Gil de Biedma.

Juan Ferrate nos habla de la poesía de Gil de Biedma como una poesía escrita desde la soledad. Poesía de socorro. Socorro, no urgencia. Pues, Jaime Gil es un poeta reflexivo, introspectivo, meditativo, y sus poemas destacan por la emoción contenida de una experiencia largamente considerada y reelaborada.

Queda su prosa, igualmente breve: «Diario de un poeta seriamente enfermo» (1974); «Retrato de un artista en 1956» (1991) Y un libro de ensayo «El pie de la letra» (1994).

Estamos en un país donde, por decirlo en plan cursi, preferimos las rosas a las espinas, la exaltación lírica a la reflexión poética; un país, como dice Jaime Gil en uno de sus poemas, donde «interpretamos / los detalles al pie de la letra / y el conjunto en sentido figurado» Y en un país así, la poesía de Gil de Biedma es la excepción necesaria y no la regla forzosa.

Ramón Bascuñana.

LA CREACIÓN COMO ANCLAJE EXISTENCIAL

EN LA POESÍA DE JESÚS HILARIO TUNDIDOR

El poeta zamorano Jesús Hilario Tundidor, nacido en 1935, ha publicado con regularidad desde 1960, año de la aparición de su primer libro *Río oscuro*. En 1963, siguió junto a mi silencio al que se le concedió el Premio Adonáis y, posteriormente, *Las bocas y los días* (1966), *En voz baja* (1969), *Pasión* (1972), *Tetraedro* (1978), *Libro de amor para Salónica* (1980), *Repaso de un tiempo inmóvil* (1982), premio Esquio de poesía en lengua castellana, *Mausoleo* (1988), *Construcción de la rosa* (1990), *Lectura de la noche* (1993) y su último poemario hasta el momento *Tejedora de azar* (1995).

Según María del Pilar Palomo en su libro *La Poesía española en el siglo XX (desde 1939)*, Jesús Hilario Tundidor formaría parte de una promoción poética que junto con la de los novísimos daría lugar a un movimiento de renovación de la lírica española en los años 60. Esta promoción surgió a raíz de unas jornadas literarias en Zamora en el invierno de 1987 en las que se reunieron Jesús Hilario Tundidor, Joaquín Benito de Lucas, Diego Jesús Jiménez, Miguel Fernández, Ángel García López, Antonio Hernández y Manuel Ríos Ruiz. Palomo añade a esta lista los nombres de otros poetas que podrían encuadrarse en este grupo como son Félix Grande, Ana María Navales, Clara Janés, José Miguel Ullán, Antonio Gamoneda, Joaquín Marco, Luis Jiménez Martos y Antonio Carvajal. Algunas de las características que los unen serían «la importancia decisiva de la palabra», un cierto irracionalismo y «tratamiento del tiempo dominado por la acronía, que les integra en la utilización del mito y del símbolo de ficción culturalista» y un acercamiento a la realidad trascendentalizada de forma estética o metafísica (146).

Héctor Carrión por su parte, publicó *Poesía del 60. Cinco Poetas Preferentes*, libro en el que reúne a Hilario Tundidor, Félix Grande, Antonio Hernández, Diego Jesús Jiménez y Rafael Soto Vergés. Para Carrión, los elementos que vinculan a estos poetas serían la concesión del premio Adonáis, excepto a Hernández, el cultivo de la poesía politizada desde la superación de la realidad social, con un acendrado intimismo personal y un lenguaje rico y creador. Pero debe mencionarse, sin embargo, que algunos poetas como Jesús Hilario Tundidor, por ejemplo, intentan éticamente testimoniar la realidad española y no desde una perspectiva politizada.

En mi artículo «Poesía española después de 1975», además de coincidir con algunos de los nombres ya señalados,

incluyo a otros poetas como Joaquín Márquez, Joaquín Caro Romero, Pedro Rodríguez Pacheco, Justo Jorge Padrón o José Antonio Moreno Jurado e indico como señas más definitorias de esta promoción una cierta hondura moral y existencial, con fundamentación filosófica en muchas ocasiones, y la atención a la palabra, aunque sin retorcerla (79), dando lugar a un lenguaje anímico que, sin olvidar el ornamento, reincide en el afloramiento directo de los estados más recónditos de la psique de forma automática para albergar un conflicto expresivo con la lógica de la palabra cotidiana.

El punto de partida de la reflexión poética de Jesús Hilario Tundidor es su insistente esfuerzo por reconocerse y afianzarse en un mundo que le produce continuamente una ambivalencia emocional entre la euforia y el abatimiento. La pregunta esencial que se hace Hilario Tundidor es si la vida merece vivirse y en la dialéctica generada por el impulso hacia su afirmación o no, el poeta busca una luz que le ayude a encontrar la verdad que le sostenga y le guíe. El amor se erige en fundamentación al deshacer el enturbiamiento de la vida y convertirla en una paz pura donde el poeta recobra su libertad en la entrega mutua al cuerpo amado y alcanza la salvación en la experiencia de la eternidad que ofrecen las sensaciones humanas, como enaltece su *Libro de amor para Salónica*, del que proviene este poema («I», 60):

De pronto se eterniza la ternura
y el tiempo es un cristal de lenta plata,
la plenitud te cieme y te circunda,
oh, poderosamente enamorada.

Pajrero entusiasmo hace un estío
en cauce inaugural de sensaciones.
En ti se salva mi dolor perdido.
En ti se fundamentan mis ciclones.

Cuerpo o bajel o floración hermosa
la eternidad es sólo tu quimera,
cuando yo te poso nada asombra
sino tu sola realidad entera.

En el ámbito de la naturaleza, la inocencia y serenidad del paisaje comunican a Hilario Tundidor un sentimiento de calma pasajera, de sensación de que el mundo está bien hecho,

como escribía Jorge Guillén, en el que la experiencia de la belleza ofrece sentido a la vida del poeta: «Miro / profundamente, emocionadamente, / esta verdad, pequeño asombro / que haciéndome existir realiza / su existencia y su ser» («La colina feliz», *Tetraedro*, 99). Sin embargo, en la poesía de Jesús Hilario Tundidor domina, con frecuencia, un sentimiento nihilista, de profundo malestar vital originado por una radical angustia ante la futilidad de la existencia. La vida se convierte en un triste tránsito fluyente esforzándose vanamente por encontrar el origen de una falsa esperanza implantada en el espíritu humano, esperanza de que nuestra arcilla sea modelada, de nuevo, por unas divinas manos alfareras («Inútil alfarero», *Pasiono*, 15-17). Las referencias a un posible Dios no abundan y las que aparecen le presentan como un ser omnipotente, vengativo y solitario creado por el deseo humano temeroso de la nada. El miedo, el dolor por la vida misma, la tristeza, el silencio, el vacío envuelven una reincidencia en la idea de precariedad del ser humano, una progresiva destrucción o derrumbe provocada por lo que Hilario Tundidor describe como «el largo maridaje / de la angustia y el hombre» («Al amor de la camilla, III», *Las bocas y los días*, 19) y que se observa en poemas como «Fisonomía del escombros» (*Pasiono*, 30-31), «Oxido» (*Repaso de un tiempo inmóvil*, 13-14) o en el emotivo poema «Retirada» (*Junto a mi silencio*) en el que los seres humanos forman un ejército viejo, achacoso, vencido, sin bandera ni nombre, sin mando, sólo herederos de la grave penitencia de la vida (43), en versos que recuerdan a los de Dámaso Alonso:

Somos
el trago amargo y último de un vino fermentado,
vinagre, poso y hez,
ejército de huesos y polilla
y carcoma en la piel despedazada,
ejército harapiento
que no siente el brillar de las estrellas,
perdido, acobardado, solo,
amargo, roto, errante.

El tiempo produce una herida irreparable ante «la orfitería de la hora» y la triste conciencia de que el ser humano en su mismo ser termina. Se genera un clima de deshaucio metafísico fundamentado en el caos de una existencia ininteligible similar al graffiti más denso de las ciudades. La arquitectura del despojo urbano refleja la desorientación radical del alma del poeta zamorano. La muerte se erige en absoluto naufragio al que el ser humano fue abocado sin haber elegido la vida. Asumir con triste compostura el destino final de entregarse a la tierra es para Hilario Tundidor, como para Antonio Machado, un acto de serena humildad, de desnudez esencial en la materia. Sin embargo, ello no esconde la tragedia de «saber que estamos hechos / de sueño y polvo y humo y aire» («A la lluvia», *Las bocas y los días*, 43) y que el ser o belleza de la vida, según Hilario Tundidor, descubierto por la inteligencia terminará convirtiéndose en «un viento de nada y de cenizas» («Arcadia feliz», *Tejedora de azar*, 33). La potestad destructora de la nada abre el horizonte de una eternidad vacía y agudiza la pesadumbre de la vida consciente como en Rubén Darío hasta tal punto que el tránsito del ser humano queda representado alégoricamente por el espectáculo del circo en el que externamente reina la felicidad, pero que en el interior alberga una profunda desgana vital ante la conciencia del tiempo, de la muerte y de la nada arraigados en la vida, como en estos versos de «El circo, X» (*Junto a mi silencio*, 25-26):

Y así pasa la noche,
el tiempo, el agua de la muerte, el agua
de la vida, el circo amigo.
Y hay una dulce dejadez de amor
que nos empaña.

-Afuera
las estrellas y el campo duermen, solos,
sin luz, sin Dios, sin claridad o ruido.

Todo
estaba conjurado.
Nadie
sabía que al entrar
se le daría un puesteo, una ribera
donde pájaro y agua se lavaran.

Y pasa así la troupe
como si ajenos, desentendidos, tristes
contempladores, fuésemos nosotros.
Vienen sombras, caritulas,
figuras de oro falso y papel viejo,
barras, trapeos, trampolines, pistas,
la dulce musiquilla del rugido
del hombre... Todo
para un último fin que nadie sabe.

Alegres, sonoros
en la fraternidad,
cobrada la moneda,
divertidos
de tanto amor y engaño,
en masa, en bando, en emoción
única y sencilla, damos
humildemente
desconocidos,
cuando el gallo nos llama,
término al contemplar, y cesa el circo.¹

La presencia ineludible de la muerte no impide, sin embargo, que el poeta reivindique su libertad en la vida y en su final a través del canto porque en esa lucha inútil contra la sombra reside la esperanza de salvación de sus cenizas. Y, de esa forma, Hilario Tundidor dedica su labor a cantar el significado del transcurso sin una matización absoluta, sino por medio de la sugerencia del decir sin decir ya que en el ámbito del poema se fundamenta invulnerable el sentimiento de la realidad y la existencia del que lo escribe. En el dominio de la noche y del silencio crece la expectativa de penetrar en esa manifestación fragmentaria y confusa de lo real percibido para afrontar con entusiasmo la creación. El poema se convierte, por tanto, en un agente de organización del caos como Hilario Tundidor afirma:

1. Este poema pertenece originalmente a *Junto a mi silencio*, libro que climatiza el sentimiento de vacío y tedio existencial del poeta, como expone Hilario Silva: «Los temas de la existencia y su sentido, la mutabilidad de lo terreno y temporal, la angustia, la soledad, la vida como camino irreversible hacia la muerte, sentida casi en un sentido rilkeano como integrante mismo de la vida propia; temas éstos, que en mayor o menor medida habían sido tratados en el libro anterior y que junto al silencio constante de un Dios que «apenas nombrado impera y penetra todos sus versos, un Dios de temor «nunca de amor, y que se equipara constantemente a la idea de la muerte», crean en el ámbito del libro y del lector, una sensación de nihilismo disgregador de ser ante la nada y de hondo pesimismo existencial» (49-50).

Aprendí que la Poesía es inteligencia, emoción, intuición y lenguaje y que el sustrato básico que la sostiene es el signo lingüístico, la palabra viva, que funda el poema y lo dilata hasta convertirlo en desvelación y ordenación de la multiplicidad caótica en que se nos ofrece la realidad. La realidad real que cerca al hombre y que nunca podremos establecer definitiva en el conocimiento. (*Tejedora de azar*, 7)

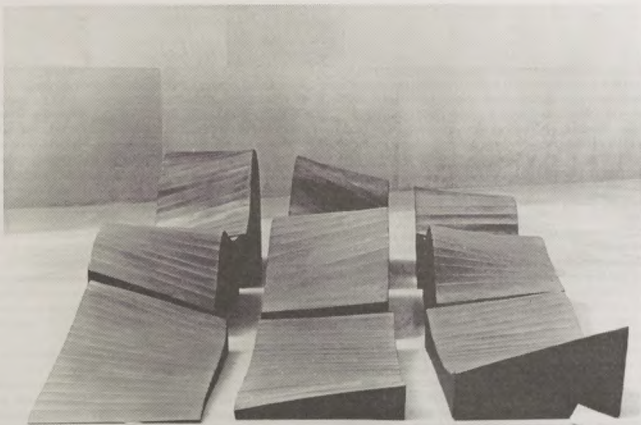
El poema abre el horizonte de un tiempo sin conclusión porque es el vehículo que preserva para siempre la percepción del instante a través de una palabra «creadora de orígenes y origen, aradora de eternidad» (*Mausoleo*, 24). Y también significa un medio de superar esa reincidente soledad a la que tanto alude el poeta zamorano y que Erich Fromm trata en su libro *El arte de amar* (20-27). Para el psicoanalista alemán, la necesidad más profunda del ser humano es su deseo de eliminar la separatividad, de abandonar la prisión de su soledad. La solución puede hallarse en la reunificación en el amor, o en el caso del artista, al tornarse uno con su obra, con el mundo, en un afán de trascendencia individual por medio de la actividad creadora, como pudiera ser una de las lecturas posibles del poemario *Libro de amor para Salónica*.

La necesidad del canto y de la indagación de la palabra expresiva representan la salvación para Jesús Hilario Tundidor en un «luminoso ámbito luciente» («Alcohol, *Construcción de la rosa*, 48) al constituirse el lenguaje en una continua «resurrección en tránsito, / arquitectura o naípe desde la convención de los sonidos» («Teoría», *Repaso de un tiempo inmóvil*, 23), como interpreta Pedro Hilario Silva la evolución poética del zamorano: «ser un todo orgánico en unidades interdependientes de una totalidad superior en la realización de una poesía a través de la cual se busca, como objeto

globalizador, una visión unitaria del ser que fundamente el sentido prístino de la existencia» (14). La inteligencia será la tejedora de un sorprendente azar que se señorea sobre la existencia ofreciendo, tras laboriosa dedicación, el sabor de la libertad que implica para el poeta la culminación de perfilar la inalcanzable rosa, la vida, ese mandata de la totalidad que insinúa la perfección del poema acabado:

Así, ya construida, rosa
o cántico, conclusión en azar de la memoria,
nunca anterior a la palabra
sino palabra misma. Perfección, júbilo
del sentido, gozo de estar presente en la hermosura,
construyéndose, esencial
movimiento del entusiasmo: vida
viviada, oh flor, incesante razón
que contiene el poema.

El impulso poético genera una sed de conocimiento que ennoblecce la búsqueda de la verdad como fundamentación del ser a través de una palabra que arroja luz sobre el mundo haciéndolo comprensible. Esa luz manifiesta como es cada ser en su verdad, según afirmó Martin Heidegger. Y Jesús Hilario Tundidor se entrega apasionadamente a la emoción del desvelamiento como el zahorí que en el caos de lo percible busca «el ser y su interior distante» («Estancia cuarta», *Mausoleo*, 60) para edificar lo verdadero ante la desolación que propugna la muerte y el recuerdo heraclitano de que todo cambia y nada permanece. El continuo devenir polarizado de la vida y de la muerte llega a ofrecer un panorama de fragmentación del yo y del no yo que se equilibra en la voluntad del poeta (*Construcción de la rosa*, 27):



De pronto desde el impulso: el mundo,
el ser siendo, creciendo, respondiendo,
un sueño no, realidad posible,
realidad que nunca en la mirada fina.

El poemario *Construcción de la rosa* pone de manifiesto la constante polaridad entre un sentimiento nihilista y el consuelo trascendente en la permanencia de la obra que Jesús Hilario Tundidor experimenta, como también lo hicieron Miguel de Unamuno o Juan Ramón Jiménez. Hilario Silva comenta que este libro es «el análisis entusiasmado y entusiasmante de los aspectos que importan en la edificación ontológica, la configuración y la interioridad». Con un lenguaje de certera calidad, el poeta zamorano propone una teoría personal sobre la creación poética como forma de acceso a una parte acotada de la realidad, aquella que cede a la apariencia que descubre la contemplación a través del desvelamiento del poema rosa, cuyo *ser* no puede manifestarse: «pura existencia inaprehensible / con el viento de abril». El proceso biológico de la rosa comienza con su ser en potencia y se desarrolla hasta alcanzar la plena conformación en la primera parte del libro. En la segunda, Hilario Tundidor proyecta su mundo angustioso cercado por la duda del conocimiento, el tiempo, el vacío, la soledad, la muerte, la nada, lo predecido. La parte final acentúa estos sentimientos y se llega a respirar un malestar vital, un cansancio de la vida presente en contraste con sus recuerdos felices de niñez y tierra. Tiempo, nada y muerte se traducen en desolación en los «Poemas del deterioro» («La ruina que da el tiempo y el dolor de ser hombre»), ante una existencia desconcertante: «caos o laberinto en que el ser

fluye». La fugacidad de la rosa aviva la fatalidad del poeta. Sin embargo, lo impercedero quedará en la creación y servirá de anclaje a su presencia en el mundo:

Construye donde ya se apresura
el advenimiento solo
No hay tiempo, edifica
el andamio de la contemplación,
el ardor vivo
en que existe el poema. (22)

La interesantísima poesía de Jesús Hilario Tundidor, una de las mejores de su promoción, se define por su autenticidad y reflexión en el deseo de anar acto creador y experiencia apasionada por la vida. «naturalidad del ritmo que gobierna sus versos procede de una transparentación de su sentimentalidad por medio de la inteligencia para ofrecer una dilucidación personalizada de los ámbitos que se perfilan a través de la intuición y de su configuración expresiva. Los poemas de Jesús Hilario Tundidor hacen partícipes al lector de la emoción por la naturaleza, la vida, el lenguaje, la transitoriedad y el misterio en afán trascendental por intentar conocer al ser humano inmerso en un mundo fragmentario que solamente alcanza su unidad y sentido en los contornos de la realización poética.

Francisco J. Peñas-Bermejo
The University of Dayton

OBRAS CITADAS

- Carrión, Héctor. *Poesía del 60. Cinco poetas preferentes*. Madrid: Endymión, 1960.
 Fromm, Erich. *El arte de amar. Una investigación sobre la naturaleza del amor*. 11 ed. Barcelona: Paidós, 1990.
 Hilario Silva, Pedro. «Introducción». En *Lectura de la noche*. Madrid: Ediciones Libertarias, 1993. 5-14.
 Hilario Tundidor, Jesús. *Río oscuro*. Zamora: Excl. Diputación Provincial de Zamora, 1960.
Juntos a mi silencio. Madrid: Rialp, 1965.
Las boxes y sus alas. Madrid: Editora Nacional, 1966.
En voz baja. Salamanca: Colección Alamo, 1969.
Postorno. León: Ed. Provincia de León, 1972.
Tetraedro. Barcelona: Anthropos (Col. Ambito Literario), 1978.
Libro de amor para Salónica. Zamora: Excl. Diputación Provincial de Zamora, 1980.
Repaso de un tiempo inmóvil. El Ferrol: S.C.V.I. (Col. Esquílo), 1982.
Manusaleo (Pájaros para la muerte de Cristo). Barcelona: Devenir, 1988.
Construcción de la rosa. Madrid: Libertarias, 1990.
Lectura de la noche. Introducción y selección de Pedro Hilario Silva. Madrid: Ediciones Libertarias, 1993.
Tejefona de azar. (Poemas exentos). Valladolid: Excl. Diputación Provincial de Valladolid, 1995.
 Palomo, María del Pilar. *La poesía española en el siglo XX (desde 1939)*. Madrid: Taurus, 1988.
 Peñas-Bermejo, Francisco J. «Poesía española después de 1975». Los ensayistas. España 1975-1990. Athens: Georgia Series on Hispanic Thought, 1991. 69-87.
-

ELOY SÁNCHEZ ROSILLO

«NO HAGO DISTINCIÓN ENTRE VIDA Y POESÍA»

Se me ofreció claro, confiado; respondí a las preguntas que le hice mirando todavía no sé adónde. Poeta de gran rigor crítico en sus comentarios acerca de la poesía propia y ajena, borgesiano por su naturaleza de lector infatigable, intenta en su último libro, La vida, recientemente publicado en Barcelona por Tusquets, saciar de nuevo ese vehemente deseo suyo de escribirse, aun reconociendo que casi siempre la poesía que uno acierta a escribir se queda en el umbral de lo que el poeta soñó y aspiraba a decir. Son los poemas de su nuevo libro fruto de esa necesidad tan humana del recuerdo, del regreso continuado a determinados tiempos y lugares que sólo un bacedor auténtico puede lograr con la palabra. La vida es un poemario de plenitud, de luz que se queda en nosotros. Bajo un lenguaje de sencillez sólo aparente, diáfano y riguroso, subyace en esta obra un universo vasto, simbólico a veces y muy concreto y cotidiano en otras, un mundo natural que en ocasiones se le confunde al lector con la vida misma. De lo que una tarde casi veraniega de noviembre hablamos y quedó grabado en cinta magnetofónica, entresaco los fragmentos transcritos a continuación.

La vida. El Libro.

Como en todos los libros que he escrito, lo único que también en éste he pretendido es, sencillamente, hacer un buen libro de poesía, ni más ni menos que eso, y me parece que no es poco; hacer unos poemas auténticos y hermosos. Como es natural, a eso es a lo que aspira uno siempre. No sé si lo habré conseguido, pero esa era mi pretensión. En la medida en que te acerques a la ilusión, al sueño que tenías, habrás llevado a cabo humildemente tu propósito... Como puedes suponer, el título del libro hay que entenderlo en el sentido más cotidiano y menos pretencioso de ese enunciado a primera vista tan absoluto: «La vida». Al titular así el libro estoy queriendo indicar que dentro de él puede encontrar el lector cosas de la vida, de la mía y de la de los demás. Mi poesía, como sabes, es muy autobiográfica desde sus comienzos. Por otra parte, yo no hago distinción entre vida y poesía; una y otra son la misma cosa; la poesía o es vida o no es nada. También a eso alude el título de este libro.

Los temas.

Por ser yo un poeta de temperamento elegíaco, el recuerdo es un elemento fundamental de mi poesía, tanto en este libro como en los anteriores. La elegía se basa muy principalmente en el recuerdo, es un recordar con emoción la plenitud de la vida que ya hemos vivido desde un presente que

nos parece insuficiente, inestable y menos pleno, es decir, que se trata de una meditación sobre la hermosura de la vida desde la conciencia de su pérdida, desde el vacío de la desposesión. Trabajo mucho con la memoria. Los recuerdos que más permanecen en mí, y supongo que en casi todo el mundo, son los recuerdos alegres. El dolor, por fortuna, se olvida con el paso del tiempo. El recuerdo de la alegría y de la hermosura es también siempre hermoso, aunque esté por lo general teñido de melancolía, porque quien recuerda sabe muy bien que medita sobre momentos que pertenecen al pasado. Mi poesía no es triste, pienso yo, sino melancólica; melancolía y tristeza me parece a mí que son cosas bien distintas. Pero también hay en este libro, así como en mi obra anterior, poemas de otro tipo, poemas que no se apoyan en el recuerdo, poemas sobre el presente, en los que se celebra con inmediatez la vida que uno respira cada día y se medita sobre ella mientras va sucediendo... La luz, que aparece constantemente en el libro, está considerada a veces en sí misma, y en otras ocasiones es símbolo de la alegría, de la plenitud; algo similar ocurre con la sombra, que frecuentemente simboliza lo que se va perdiendo y los presentimientos de la muerte... La vida, con sus hermosuras y con sus miserias, es siempre transformación y cambio, un continuo y desasosgado ir y venir de la luz a la sombra y de la sombra a la luz; ese desasosiego de la vida y, sobre todo, de la vida cotidiana creo que está muy presente en mis poemas.

El hecho de vivir.

-Vivimos y nos desvivimos. Habrás visto que en mi poesía, desde sus mismos comienzos, el tema principal es el paso del tiempo. Ese tema es central, capital, en toda poesía de carácter elegíaco. El tiempo nos hace ser hombres -el ser humano es el único entre todos los seres de la creación que tiene conciencia de él; nos lo va dando todo, pero a la vez también nos lo va quitando y llevándonos a la destrucción.

La poesía.

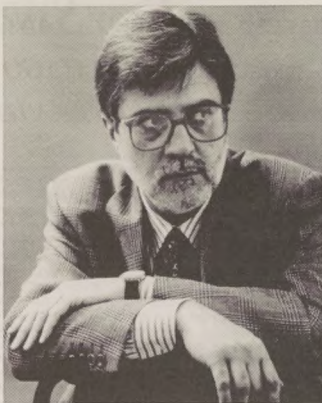
-La poesía no es un reflejo de la vida, ni un comentario de ella, sino que es vida ella misma y enriquece y amplía la realidad, el mundo. El poeta no tiene que inventar nada, lo único que tiene que hacer es esperar el momento propicio y dejar que la vida, cuando ella quiera, se manifieste en su libro; pero, por supuesto, esa espera ha de ser una espera activa, que colabore decididamente con la vida; no puede uno echarse a dormir; el deseo de escribir ha de estar siempre en el poeta, no se puede escribir si no se tiene la ilusión de hacerlo y mucha y muy firme fe en lo que uno hace.

La literatura actual.

-Lo que se escribe ahora me interesa sólo hasta cierto punto, aunque uno debe estar al tanto de lo que se hace en su tiempo. Hay pocos nombres actuales que realmente me interesen, tanto en poesía como en literatura en general. Yo siempre digo que de los poetas actuales el que más me interesa es Homero, que, como sabes, es un poeta del siglo VIII antes de Cristo. Suele entenderse como broma, aunque para mí, en todo caso, se trata de una broma muy seria. Yo no tengo, desde luego, una visión historicista de la literatura. Para mí todo lo vivo es por completo actual. Todos esos apartijos y divisiones en épocas y nacionalidades que hacen los historiadores de la literatura son falsos y artificiales. Yo vivo la poesía como algo fundamental en mi vida y considero contemporáneos y paisanos míos a todos los grandes poetas de cualquier tiempo y de cualquier lugar. Me basta con estirar el brazo hasta el anaqueł de mi biblioteca en el que se encuentren las obras de tal o cual poeta admirado, coger el libro, abrir sus páginas y ya está. Esa sencilla operación anula todas las barreras y todas las fronteras espaciales y temporales que se entretienen en poner los historiadores. Abro el libro y ese poeta se me presenta aquí, en mi presente y en mi propia casa, vivo y coleando; mucho más vivo, por supuesto, que la gran mayoría de los que ahora están haciendo poesía. No hay un pasado y una actualidad literarias. Todo es absolutamente actual e indivisible, si es que hablamos de verdadera literatura, de auténtica poesía.

Función de la poesía.

-La poesía, como cualquier otra forma de arte, cumple una función muy importante para un determinado tipo de personas; es algo que hace que la vida de esas personas sea más hermosa y más amplia, más completa; el trato asiduo con la poesía, en mi opinión, nos mejora como seres humanos, nos ayuda a entendernos a nosotros mismos y a comprender el mundo. Pero el beneficio que la poesía puede proporcionarnos sólo se produce en nosotros individualmente, es decir, en cada uno de nosotros, no en el ser humano entendido como colectividad, como sociedad. La poesía no puede tener una función social verdadera, ni ninguna otra función utilitaria o práctica. Todas esas funciones que a veces se desea asignar a la poesía lo que pretenden, en realidad, es utilizar la poesía para otras cosas que nada tienen que ver con ella. La poesía es un



bien en sí misma, por sí misma, y no hay que pedirle nada más, nada que ella no pueda darnos.

La vida literaria.

-Una cosa es la creación y otra bien distinta la vida cultural o la vida literaria. Verdaderamente, para escribir poesía sólo hace falta un papel y una pluma. Todo lo demás son ganas más o menos agradables de perder el tiempo. De la vida literaria nunca surgen obras literarias; éstas nacen de la soledad del poeta, de esos momentos en que el ser social se transforma en individuo y logra encontrarse consigo mismo.

La crítica y los críticos.

-La crítica es un lugar inexistente o falso -como Ramón Gaya, en un libro muy reciente, ha explicado de manera insuperable; el crítico se sitúa voluntariamente en una tierra de nadie desde la que no puede enterarse de nada ni decirle nada que merezca la pena a los demás. El crítico es alguien que decide dejar de ser el hombre sano y común que recibe y disfruta sin más la obra de arte para transformarse en un pretendido y pretencioso e innecesario *especialista*. Pero la vida no es cosa de especialistas, y, como ya te he dicho, el arte, cuando es auténtico, no es en nada distinto de la vida. No, no creo en la crítica que hacen los críticos. Todo lo que éstos digan me parece muy bien, tanto si es bueno como si es malo, porque me da exactamente igual; por un oído me entra y por otro me sale.

Entrevista de:
Manuel García Pérez.

ELEGÍA A MIGUEL HERNÁNDEZ

*Que mi voz suba a los montes
y baje a la tierra y truene,
eso pide mi garganta
desde ahora y desde siempre.*

«Viento del pueblo»

I

¿Con qué grandes peñascos evocar?
¿Sobre qué prados precisos debo verte?
¿Necesito caminar por el bosque?
¿Por macizos de flores y follaje?
¿Debo adivinarte entre los olmos?
¿En el torrente, detrás de un primer límite tupido de arbolado?
¿En el valle?
¿En los alrededores de una granja?
Las rocas se acumulan y se convierten en montañas.
Después de una sangre otra batirán la tierra allanada.

II

Poeta con la hoz en el puño. Arboleda de tierras altas.
Valiente hombre de la hoz. Temporal de fuego y sol.
Te alejas llevado por el viento: cerca de fuentes y ríos,
pisadas,
pisadas de hombre y de caballo. Ruge el viento en la montaña.
En torno a los árboles altos, pasan cabras esquiladas.
Las cimas que debemos darte a correr camino nos obligan.
¡Cómo ronda un torrente bajo el agua verde de los charcos!
Poned un mango a la herramienta ligera. Entre desnudo y desnudo
madrugada.
Hoz caliente y campo segado en la granja lejana.

Desgranados los árboles viejos, ya se dan cuenta las águilas
de tus poemas plenos de hierba y granjas recostadas.
Se abren de par en par las ventanas. Un caballo sale por el
portal.
Bruma y nubes tapan sierras, bruma espesa llena los valles.

Hay una granada tirada entera en medio del charco.
¡Qué desgracia más negra! Derramada y muerta está España.
Las moscas valen por seis. Lluvia y humo al atardecer.
Maniquí con portamonedas enturbia los brebajes
y son bien vistas por él las nubes que la hoz corta.

ORIGEN DE LA POESÍA: MIGUEL HERNÁNDEZ: POESÍA

Lo menos interesante de Miguel Hernández quizá pueda encontrarse en algunos de sus primeros poemas, los que fueron escritos a los dieciocho o a los veinte años, y de los que el mismo autor dice:

en las que hay imitaciones
harto serviles y bajas,
reminiscencias y plagios
y hasta estrofitas copiadas.

Y sin embargo su belleza se dejó nacer ya en aquellos primeros pasos. En esos momentos es solamente una joven promesa, una más entre miles; es ahí donde queremos encontrar el impulso inicial y puede que el más profundo de su trayectoria poética, cuando aún no puede ser declarado genio. Su pensamiento está heredado en gran parte, y a él se añaden algunos matices leves de la propia época, pero no es una concepción cultural la que nos llama a buscar en él; es el origen de la poesía lo que buscamos, nada menos, porque en ese punto que muchos estiman infinito se pretende encontrar su esencia, un empeño que puede ser, además de pretencioso, algo más que ilustrativo.

Para adentrarnos en ello hemos tomado uno sólo de sus poemas, el que lleva por título: Poesía. Vamos a caminar entre sus versos para recoger como agricultores bien rústicos las uvas de sus cepas, las juntaremos en un mismo texto y después beberemos el vino para poder encontrar como un Sócrates cualquiera perdido en su Banquete la esencia de la poesía, quizás la esencia de lo que otros denominan amor; el método no será otro que la extorsión de las letras, exprimiendo el jugo de las palabras. Ya los primeros versos tocan metafísica con sus dedos, la metafísica de lo que es posible designar como ser poético: ese más allá, ese sugerir de inmensidades que nos dice y a la vez calla. Miguel quiere expresar lo inexpressable: la poesía (que se va manifestando en percepciones a través de los poemas, símbolos que nunca terminan de decirlo todo, aunque lo supongan, aunque lo sugieran); y ese imposible sólo se logra con la ayuda de cierta magia, de un conjuro que escapa, «toda ciencia trascendiendo». Ese algo que se desliza no es pequeña cosa. Es precisamente lo más importante, lo más interesante, lo inasible por ser probablemente, en su interior último, no otra cosa que inmensidad. Se va pero se dice

rozándolo, señalándolo, dirigiéndonos a aquello con fuerza. Para poder acercarnos a esa luz de la divinidad se pretende definir, pero Definirla con *bipérbolos* y *metáforas ideales*, porque toda exageración se queda corta ante aquello; la metáfora es como la luz de nuestra expresión, con ella se insinúa lo otro en un esplendor que hace de símil, de conexión, de eco, con la belleza, y ese gusto acerca a la verdad que se desvela en la comparación, lo que va de lo conocido a lo desconocido, atreviéndose a tocar la oscuridad con una bengala. Por ello hablamos de ideales, de algo que no comprendemos, que es superior y nos mira, de aquello a lo que tendemos. Son *luces peregrinas* pues no hablamos de una inmensidad plana y quieta, ni de algo pesado, simple y marmóreo. Es entonces una simplicidad completísima y que en el reposo no cesa en su acción. Cantamos con *arpas celestiales*, dirá, pues no es solamente un grito animal el que expresa el poema; para que el poema sea con toda su profundidad Poesía hay que ser más que humano, profeta, semidiós, como cantaran los amigos de Novalis. Por ello Miguel se une al aliento del Señor, y fundido con lo supremo que le desborda toca ese *alma sensitiva del Poeta / soñador*. El poeta es, tal y como se coreó desde el romanticismo, un enviado, un mesías que con los años entonará el Viento del pueblo para ayudarnos con Poesía a la sociedad violenta de su tiempo, para golpear la opresión con puños de versos. Pero a fin de lograr ese fuego ha de escuchar atento, con alma sensitiva, como dice, para percibir aquella infinitud que se hará subversiva, y soñar. El sueño nos enseña qué es lo que buscamos, lo que es real y no lo parece, lo que hemos de encontrar al final. En ese momento suena la poesía como *fuelle de suspiros*, fuente ya que es nacimiento, origen, principio de los seres que manan como belleza y después germinan entre suspiros, entre deseos de alcanzar el mar y la esperanza de ascender luego evaporados hacia el sol. Ese sol se derrite en nuestras lenguas para cantar la melodía infinita, *que en las bocas se derrama*. Ha descendido para ascender luego nosotros con ello; se vierte copiosamente y nosotros, si hemos soñado y sabemos escuchar, lo hemos encontrado como *bada bella becha* con átomos de llama. No es fantasía engañosa sino la realidad más íntima o profunda, que incluso espejo es de la vida. Atentamente se encuentra con todo, y la llave maestra nos abre la puerta clave para contemplar la globalidad del edificio del mundo. *Así nos porta a la región que nadie*

sabe y que es donde queremos llegar para beberlo todo. Pero en el camino se nos muestra como *turbadora* y a la vez como *bella música suave*. Es decir, es tragedia y dolor, como la vida; pero la armonía de la belleza une los contrarios y nos pone por encima del bien o del mal, tal como descubriera Nietzsche, de la verdad y la falsedad, como en otra dimensión que contiene tal cual minucias a aquellas del conocimiento y la moralidad. Desde ahí tomamos el pincel y ella en *rasgos prodigiosos el momento de la casta aurora nos pinta*, pues es prodigio y milagro transformar el sol que amanece en palabra y tinta negra, y recuperarlo luego nuevo y aún más encendido que en el horizonte, con la lectura.

Ella en sabias pinceladas
las tinieblas de la noche misteriosa
de mil luces titilantes consteladas
copia, al tiempo que entre nubes nacaradas
surge Diana cual gigante y blanca rosa.

Sabias pinceladas porque es sabiduría; no huye de la ciencia, la funde, la es, más que ciencia; no cabe en los moldes rígidos de los laboratorios pero tampoco cabe, no puede encerrarse en una sola palabra. Ha de cantar incesantes poemas, para desvelar y desplegar como una vida la inagotable *noche misteriosa*, donde hay luces, estrellas que al acercarse asombran con el color a la negrura. La poesía copia, imita, contempla, pero *al tiempo surge Diana y crea*, sin método predefinido o limitado por academias o modas, en una acción que excede la pluma y el pincel; es lo que está más allá y se introduce en nuestras líneas cual gigante y blanca rosa. En esos *marcos luminosos se fabrican oro y perlas, luz y llamas*, y también finge, pues hay quien se pierde en la copia sin encontrar a Diana, y para éste la Poesía es mentira, porque no escuchó la voz que recolecta ecos sin límite y se califica de inmensa. ¿Y cómo no quiso atender, luchar para alcanzar las palabras que caen del sol? Difícil verdad es aceptar que todo, absolutamente todo es posible, y en cierto modo, y más que en la realidad, real desde nuestra mente, que es lo más profundamente real; más realidad tiene y es un pensamiento que un cabello que se nos cae de la cabeza. ¿Cómo es que se quedó en tinta negra, en el vocablo externo sin trascender con fuerza desde la palabra? No tocó lo otro, y no puede percibir el sentido del vocablo infinito. Miguel da una clave: la Poesía *la virtud ataba pura y combate el vicio inmundoy de los cielos bebe virgen la hermosura*; es un acercarse moral, ascético, una actitud, una predisposición ganada, conseguida, hecha, ética, el arte de sí mismo, de nacer de mí un poema magnífico, como hubiera aplaudido Schiller, tocando o pretendiéndolo, acercándose, las esencias, el centro de la hermosura desde donde todo se ve y toca, la Belleza que no es sino una dimensión interior a la demás, como descubre el Mishima del Pabellón de Oro; lo que otros denominarían pureza, y que no existe sino como globalidad. No se puede llegar en lo inundo donde la noche esconde sus estrellas; por ello acude a los cielos, a lo alto, a la hermosura virgen, sin manchar ni romper. Elevación a la que hasta los más grandes profetas del malditismo no quieren renunciar, como Baudelaire en su *ÉLEVATION*:

Au-dessus des étangs, au-dessus des vallées
Des montagnes, des bois, des nuages, des mers,
Par-delà le soleil, par-deld les éthers,
Par-delà les confins des sphères étoilées,
(...)
Envole-toi bien loin de ces miasmes morbides;
Va te purifier dans l'air supérieur,
Et bois, comme une pure et divine liqueur,
Le feu clair qui remplit les espaces limpides.

Sólo así se puede descender, iluminar las minucias, hacer que lo irrelevante sea fundamental, planear sobre la vida y comprender sin esfuerzo «el lenguaje de las flores y de las cosas silenciosas». Desde el sol se puede descender, redimir los infiernos; en *los prados rie alocada o llora y truena la Poesía*. No huye del espanto, lo atraviesa al enfrentarse con su luz y demuestra que no es el horror rey, sino que reina la poesía, la belleza; un brillo que recoge las sombras en un mismo y único, universal lienzo, pintura de lo que no puede completamente dibujarse. Por eso acaba Miguel sin acabar. Su última estrofa es el intento de un salto, pero no ha llegado; sólo ha comenzado:

¡Poesía! Yo querría
definirla con los versos de una estrofa cincelada
por un mágico poder de hechicería;
mas la pobre lira mía
es muy poco para tanto... Menos... ¡Nada!

Orihuela, 26 septiembre de 1930

Hemos nacido para ello, el hombre quiere, necesita, ser divinizado, ha de fundirse con el infinito y si no lo halla, inventarlo, crearlo, existirlo en sí, pero no se logra cogiéndolo para encerrarlo en nuestras manos con cincel; el poder mágico llegó no obstante, pero para fundirnos con lo indefinible. No es que su lira fuera muy pobre, era mágica, pero toda lira es poco para tanto, cualquier maravilla limitada o mortal al compararla; al hacer una metáfora hacia el infinito es apenas, Menos... ¡Nada! Y sin embargo, la tocamos en esos versos, la abrazamos o somos abrazados por ella. Es la Poesía, la que perfora los siglos para susurrar lo impensable y la que abraza a todos los poetas grandes, lo que otros llamaron dioses, Dios, lo que otros trazaron como mística.

*Ita Galán es Doctor en Filosofía,
autor de Tompestad, amanece
Ed. Endymion, 1991
y de El Dios de los dioses
Ed. Libertarias-Produbst, 1993*

UN POEMA EN LA INFLEXIÓN IDEOLÓGICA DE MIGUEL HERNÁNDEZ

(ALGUNAS CONSIDERACIONES A PROPÓSITO DE «SONREIDME»)

Parecerá que habla Perogrullo si afirmo que la evolución estética de Miguel Hernández es, más que rápida, casi atropellada. Quizás sea una labor condenada al fracaso la de tratar de percibir, en el apretadísimo desarrollo artístico del poeta, un período más denso que otros. Hablamos, es bien sabido, de aproximadamente diez años, en los que con un joven sin apenas formación literaria hubo de recorrer el camino que otros autores, extraordinariamente dotados algunos, anduvieron en mucho más tiempo. Las imitaciones, casi plagios, de poetas costumbristas y regionalistas, y enseguida las lecciones del Modernismo y de los postmodernistas franceses, fueron dando paso a la regurgitación gongorina, luego a la poesía impura, de veta neorromántica en un tramo y surrealista en otro, a la poesía combativa más tarde, para terminar en su creación carcelaria, la menos intercambiable y más trémula. No emito ahora juicios de valor; pero consideremos solamente lo que va de 1933 a 1936. A la altura de 1933, Miguel Hernández estaba embebido en un ejercicio de mimesis barroca, en buena medida epigonal respecto a similares ensayos de autores como Diego o Alberti. Aunque Hernández no era una simple, prolongación desvirtuada del gongorismo: las octavas de Perito en lunas son quizá tan conceptistas como gongorinas, insertas en uno rica tradición de emblemas, enigmas, jeroglíficos y epigramas, muy importante desde Alciato, y que en el siglo XX rezuma en las gregerías de Ramón y en la literatura aforístico de Bergamín. Si éste era el arranque retrasado respecto a Alberti o a Lorca, a comienzos de 1936 había ya conseguido, con *El rayo que no cesa*, un tremor apasionado y verdadero, análogo al de los *Sonetos del amor oscuro* de Lorca. Pero los sonetos amorosos de Hernández no serían para él, como si lo fueron fatalmente para Lorca, los suyos, punto de término: aún habría de dar, luego de sus poemarios de la guerra, el Cancionero y romancero de ausencias, piedra angular de la mejor sensibilidad poética de nuestro siglo, y donde su autor había desconectado ya, completamente de modos, modas,

generaciones y estéticas dominantes. En ese trance postrero, hubo de canmiar él solo. Resulta casi increíble, por lo demás, que tamaño recorrido fuera efectuado en las precarias condiciones y dramáticas circunstancias en que lo hizo: «entre 1933 y 1936 resume A. Sánchez Vidal, debatiéndose en la mayor penuria; de 1936 a 1939, con urgentes responsabilidades en la guerra civil y de 1939 a 1942, en una docena de cárceles, muy debilitado y enfermo».

Pues bien, si pese a todo hubiéramos de escoger, en este vertiginoso o desarrollo, unos meses particularmente feraces para la formación del Poeta, habríamos de acotar los que median entre finales de 1934 y finales de 1935. Seguramente si la evolución del joven Hernández se hubiera realizado a un ritmo más pausado, podríamos percibir ahora un sistema de paulatinas sustituciones, lo que nos permitiría precisar las estéticas dominantes en cada uno de los momentos poéticos del autor, y en esos meses en concreto. Pero el dinamismo de esta sucesividad es tal que las señas artísticas se confunden unas con otras dentro de un mismo ciclo lírico, produciéndose, a los ojos del crítico, la intersección de rasgos de escritura de distinta procedencia. En la primera mitad de 1935 Hernández, salido del impacto-bien limitado, en verdad de *Perito en lunas* (1933) y sólo unos meses después de la aparición en *Cruz y Raya*, la revista de Bergamín, de su auto sacramental *Quién, te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*, vivía un instante crucial en su evolución ideológica y estética. *El rayo que no cesa*, que vio la luz a comienzos de 1936, es un libro proteico, en el que desembocan los ensayos sucesivos de *El silbo vulnerado e imagen de tu buella*. Pese a que Hernández debe buena parte de su popularidad a esta obra, ya que en ella se encuentran algunos, de sus mejores poemas, se trata de un libro en el que se aprecian los cambios que fue haciendo sobre la marcha, tendentes en buena medida a desnudar su proyecto inicial de la religiosidad que, en 1935, consideraba ya un lastre, así como de la estilización estética, sustituida por un sensualismo

natural en él y que aparecía ya sin freno. La celeberrima «Elegía a su amigo Ramón Sijé, muerto en las Navidades de 1935, muestra caracteres de plenitud dentro del estilo más gesticulante de Hernández. Su génesis compulsiva, al poco de la muerte de un amigo del que ya había comenzado a marcar distancias el año anterior, hace que no existan en él las fluctuaciones de otros poemas de *El rayo...*, al que se sumó la elegía a última hora.

Este distanciamiento de Ramón Sijé, de quien había recibido tanto desde 1929, no era sino un elemento entre otros de su segregación espiritual del catolicismo; y no sólo del catolicismo militante, representado por la revista de Sijé *El Gallo Crisis*, sino también del más aperturista y liberal de *Cruz y Raya*. Así las cosas, en 1935 se produce una extraña sincronía que nos habla de esta voragine de influjos, en su proceso formativo: sus colaboraciones en la revista oriolana ya no se compadecían con la línea estética e ideológica recién estrenada, muy determinada por sus nuevas amistades madrileñas, las de Neruda y Aleixandre de modo específico.

En 1934 había llegado Neruda a España, y al año siguiente se asentaba en Madrid, donde enseguida fue reconocido, junto a Juan Ramón, como estandarte de la nueva poesía. Entre los jóvenes, sólo Lorca podía equiparar su influjo al del chileno, al que también rindió honores poéticos. La irrupción, en el otoño de 1935, de la revista inspirada por Neruda *Caballo Verde para la Poesía*, es un hito importante en la sustitución del purismo por una lírica que, según rezaba el manifiesto «Sobre una poesía sin pureza» publicado en la citada revista, habría de ser «impura como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigiliás, profecías, declaraciones de amor y de odio, bestias, sacudidas, idios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos». De la admiración que llegó a sentir Hernández por Neruda habla la reseña, torpe en la exégesis y desahogada en el elogio, que publicó en los folletones de *El Sol* (2 de enero de 1936), con motivo de la aparición en 1935 de la Segunda residencia.

Su nueva concepción de la poesía, de estirpe netamente «popular», daría frutos granados en lo sucesivo, y quedaría detallada en la amplia dedicatoria a Vicente Aleixandre que figura tras el pórtico del filólogo T. Navarro Tomás («Miguel Hernández, poeta campesino en las trincheras»), y al frente de sus poemas, en *Viento del pueblo* (1937). Allí escribe: «Pablo Neruda y tú me habéis dado imborrables pruebas de poesía, y el pueblo, hacia el que tiendo todas mis raíces, alimenta y ensancha mis ansias y mis cuerdas con el soplo cálido de sus movimientos nobles». Añado yo que el influjo de estos dos maestros no fue positivo en todas sus facetas. Por un lado, ayudó a desmembrar la poesía de Hernández, sujeta al metrismo clásico y a constricciones formales, como es lógico en alguien que había tenido una formación literaria básicamente tradicional. Por otro lado, sin embargo, acentuó la tendencia natural del autor al desbordamiento expresivo y a la exuberancia retórica, a los que hasta entonces había servido de dique el modelo guilleniano.

Las dos odas que dirige, respectivamente, a Neruda y Aleixandre, así como los poemas «Sonreídme», «Alba de hachas» y «Relación que dedico a mi amiga Delia», muestran el punto de inflexión ideológica desde el que se orienta hacia la poesía popular y revolucionaria, pero también el estético que lo conduce hacia la verbosidad, surrealista o no, lejos ya de las ataduras sonetiles de que daría cuenta en *El rayo...*, y de cualquier afán de purismo. Hay en la poesía de Hernández

frecuentes caídas en la retórica más maniquea; «Sonreídme» es un buen ejemplo. Al igual que ocurre en «Alba de hachas», los ingredientes de su mundo intelectual no están compenetrados con los instrumentos estéticos de la composición. Parecería normal pensar que esto es consecuencia de la formación precipitada y autodidacta de Hernández, para quien el horno de los hermanos Fenoll fue su particular facultad de humanidades. Pero las causas han de buscarse en otro lado, pues la aludida falta de compenetración entre carga ideológica y vertebración estética no fue algo exclusivo de Hernández. Al contrario: él es, quizás, el poeta español que mejor supo absorber los requerimientos de la nueva situación, sin hacer dejación más que en contadas ocasiones «Sonreídme» es, me parece, una de ellas de las exigencias artísticas. La prueba está en que, aunque no todos, muchos de los poemas de *Viento del pueblo*, su libro más ardorosamente militante, pasan sin abrasearse por esta prueba de la poesía «funcional», comprometida con la definición política personal y puesta al servicio de una intención previa. Esto no fue lo habitual en otros poetas, aun muy buenos poetas. Se entenderá perfectamente que quiero decir con lo anterior si consideramos casos como el de *Candente horror* (1936), el poemario «comprometido» de Juan Gil-Albert, no sólo disonante con la escritura anterior y posterior del autor, sino «es lo que aquí interesa-poco imbricado en la sensibilidad que va dando cuerpo a los poemas.

Me fijaré concretamente en una de las composiciones citadas, «Sonreídme», que pertenece al grupo que, en la edición de sus *Obras completas*, está rotulado como «Poemas sueltos, III», y que no fue recogido en volumen por el autor. El poema en cuestión nos permite, desde luego, entender la línea evolutiva de su ideología: del catolicismo militante, debido en buena parte a sus mentores orcelitanos, a una actitud revolucionaria, en el contexto de los grandes terremotos ideológicos que afectaron a toda Europa en los años treinta. Pero también evidencia algunas claves de su andadura artística, ésta de ninguna manera lineal o susceptible de ser expuesta con la simplicidad con que he aludido a la evolución ideológica. De modo sucinto, podría pensarse en una progresión de la desmesura retórica, pareja al avance del compromiso político; pero ya se ha comentado que en un mismo momento cronológico se produce la convergencia de incitaciones distintas: alejamiento del purismo, eclosión del sensualismo pasional, adopción de técnicas irracionales de la segunda vanguardia, contrapuesto anhelo de desnudez que parece venir exigida por la poesía popularista a que propende durante la guerra civil... No es, en fin, un desarrollo en línea recta, sino a través de caminos sinuosos y de atracciones frecuentemente irrecconciliables. Por poner un solo ejemplo: si la poesía comprometida lo había llevado a la exuberancia verbalista y a la más abierta libertad formal, esa misma idea del compromiso social lo arrastró hacia la entonación canalizada y romancística (*Viento del pueblo*), aunque todavía enfática; y el que llamaré compromiso consigo mismo, o mera autenticidad humana, lo hizo apearse de cualquier enfatismo en aras de la desnudez y la pureza, ésta nada deshumanizada, de su poesía más emotiva: la del *Cancionero y romancero de ausencias*. Todo ello fruto de un zarandeo estético que, por la condensación cronológica en que se produjo, emborriona a los ojos del crítico la sucesividad estética del poeta.

Reproduzco a continuación el poema, según el texto fijado por A. Sánchez Vidal y C. Rovira, con la colaboración de C. Alemany, en las *Obras completas* de Espasa Calpe:

Vengo muy satisfecho de librarme
de la serpiente de las múltiples cúpulas,
la serpiente escamada de casullas y cálices:
su cola puso acibar en mi boca, sus anillos verdugos
reprimieron y malaventuraron la nudosa sangre de mi corazón.
Vengo muy dolorido de aquel infierno de incensarios locos,
de aquella boba gloria: sonreídme.

Sonreídme, que voy
a donde estáis vosotros los de siempre,
los que cubrís de espigas y racimos la boca del que nos escupe,
los que conmigo en surcos, andamios, fraguas, hornos,
os arrancáis la corona del sudor a diario.

Me libré de los templos: sonreídme,
donde me consumía con tristeza de lámpara
encerrado en el poco aire de los sagrarios.
Salté al monte de donde procedo,
a las viñas donde halla tanta hermana mi sangre,
a vuestra compañía de relativo barro.
Agrupo mi hambre, mis penas y estas cicatrices
que llevo de tratar piedras y hachas
a vuestras hambres, vuestras penas y vuestra herrada carne,
porque para calmar nuestra desesperación de toros castigados
habremos de agruparnos oceánicamente.

Nubes tempestuosas de herramientas
para un cielo de manos vengativas
nos es preciso. Ya relampagueara
las hachas y las hoces con su metal crispado,
ya truenan los martillos y los mazos
sobre los pensamientos de los que nos han hecho
burros de carga y bueyes de labor.
Salta el capitalista de su cochino lujo,
huyen los arzobispos de sus mitras obscenas,
los notarios y los registradores de la propiedad
caen aplastados bajo furiosos protocolos,
los curas se deciden a ser hombres
y abierta ya la jaula donde actúa de león
queda el oro en la más espantosa miseria.

En vuestros puños quiero ver rayos contrayéndose,
quiero ver a la cólera tirándoos de las cejas,
la cólera me nubla todas las cosas dentro del corazón
sintiendo el martillazo del hambre en el ombligo,
viendo a mi hermana helarse mientras lava la ropa,
viendo a mi madre siempre en ayuno forzoso,
viéndoos en este estado capaz de impacientar
a los mismos corderos que jamás se impacientan,

Habrà que ver la tierra estercolada
con las injustas sangres,
habrà que ver la media vuelta fiera de la hoz ajustándose a las nuca,
habrà que verlo todo noblemente impasibles,
habrà que hacerlo todo sufriendo un poco menos de lo que ahora sufrimos bajo el hambre,
que nos hace alargar las inocentes manos animales
hacia el robo y el crimen salvadores.

El poema representa una palinodia de sus primitivas creencias religiosas, y más ampliamente de su anterior cosmovisión, sustituidas por la emergente dedicación humanitaria: la solidaridad con el trabajador frente a los explotadores, el odio hacia toda forma (de explotación y, en fin, la venganza necesaria, «que nos hace alargar las inocentes manos animales / hacia el robo y el crimen salvadores».

La composición abarca temáticamente los dos extremos ideológicos, el de partida y el de llegada, que acotan la trayectoria de Hernández. El título alude a la consideración de su «conversión» como una ruptura con el pasado represor del impulso vital, y el ingreso en un mundo de pasiones libres, solidaridad entre trabajadores, odio hacia las estructuras injustas y, como consecuencia de ello, revolución. El poeta acaba de soltarse las ataduras de ese mundo levítico «túplulas, casullas, cálices, incensarios locos, boba gloria» que lo había atezado (vv. 1-7), y se dirige al pueblo de trabajadores (vv. 8-12). El vaivén desde lo uno (vv. 13-15) a lo otro (vv. 16-23) se resuelve en la venganza proletaria de los sometidos (vv. 24-30), que enarbolan como arma los aperos de la labor diaria. Los representantes de la opresión «el capitalista, los arzobispos los notarios, los registradores de la propiedad, los curas» son juzgados por las fuerzas del trabajo (vv. 31-37). A seguido, el poema se centra en la cólera que ha ido gastándose tras el hambre y las humillaciones sufridas en carne propia y de los allegados (vv. 38-45), para concluir en una casi apocalíptica visión (vv. 46-52): la tierra aparecerá estercolada por la sangre de los poderosos, las cabezas de éstos serán segadas por la hoz, y el robo y el crimen restituirán la justicia universal, aunque provoquen un dolor ante el que los antiguos sojuzgados y hambrientos deberán encogerse, impasibles, de hombros.

No estamos tan sólo ante un poema de solidaridad obrera o de incitación a la rebelión, sino, mucho más, ante una obra que, siguiendo consignas de Trotsky («El arte de la revolución y el arte socialista») respecto a la relación entre subversión y arte socialista, propugna el odio de clases como elemento impregnante de toda la literatura revolucionaria. La revolución de Asturias de 1934, y la represión subsiguiente, habían precipitado un clima en que las posturas ideológicas resultaban imbuidas de este odio de clases, cada vez más evidente en la cultura inmediatamente anterior a la guerra civil.

Las constelaciones semánticas del poema de Hernández son tres: mundo de los opresores (iglesia, capitalistas, despreciables burgueses), mundo de los oprimidos (trabajadores y humillados), pulsión cólera ante la secular injusticia. Si la constelación de los opresores aparece denotada con diferentes elementos del universo católico y su liturgia, la de quienes sufren la tiranía se convoca con llamadas a las fuerzas telúricas y elementales, y, sobre todo, a los componentes míticos de la labor del campo, los talleres, las fábricas: fraguas, hornos, mazos, hoces, martillos... Restos últimos, además de configu-

rar la simbología marxista que había cristalizado como expresión política en la URSS, eran constituyentes también de un nuevo mundo signico —muy visible, sobre todo, en el cine soviético—, que el realismo socialista había tomado del cubofuturismo ruso, y que encerraba en el contorno de los objetos y las máquinas un extraordinario caudal de valoraciones ideológicas.

No deja de sorprender que la caracterización de los dos mundos que se oponen, el «malo» de la religión amordazadora, y el «bueno» del trabajo y la rebelión, arrastra aún los estigmas de la antigua cosmovisión del poeta, que provenía de un universo remansado en los valores cristianos. El poeta ha pasado de una orilla a la opuesta, pero sus referencias simbólicas continúan siendo las de antes. La nueva camisa ideológica no oculta del todo las viejas acusaciones míticas. Nótese cómo todos los males actuales aparecen resumidos en la serpiente (vv. 2-5), de evidentes raíces bíblicas (Gén 3, 1-15). Contrapuestamente, los «buenos» cubren la boca de sus enemigos con «espigas y racimos» (v. 10), en correspondencia simbólica con el pan y el vino que se usan para la transubstanciación eucarística; y, como Cristo, tienen su particular corona (v. 12), que expresa el sacrificio del trabajo cotidiano.

El poema, como se ve, ha renunciado a la rima, marca relacionada con la represión denostado en los versos. También ha prescindido de una medida regular, aunque dominan los endecasílabos y los alejandrinos. La liberación de las cadenas religiosas, la glosa de sus miserias y maldades, la rebelión y la cólera, todo, en fin, encuentra una forma expresiva caracterizada por el enfatismo, el despliegue tremendista, las enumeraciones yuxtapositivas («surcos, andamios, fraguas, hornos», v. 11) y las letanías anafóricas («habrá que ver la media...», «habrá que verlo todo...», «habrá que hacerlo todo...», vv. 48-50).

La poesía no ha de ser obligadamente sincera —entiéndase esta sinceridad como asunción, por parte del autor, de los contenidos y actitud enunciativa del poema—, y, *sensu contrario*, la sinceridad no garantiza, ella sola, la autenticidad lírica. Es posible que Hernández sintiera cuanto en estos versos se muestra. Dejo a un lado todas las reservas que podamos tener ante la invocación al exterminio vengativo, tal como se expone en los versos finales. Pero la entonación de «Sonreídme» no es tan convincente como la de los poemas de, por ejemplo, *Viento del pueblo*, en que el maniqueísmo ideológico y la necesidad de sencillez formal no significaron, salvo excepcionalmente, esquematismo poético. Miserias, pero sobre todo grandezas, de una aventura lírica y humana mediatizada por circunstancias adversas, y empujada por un talento que, aunque a medio debastar en el momento en que escribió este poema, seguramente carece de parangón en la poesía española de su tiempo.

Angel L. Prieto de Paula
Universidad de Alicante.

LA DIFUSIÓN DE MIGUEL HERNÁNDEZ EN LA INMEDIATA POSTGUERRA

A María, con mi sed de futuro compartido.

La figura de Miguel Hernández ha sido maltratada por la crítica debido, especialmente, a su aureola casi mítica, legendaria, y a su dramática muerte. Por esta razón resulta difícil hallar trabajos auténticamente literarios sobre su obra, acrecentando una polarización estéril que ha dañado su estudio.

Este artículo pretende dar a conocer algunos de los problemas a los que se enfrentaron los primeros editores y estudiosos (ambos fueron Vapuleados sin piedad por todo el mundo) del poeta oriolano durante finales de los años cuarenta y primeros cincuenta.

La pérdida de visión histórica trae como consecuencias inmediatas la ingratitud y la injusticia. Ahora no supone problema alguno leer al poeta incluso en el parque. El único riesgo que corremos es caer en la vitrina de algún zoológico como animales en periodo de extinción, pero nada más. Tengo entendido que, encima, se liga mucho recitando poemas, aunque no lo aseguraría ni lo recomendaría.

Otros antes que nosotros arriesgaron mucho por divulgar la obra hermandiana y han caído en el olvido. Este trabajo es un homenaje a todos ellos.

Me centraré en la espléndida (para la época) edición de *Obra escogida*, y en los libros de Guerrero Zamora, primer estudioso serio del poeta (dejo aparte los artículos) y también digno del homenaje y gratitud, como todos los aquí mencionados y otros. Va por ellos.

Ediciones

La edición más conocida de la obra hermandiana en los años posteriores a la Guerra Civil es la de *El rayo que no cesa*, prologada por el antiguo protector del poeta, José María de Cossío, y publicada por Espasa-Calpe en 1949. Tuvo un éxito comercial excelente y una reseña² algo cruel para con Miguel Hernández y su compromiso. Al poeta se le conocerá en los años cincuenta por esta edición popular. Además, Cossío, en su prólogo, se manifestaba comprensivo y benevolente con la postura ideológica de su antaño beneficiado: «su conducta en la guerra [fue] digna del respeto de todos, por su humanidad» (p. 10 de la 1ª edición).

Sin embargo la primera³ antología poética realmente como tal se editó en Orihuela, al cuidado de Francisco Martínez Marín, en una revista religiosa⁴, adelantándose en cinco meses a la carpeta editada por Vicente Ramos y Manuel Molina, *Seis poemas inéditos y nueve más*⁵.

Según el propio Vicente Ramos⁶ los objetivos de la publicación fueron dos: romper el silencio impuesto en torno a la obra del poeta, y ayudar económicamente a la viuda,

Josefina Manresa. Se tiraron 1000 ejemplares mediante suscripción, al prohibirse la venta pública⁷. El eco de estas dos últimas ediciones nacidas en la tierra alicantina fue minoritario.

Con la publicación de la *Obra Escogida*⁸ la divulgación de la obra de Miguel Hernández mejoró sustancialmente en calidad. Sin embargo los rencorosos no descansaban. Las críticas a la edición fueron injustas, todas ellas radicales. Por unaparte los exiliados⁹ en América reprochaban la censura de la producción escrita en la guerra; por otra, desde España¹⁰, se clamaba al cielo precisamente por publicar poemas de un «rojo». Los extremos se atraen poderosa e inevitablemente, y Miguel Hernández en medio de una batalla que no era la suya, envuelto en una violenta ceremonia de la confusión. Sin embargo las reseñas a la edición fueron encomiásticas, todas ellas firmadas por críticos de valía y publicadas en el extranjero¹¹.

El prologuista de la edición, Arturo del Hoyo, tuvo la deferencia de enviarme en el verano de 1994 su texto de la presentación del interesante, polémico y tendencioso libro de Juan Guerrero Zamora *Proceso a Miguel Hernández*. El Sumario 2100/12, que tuvo lugar en el Ateneo de Madrid el 15 de marzo de 1991. Ofrece datos inéditos sobre la edición y las incidencias de la misma que pueden resultar clarividentes y de interés para los lectores.

Vicente Aleixandre se encargó de gestionar la publicación de la edición «posible» en España de la obra hermandiana. Asimismo entregaría los poemas inéditos y del Hoyo se haría cargo de los publicados. El principal escollo lo presentaba la producción de la guerra. Del Hoyo considera que «pues un libro que abarcara la producción de MH desde su iniciación hasta sus últimos poemas no podía saltarse enteramente *Viento del pueblo*. Aleixandre lo resolvió incluyendo de este libro solamente dos poemas, «Sino sangriento» y «El niño yuntero». Doloroso, pero necesario sacrificio. Lo importante entonces, en aquellas circunstancias, era desenterrar al poeta, mostrarle en su estatura, salvar del naufragio su obra, desparramada en ediciones minoritarias y en revistas. Y sobre todo dar a conocer ese libro excepcional, hasta entonces, inédito, que es *Canicero y romancero de ausencias*.

Pero no se quedan aquí los datos valiosos que Arturo del Hoyo me envió. Sobre el título del volumen también ofrece luz inédita: «También el título del volumen fue cauteloso y significativo: *Obra escogida*, y no *Obras escogidas* al uso; es decir, la obra que en el momento se podía escoger. El título fue, asimismo, un acierto de Vicente Aleixandre».

Aunque tampoco todos los escollos estaban salvados, quedaba el prólogo. Sobre el particular del Hoyo dice: «Era costumbre, en Aguilar, que todo libro saliese con prólogo o nota editorial para información del lector. Aleixandre, por

motivos comprensibles, rehusó escribirlo. Correspondía, pues, que lo hiciese, por derecho y por deber, en la editorial, a Sáinz de Robles. No dudaba yo de la admiración que Sáinz de Robles sentía por la obra de MH, de la que había dado buenas muestras pero si temía, que llevado por su benevolencia, hiciera alguna concesión al signo de los tiempos. En consecuencia, le pedí que me cediera la redacción del prólogo, pues deseaba yo rendir un tributo personal de amistad al poeta. Sáinz de Robles (...) accedió a mi petición. Y escribí el prólogo, aparentemente académico, pero con temblor, con solidaridad, emocionadamente, sin concesiones. Del libro se hicieron 1500 o 2000 ejemplares al precio de noventa pesetas. Pudimos, así, cumplir los dos objetivos que nos habíamos propuesto: levantar dignamente de su tumba de silencio al poeta y socorrer, con los derechos de autor debidos, a su viuda y a su hijo».

Del poemario más peligroso por la época, *Viento del pueblo*, Arturo del Hoyo dice que: «hasta Viento del pueblo estuvo MH buscando su propia voz, su propio y hondo canto» (p. 24 de la 1ª edición), lo que sugiere que en este libro consiguió su voz auténtica.

El españolismo, «con un viejo acento español», es resaltado, seguramente para contrarrestar el carácter propagandístico del mismo. En un momento al editor se le va la pluma: «decid si este poeta no había dado ya con su tono verdadero, no arcaizante, sino justamente apropiado, tradicional y hondo» (p. 25).

Sin embargo es justo cuando afirma que: «Hay acentos de imprecación y de vindicta en *Viento del pueblo*. No hay, sin embargo, hombre que escape a su circunstancia, y lo que importa es la veracidad cuando caen las torres levantadas..... Qué sabe el hombre de los hombres!...» (p. 26).

Crítica

La crítica no iría a la zaga. Al contrario, a mayor difusión de la obra de Miguel Hernández, también mayor cantidad de estudios (ha sido una constante en el caso que nos ocupa).

El primer folleto publicado en España fue el de Guerrero Zamora, su Noticia sobre Miguel Hernández¹³, anticipo de su definitivo Miguel Hernández, poeta (1910-1942)¹⁴. Abrieron brecha y acarrearón a su autor (como a Arturo del Hoyo) bastantes quebraderos de cabeza¹⁵, a pesar de las inevitables amputaciones obligadas por la eficaz censura.

En una reseña publicada en *Insula*¹⁶ y firmada por las iniciales R. de G. (Ramón de Garciasol, seudónimo de Manuel Alonso Calvo), se critica el folleto de 1951 por generalizar libros enteros del poeta, en clara alusión a *Viento del pueblo*. Paralelamente se desarrolló una polémica pretendidamente política con Miguel Hernández como pretexto, pero los intereses fueron más bastardos y mezquinos. De nuevo el testimonio de Arturo del Hoyo resulta enjundioso: «A Federico García Sánchez le habían negado en el Instituto de Cultura Hispánica unos dinerillos para españolizar por América o las Filipinas. Con este resentimiento movió a Juan Pujol para que atacase al Instituto. Y desde el diario Madrid, de Juan Pujol, se inició la campaña contra el Instituto, contra el libro de Juan Guerrero Zamora, contra MH, contra todos nosotros. Pronto se lanzó al combate el coronel Vigón y pronto se le unieron otros carcas de provincias. Denuncias, acusaciones e injurias dieron lugar a un nuevo proceso contra MH y los que le exaltábamos».

Los libros de Guerrero Zamora, al igual que ocurrió con la obra escogida, fueron incomprensidos por todos, los exiliados¹⁷ y por las «fuerzas vivas».

Ator L. Larrabide.

1 En apenas tres meses se llegaron a tirar dos ediciones: la 1ª salió el 27 de septiembre, y la 2ª el 30 de diciembre de aquel 1949.

2 Néstor Luján, en la revista barcelonesa *Destino*, 684 (16-IX-1950): 15-6. En esta reseña Luján dice: «El arrebatado político (...) que en él prende como un rojo incendio en un bosque sano y poderoso (...) esta pasión política malcó su continuidad de poeta puro y le llevó a una vida sombría y angustiada y al cabo, en 1941 (sic), a una muerte temprana, enfermo de tuberculosis».

3 Así lo constata el profesor Victor Infantes en la nota 5 de la página 78 de Nueva Estafeta, 12 (noviembre, 1979).

4 En folletón Juventud Mariana, 22 (febrero, 1951) y 23 (marzo-abril, 1951).

5 Alicante: Col. Ifach, 1951 (julio).

6 En su artículo: «El primer libro de Miguel Hernández tras su muerte» Canfali Vega Baja (Orhuela) (24-III-1982): 21.

7 En el polémico (y discutible) libro de Vicente Ramos y Manuel Molina Miguel Hernández, en Alicante (Alicante: Col. Ifach, 1976, p. 114) se recoge la noticia de publicación firmada por el fino escritor Luis Pérez Cufó, aunque lo hiciera con sus iniciales. En tal noticia se omite, por efecto de la censura, el título de la carpeta y el nombre del poeta.

8 *Obra Escogida. Poesía. Teatro*. Prólogo de Arturo del Hoyo. Madrid: Aguilar, 1952. Luego hubo dos ediciones más, prohibidas en España: la 2ª publicada en Buenos Aires, 1957; la 3ª, en México, 1962. Sólo la 1ª edición contiene un apartado de bibliografía.

9 REJANO, Juan: «Miguel Hernández: El Nacional (México) (14-XII-1952); ALB, Max: «Poesía Española Contemporánea» *Cuadernos Americanos* (México), vol. LXXXII, 1 (enero-febrero, 1954): 240-3; FERRANDIZ ALBORZ, Fernando: «Miguel Hernández: Ibérica (Nueva York), vol. 2, 11 (15-XI-1954): 7-9 y 15».

10 ANÓNIMO: «Cada vez más estupefactos» *Madrid* (Madrid) (6-VI-1952).

11 E. Allison Peers, en *Bulletin of Hispanic Studies* (Manchester), XXIX, 113 (January-march, 1952): 124; y Nicolás Cócara, en *Sur* (Buenos Aires), 219-229 (1955): 132-5.

12 Madrid: Dossat, 1990.

13 Madrid: Cuadernos de Política y Literatura, 1951.

14 Madrid: Col. El Grifón de Plata, 1955.

15 Lo cuenta en su citado libro publicado en 1990 sobre el proceso incoado al poeta, pp. 1-10.

16 Número 74 (15-11-1952): 6-7.

17 CARMONA, Luis (seudónimo del alicantino Pascual Pla y Beltrán): «Sobre Miguel Hernández» *Cuadernos Americanos*, vol. LXVI, 5 (septiembre-octubre, 1952): 265-71. Cuatro años después publicará un «refrito» con su verdadero nombre: «Miguel Hernández, otra vez». *Cultura Universitaria* (Caracas), 56 (julio-agosto, 1956): 13-27. En el primer trabajo dice: «Qué ha conseguido Guerrero Zamora con su folleto [el de 1951]? Ozar sobre la tumba de Miguel Hernández, profanarla».

Otros artículos que atacaron los libros de Guerrero Zamora fueron los de CELAYA, Gabriel: «La actualidad de Miguel Hernández» *El Universal* (Caracas) (30-V-1960). También se reeditó en *Nuestras Ideas* (París), 12 (1960): 92-4, en *Cartelera Tarta* (Valencia), 1104 (17-IV-1985): 1 y contraportada; y en *Documental Miguel Hernández*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1985, 73-5.

Desde posiciones falangistas pero aperturistas el trabajo del novelista José Manuel CASTAÑÓN: «Miguel Hernández, Poeta del Pueblo» *Ciencia y Cultura* (Maracaibo, Venezuela), 8 (octubre-diciembre, 1956): 81-96.

MIGUEL HERNÁNDEZ

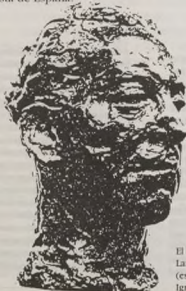
ES UNO DE LOS POETAS CUYOS VERSOS HAN SIDO MUSICADOS CON MÁS ABUNDANCIA

Querido José Luis:

En los preliminares del Homenaje en Alicante, hablé con varios estudiosos de Miguel, que pretendían llevar el agua a su molino, en cuanto a la popularidad de Miguel y a su conocimiento público. Yo me incliné y me inclino por atribuirla a la labor de los cantautores, en contra de la opinión de ellos, de que se debía a su labor de investigación.

Pero ya en la guerra, Miguel fue musicado. Y para muestra un botón: el del compositor Lan Adomian. Era un norteamericano, brigadista, que compuso, entre otras composiciones, su «Segunda Sinfonía Española», en cuya dedicatoria, decía: «A Jim y todos los Jims de este pequeño globo nuestro, que en los años 1938-1939 fueron a España a llenar una página vacía en el libro de sus vidas y quedaron para siempre en tierra española».

Adomian compuso un Himno nuevo para la República Española, cuya letra compuso Miguel, en colaboración con la Diputada Socialista Margarita Nelken, después adscrita al Partido Comunista de España.



El compositor:
Lan Adomian.
(escultura de
Ignacio Asunseto).

De las composiciones que te envío, el poema del Himno y el de la VI División, fueron ya publicados por Jesucristo Riquelme en su revista «Maomeno».

Yo recibí todo este material a través de Jesucristo, enviado por el periodista madrileño, Antonio Rodríguez del Arbol. En un viaje que hizo a Madrid Jesucristo, le di la dirección del periodista y Jesucristo le visitó y recogió ese material.

Yo te acompaño la composición del Himno de la VI División y los poemas y composiciones de «La Guerra Madre, la Guerra» y «Las Puertas de Madrid», poemas archiconocidos, pero no así las composiciones.

Puedes publicar mi carta o no publicarla, de no parecerte de interés. Puedes das los encabezamientos de las composiciones. Puedes hacer lo que quieras con este material. Tienen libertad absoluta. No te sientas comprometido conmigo.

Un fuerte abrazo

Ramón Pérez Álvarez.



El poeta:
Miguel
Hernández.
(Retrato: Macía)

NUEVO HIMNO DE LA REPÚBLICA ESPAÑOLA

La libertad nos ha dado su aliento,
la independencia y el pueblo su hogar.
En el combate por un mundo hermoso,
nos dan coraje la tierra y el mar.

ESTRIBILLO

*¡En pie República Española, con decisión!
¡En pie con alma y vida, frente al felón!
A España la salvarán sus hijos con tesón,
¡Patria de mi vida, tierra de mi corazón!
¡Patria de mi vida, tierra de mi corazón!*

Al otro lado, el fuego y el odio.
El provenir nos requiere de amor.
En el futuro seremos hermanos,
con la victoria y los brazos en flor.

ESTRIBILLO

Se apagaran en la paz los fusiles,
madura el campo feliz de rumor
y en donde entremos, talleres fecundos,
habrán de entrar la alegría y el sol.

ESTRIBILLO

Música: Lan Adomian
Letra: Miguel Hernández Gilabert

Musical score for the first system of the hymn, including vocal line and piano accompaniment. The score is written in G major and 4/4 time. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment with chords and melodic lines.

Musical score for the second system of the hymn, including vocal line and piano accompaniment. The score continues the vocal line and piano accompaniment from the first system.

Musical score for the third system of the hymn, including vocal line and piano accompaniment. The score continues the vocal line and piano accompaniment from the second system.

Musical score for the fourth system of the hymn, including vocal line and piano accompaniment. The score continues the vocal line and piano accompaniment from the third system.

Musical score for the fifth system of the hymn, including vocal line and piano accompaniment. The score continues the vocal line and piano accompaniment from the fourth system.

LAS PUERTAS DE MADRID

Las puertas son del cielo
las puertas de Madrid.
Cerradas por el pueblo
nadie las puede abrir.

El pueblo está en las calles
como una hiriente llave.
La tierra a la cintura
y a un lado el Manzanares.

Ay río Manzanares
sin otro manzano
que un pueblo que te hace
tan grande como el mar.

Música: Lan Adomian
Letra: Miguel Hernández



LA GUERRA, MADRE: LA GUERRA

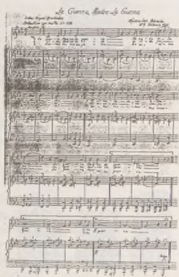
La guerra, madre: la guerra.
Mi casa sola y sin nadie.
Mi almohada sin aliento.
La guerra, Madre: la guerra.

La Vida, Madre: la vida.
La vida para matarse.
Mi corazón sin compañía.
La guerra, Madre: la guerra.

No suenan los hondos pasos
en mi alma y en mi calle.
Cartas moribundas, muertas.
La guerra, Madre: la guerra.

Cartas moribundas, muertas.
La guerra, Madre: la guerra.

Música: Lan Adomian
Letra: Miguel Hernández



DOS RAREZAS BIBLIOGRÁFICAS

Como queda dicho, el brigadista neoyorquino Lan Adomian musicó, entre otros, los poemas-canciones de Miguel Hernández «Las puertas de Madrid» y «La guerra, madre». Estos textos, acompañados de unas viñetas de Eduardo Vicente aparecieron, respectivamente, en los números 3 y 5 de la revista *Comisario*, en noviembre de 1938 y enero de 1939. Con posterioridad, con el pie de imprenta en Valencia en los talleres de Tipografía Moderna de la Calle de las Avellanas número 9 y en febrero de 1939 (según indica el colofón) se editará una «Colección de canciones de lucha» [1], recopiladas por el músico alcoyano Carlos Palacio [2] y con ilustraciones de Eduardo Vicente, Antonio Ballester, Francisco Carreño y Pérez Contel. Entre las páginas 39-46 de este libro, y según se nos dice al pie de la página 40, se reproducen las cuatro canciones a las que al parecer puso música este combatiente de las Brigadas Internacionales antes de abandonar nuestro país: Las dos, ya referidas de Miguel Hernández, junto a «Todos camaradas» y «Madrid y su heroico defensor» de Pascual Pla y Beltrán.

En la misma imprenta valenciana fue, según ha relatado en diversos lugares Pérez Contel, [3] en donde quedaron y también los pliegos sueltos y cubiertas de los 50.000 ejemplares de «El hombre acecha» de Miguel Hernández [4]. Ambas ediciones fueron enteramente destruidas a la entrada de las tropas del general Aranda en Valencia, o por «los hunos» o por «los otros» (quién sabe), salvándose, en ambos casos, tan sólo un par de ejemplares que sirvieron cuarenta años después para su reedición.

[1] De este libro hay una edición facsímil: Ediciones Pacífic, 1980.

[2] Véase: «Acordes en el alma: memorias»/Carlos Palacio. - Alicante: Instituto Juan Gil-Albert, 1984.

[3] En: *Artistas en Valencia, 1936-1939*. - Valencia: Generalitat Valenciana, 1986.

[4] Edición facsímil: Institución Cultural de Cantabria, 1981.

*Los libros citados se pueden consultar
en la Biblioteca Pública Fernando
de Loazes, Orbuola.*

COMISARIO



REVISTA PARA LOS COMISARIOS

*Juan Ramón
Torregrosa*

Profesor de Literatura nacido en Alicante. Recientemente ha publicado el poemario *Sol de siesta* (Colección Genil de Literatura, Diputación Provincial de Granada).

PLAYA

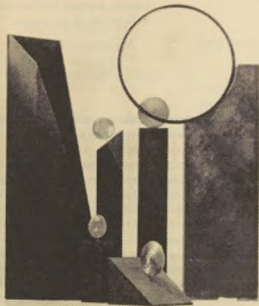
El mar no es la dicha,
pero tiene el gesto
que los ojos buscan
cuando están cansados.

En su orilla duermen,
bajo un sol de hueso,
cuerpos sin codicia,
el soñar perdido.

Por su fondo vagan
derrribadas sombras
sin recuerdo apenas
de labios y nubes.

El mar, siempre el mar,
y la tierra enfrente.
Alguien pasa, y mira,
y ya todo es agua.

*Juan Ramón
Torregrosa*



*Manuel
García Pérez*

Nació en Orihuela hace veintidós años. Ha publicado poemas en *Empireuma* y *Alamo* y artículos en *La Lucerna de Orihuela*, *Papel literario de Málaga* y *Ababol*, Suplemento cultural del *Diario La Verdad de Murcia*. Segundo Premio Nacional en el III Certamen de Creación Joven del Ayuntamiento de Murcia. Es autor del guión para el espectáculo *Paisaje ritual*.

Cesó el rumor lloroso

en la hojarasca desentieran
rugosas manos como cáscaras
de almendra su cuerpo
antes en reposo. Mas despierta
y los recuerdos parecen fluir
en su materia todavía.

Un presentimiento lo obliga
profundamente a escupir
el óbolo contra las piedras
mientras arde ya el fuego
al otro lado de la laguna.

*Eugenio
Arce Lértida*

Nació en Torrenueva (Ciudad Real) en 1949, aunque ha vivido toda su infancia y juventud en Santa Cruz de Mudela (Ciudad Real). Es asistente Social y Diplomado en Trabajo Social. Pertenece al Grupo Literario Guadiana desde 1988. Tiene en su haber varios premios de poesía, entre ellos el II Certamen Nacional La Solana; el Rosa del Azafrán de Membrilla y el Villa de Alcaraz. Colaborador en varias revistas nacionales y en los diarios provinciales *Lanza* y *la Tribuna* y el semanario *Canfali*. El pasado año publicó su último poemario: *Yunque de luz herida* (Colección ojo de pez, Diputación de Ciudad Real).

DESPRECIO

Me miraste un momento,
con desprecio,
después me olvidaste;
yo no existía,
sólo era una visión lacerante
en el aljibe abierto de tus ojos.
El ímpetu cabal que te arrebató
jamás pudo mirarme como al joven
que un día galopara por mis venas.
¡No se podían comparar
tu indumentaria y la mía,
ni mis pasos de exilio sublimado
con la grácil ligereza de tus pisadas!
Yo, en cambio, sí vi en ti
al hombre que serás un día;
te adivino anclado en tus verdades
como un barco que repones sus bodegas
en las playas más amables de la vida.
Pero irás muriendo poco a poco
-como yo-
y aunque sientas al invierno
trepar lentamente
por los muros desolados de tu alma,
no te darás cuenta
de lo que has envejecido
hasta que no te cruces con un joven
que te lance una mirada de desprecio.

Desaparecernos entre las sombras

llanosas del baldío la luz que amanece
enojosa nuestros cuerpos tan de ese
otro sueño más profundo que nos aquieta.
Desmemoriamos cuando el resplandor
irisa las materia de los cuartos
y nos acompañamos a esa Sucesión.

Elmys
García Rodríguez

Poeta y narradora (Holguín, Cuba, 1955). Primer Premio Encuentro Taller Literario en Nueva Cereña (Isla de la juventud, 1991). Primer Premio en el concurso del programa radiofónico Señal en 1994. Obtuvo el segundo premio en el Concurso de Poesía Intimista, 1994. Miembro del Taller literario Pablo de la Torriente Brau de Holguín, Cuba. Tiene tres libros publicados y dos de cuentos aún inéditos.

MORALEJA

Las noches de adulterio
resultan memorables
si cuando te marchas
no saltas la ventana.

FANTASIAS

La tibieza del mundo
será un niño dormido
que sueña alcanzar
los zapatos de Charlot.

ALGUIEN ESPARCE FANTASIAS JUNTO AL FUEGO

es esclavo de la prisa
se desgarran sus cerezos.

Palidece en los portales
e inventa un sitio
donde alojar su vientre.

Alguien está aguardando por los peces
que nunca conocieron el asfalto
descalzo toca la espuma
de un corazón a la intemperie.

Mañana leerás la noticia:
«ALGUIEN SE HA SUICIDADO POR ERROR
AL QUERER USURPAR LA DIGNIDAD
DE LAS HORMIGAS...»

DIÁLOGO CON LA IMPACIENCIA

Avanzo
talo mis pies para acortar caminos
tejo la memoria de mis dedos
y el reverso de las horas
cuando el reloj
me consume la ternura
y el motivo hace una huella
en el espacio.

Mi mundo no pertenece
a este tiempo
dambulo por designios
de milenio.

Uno piensa en el jinete
de la espera
y sólo llegan
argumentos y dudas.

Avanzo
talo mis pies
corro el riesgo
del que estuvo ausente
cuando queman mis agravios
lo increíble de tus manos.

EL VISITANTE

Estoy mirando a ese hombre con fines poéticos, lleva cerca de una hora parado sobre la punta de mi lápiz. ¿Cómo podrá sostenerse? ¿Acaso le dolerán los pies? De todas formas es digno de alabanza permanecer erguido oteando el horizonte.

Debe saber su currículum, su historia personal. ¿Me traerá algún mensaje de las constelaciones?

Como se mantiene en una actitud meditativa, no lo perturbo y me pongo a cavilar. Cuando ya mi paciencia rebasa las agujas de su límite, inicio poco a poco a darle vueltas al lápiz y lo tengo frente a mí.

Me agrada su estatura, tiene un perfil griego que invita a soñar. Contemplo en silencio el panorama y sonrío. Yo apenas consigo enseñarle los dientes, desecho de reírme no tengo esta vez.

Quiero hacer destacar mi delicadeza y extendiendo mi diestra para saludarlo, él hace caso omiso. Aprovecha ese gesto y sin reparos se sienta a horcajadas en mi mano. Aunque parezca estar delgado, tiene un peso mayor.

El lápiz ya liberado de su carga, se aleja dando tumbos silbando una canción.

Mi visitante exige que lo atienda, dice haber salido del centro de la tierra, cuando se fracturó un adoquín del patio de mi casa, el día que se derribaron los calendarios y ahora está buscando otro ambiente, allá abajo no existe el entusiasmo y acá arriba puede bailar. Me interesa saber cuándo será el regreso, él confiesa que jamás, hace mucho que ha estado esperando y ahora que al fin me encuentra no va a dejarme porque sí.

Me dice que ha escuchado mi nombre en otras latitudes, sabe bien de los consejos que ofrecí a los ausentes y es su interés el tomarme por el tallo.

Este hombre según no admite las bromas, lo haré pasar al portal, a ver si cambia de opinión y me deja tranquila. Al hacer nuestra entrada al comedor, la cena está servida, no acepta comer, dice que se mantiene de cosas más concretas. Me acerco a la mesa y él va a la terraza, al concluir hacia allí me dirijo y se toma un vaso de Té.

Conversa de su vida y la pasión que siente por una música epiléptica surgida en estos tiempos denominada Rock. Las doce campanadas irrumpen en la sala, anunciando la hora de marcharse a descansar. Lo conduzco a la planta alta y el cierra la puerta tras sí y entonces decido bajar.

Al amanecer lo encuentro junto a mis sábanas, abriendo su equipaje, persiste en quedarse rendido entre mis piernas. Lo escucho con detenimiento y al hacerme conocer sus reales pretensiones, este hombre comienza a interesarme, concertando nuestro acuerdo.

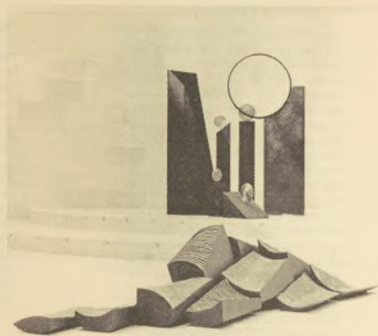
Ahora soy yo, quien pone las reglas de juego si se quiere quedar.

Si de verdad decides acompañarme en la vida, deja mis alas desplegadas al viento, respeta mi silencio y sobre todas las cosas, hazme siempre soñar...

Enbre de 1994.

*Ramón
Bascuñana*

Alicante (1963). Licenciado en Geografía e Historia por la Universidad de Murcia. Ha obtenido, entre otros galardones, el Primer Premio de Poesía en el II Concurso Literario de la Semana Cultural de Enseñanzas Medias; Tercer Premio en el VI Concurso Nacional Universitario de Poesía organizado por el Colegio Mayor Azarbe; Premio Internacional Miguel Hernández (Fundación Cultural M. Hernández, Orihuela, 1997). Colaborador en la revistas *Empireuma* y *La Lucerna*. Ha publicado en periódicos y revistas especializadas de ámbito nacional.



**HOMENAJE A
e. e. Cummings.**

lo que siempre he sabido) los
cadáveres sienten nostalgia de la vida
ham
bre
de luz bajo la tierra que oprime labios
y duele y atenaza y esconde y resucita
hom
bres
en duda permanente por si acaso (dime

I

goteo de palabras
(la noche
para asumir el miedo
en blanco
siempre siempre?
al escribir
noche tras noche.
olvido)

II
entre tinieblas).

bajar
al sótano de los recuerdos
hurgar entre las pústulas
de la memoria en sangre
subir
donde los muertos
exhiben las cartas credenciales
terrazas inclinadas al adiós
(entre ruinas

III

no puedo). pero al escribir
mi vida vale tanto como una línea
las palabras luchan abiertamente
contra el punto y seguido
el sexo va entre ()
breves e intensos orgasmos de tinta
existir en un ?
casi nunca un signo de protesta
o de !
quisiera la Muerte la certeza
de ser un punto y final
pero se queda en ...

FELIZ FIESTA.
bienvenido a la noche

han escondido la luna
en una caja de sorpresas
las estrellas
escriben escuetas tarjetas
de invitación
será una fiesta inolvidable
y
nosotros te recibiremos
con los brazos abiertos
abrirá la Muerte el baile
y
el Sueño no despertará
cuando la música decline
feliz fiesta de defunción

*Antonio
Gracia*

Nació en Bigastro (Alicante) en 1946. En 1972 fue premio I.E.A. con «Autoconia», libro de versos. Ese mismo año obtiene el premio ANUE de poesía con «la Estatura del ansia», publicado por el Ayuntamiento de Orihuela. En 1972 gana el premio «Gabriel Sijé» de cuentos con «Un cuento llamado elegía». En 1979 su obra «Viaje» obtiene el Premio de Novela Corta «Gabriel Sijé» y es publicada por la Caja de Ahorros de Nuestra Señora de Monserrate.

En 1980 publica en la colección «Sinhaya de Alicante» su libro de poemas «Palimpsesto». En la colección Indicios que él mismo dirige, aparece su libro «Los ojos de la metáfora» (Instituto de Estudios Juan Gil-Albert, 1987).

«Fragmentos de identidad» antología de su obra, con material inédito es publicada por la editorial alicantina «Aguacleara» en 1993. Es autor de una Vida y Obra de Pascual Pla y Beltrán.

Colaborador asiduo en el diario Información y en las revistas «Empireuma» y «La Lucerna».

TEOREMA DE AMOR

La lujuria de Dios es un arcángel
hecho de contingencias y de semen
derramado en los úteros del beso.
Querubines desnudos y vírgenes yacentes,
en actitud de esposas desatadas,
aguardan genitalmente impacientes
embarazos de estrellas y cometas.
Un ciclope celeste es Dios amando.
Efebos en azul concupiscencia
se aman en soledad con dulces ojos
hundidos en la túnica de Dios.
El sexo nunca importa, es el amor.
Una masturbación huracanada
se origina en el vértice divino.
El verbo eyacular, qué dulce verbo.
Sobre la Virgen Dios se crucifica
y muere Dios de amor sobre la Virgen,
que un gólgota invertido hay en su pubis...

SENSACIÓN OBLICUA

Se derrama la muerte sobre la soledad
como un cáliz celeste donde Dios se desborda.
Es la tristeza airada que empuja a la blasfemia
y es el útero estéril donde Dios hace cópula
inútilmente amando, tercamente yaciendo
en un orgasmo histórico de plegarias sin fe.
Los ángeles del coito desfallecen de amor
y blandamente hieren las nubes del desco.
Virgo Sodoma Dulce flagela la esperanza
y enamora el destino con un beso de lluvia.
Desfallecen los lirios y todas las metáforas
se diluyen en vástagos del verbo.
Oh Virgo desceñida, no acaricies tus pechos,
no busques en tu pubis la hipérbole del viento,
el huracán del sexo, que Dios es todo espíritu.
Un cisne no engendrado quiere liliari tu vientre.
Oh palabra de vidrio, oh palabra de vidrio.
Mi alma tiene el rostro de una muchacha triste.
El corazón se muere, oh Dios, dame la muerte...

SUICIDIO INCONCRETO

(l'extasis)

No muero, no, persigo sombras,
constelaciones y azoradas diosas
que me enamoran con melancolía,
y un apetito de inmortalidad
atávico, estuprado, no inducido,
una ternura amorfa y desorganizada,
cónclaves ebrios, álabes.

Creo morir y veo
desde unos ojos, lejos, perdido en la demencia,
cristos hermafroditas, era, sí,
era un cristo con pechos de mujer,
crucificado, amamantando a Judas
mientras violando Judas a María
se convirtió a la nueva religión.
Desnúdame a lo lejos, la pasión
crece en mi sangre con un frenesi
de muerte dilatada y detenida.
Veo el mundo, es el útero inconstante
donde Dios va creando espacio y tiempo.
No muero, no, persigo una tangencia
con el éxtasis claro de ser Dios...

EL COITO BAJO LAS AGUAS

Recuerdo el primer coito, tantas noches
derretidas sobre tu piel desnuda,
sobre tu cuerpo enfurecido y sísmico.
Aquel tiempo fue una pasión oscura.
Era hermoso pecar sobre la arena,
persiguiendo las olas y besando
tu boca que sabía a espejismo,
a mar tempestuoso y a furia enloquecida.
Llovía en nuestras almas un fuego sexual,
y aquellas noches claras, a veces melancólicas,
subíamos al mástil del delirio.
Galopaba el placer por nuestros ojos.
Recuerdo aquel amor. Hoy mi nostalgia
te ama aún más que entonces porque eres
la compañía de mi soledad.
Una masturbación mental es tu recuerdo.
Llueve placer sobre mi pensamiento,
ya no sobre mi piel, porque estoy solo,
recordando el pecado de querernos
con las fuerzas de la naturaleza,
y no maldigo a nadie, pero el tiempo
blasfema mis deseos, y el recuerdo
es la certeza de que todo muere.
Quiero tirar del tiempo, derrotarlo,
veo llover sobre este mar de tiempo,
llueve sobre la arena, está lloviendo
sobre mi amor, y a veces, cuando llueve,
me parece que Dios escupe al hombre...

MUERTE EN LOS OJOS

Pienso en aquel amor que nunca tuve,
en aquella cabeza coronada
de sangre, de ténicblas y de muerte,
pienso en el mar, la lluvia y el deseo,
pienso en tu voz, estoy pensando lejos
del pensamiento mío, sólo pienso,
estoy haciendo historia con mi vida.
La muerte es un olvido, sí, la muerte
se parece al amor nunca saciado.
La vida es un atajo hacia la muerte :
y entonces toda la tristeza
es una nube sobre la existencia.
Visiblemente oscuro, soy un sauce.
Indago en la frontera de los cielos
huellas de plenitud, alas de ángel,
la desnudez de un tránsito divino,
un racimo de luz sobre mis ojos,
una conjuración de fuego derrotado.
Pienso: mi pensamiento no me escucha.
Me evito en cada instante: es que la muerte
existe en la mirada, en la mirada
a las cosas, el mundo es una antorcha,
un duende perseguido y una metamorfosis
sin principio ni fin, porque la nada
es una astucia de mi pensamiento,
y yo pienso, yo pienso, sólo pienso
y, oh Dios, por qué no existes, para odiarte...



*José María
Pietro*

Nacido en Orihuela en 1963.
Redactor de las revistas
Empireuma y La Lucerna. Fue
seleccionado en la Antología
Escrita en Alicante, editada por la
Diputación de Alicante en 1965
y en la Antología de la Joven
Poesía Hispánica editada por el
Departamento de Filología His-
pánica de la Universidad de
Perpignan. Ha publicado en va-
rias revistas nacionales. Este año
el suplemento Cultural de La
Verdad de Murcia le publicó tres
poemas.

THEATRUM

Los doseles no acabarán de descorsarse
en el interludio.

La danza de los figurantes continúa
en la mirada de quien lee los entramados
del signo

en cada pausa aparente de la función.

Periplo de fugacidades es cada historia
y las historias hablan de un cuerpo
convertido en personaje que busca un nombre,
confundiéndose por momentos con las rugosidades
y objetos del paisaje:

mármoles y lienzos, ventanas y espejos velados

-una escalera llameante pintada en la pared-

transfondos de un mismo escenario

que el día y la noche convierten

en solitaria epopeya de la máscara.

Día Mundial del Teatro
12 de abril de 1997

*Ada
Sortiano*

Orihuela, 1963. Autora en colaboración con José Luis Zerón del cuaderno de poesía «Anúteba». (Ediciones Empireuma, 1987). También ha publicado el libro de poemas «Luna esplendente o sol que no se oculta» (E. Empireuma, 1993). Tiene inéditos dos poemarios y un conjunto de relatos cortos. Incluida en la Antología Narradoras españolas de hoy, 1989, editada por el Departamento de Lengua Hispánica de la Universidad de Perpignan, y en la antología Los nuevos poetas (E. Seuba Barcelona, 1994.). Premio Nacional de Poesía Los Montesinos 2000, 1995. Ha colaborado en varias revistas literarias de ámbito nacional e internacional.

EL RÍO DE
TUS OJOS

(A mi hija Ada)

Tus ojos de pez
Tus ojos de escamas
que nadan en la superficie
Ojos que ríen
Ojos que lloran
y se vierten como lluvia
Tus ojos son piedra
de río desbocado
Tus ojos de miel
Tus ojos dorados
de llama de sol
Tus ojos de almendra
que el árbol retiene
Ojos de media luna
que al caer la noche
entran en lo oscuro
Ojos que se cierran
en profundo silencio
Ojos que se abren
a la primavera que estalla
Tus ojos se quiebran
ante los haces de luz
en febril irreverencia
Tus ojos golpean
sobre la esfera del mundo
Tus ojos de niña
húmedos humeantes
Tus ojos de hada
hechizados hechizantes
Tus ojos son la esencia
que contiene la vida
Tus ojos saltan
Tus ojos hablan
Tus ojos de mirada caliente
desvían nuestra mirada
Ojos que chispean
Ojos que se lanzan
y combaten con el sol.

*Rita
Cayuelas*

Orihuela, 1964. Publica poemas y crítica literaria en Empireuma y otras revistas literarias de ámbito nacional. Articulista en la revista oriolana La Lucerna.

EL ÚLTIMO TRAYECTO

A Josefa

Es su existencia el espejo de las nubes
temblorosas de opacos resplandores;
cubierto está su rostro de la máscara intemporal
agazpada en surcos que no tienen camino.
No hay edad que evoque
su socorrido símbolo atrapado en inmóviles horas,
revestido de ropajes usados
que la memoria esquiva juega a atrapar.
Unas pocas palabras servirán para revivir tu nombre
pleno de vida en otros días
cuando los rostros dejen de ser invisibles.
Las horas envejecidas arrastran tus manos
en su tacto quebrado.
El aliento aéreo de su débil decrepitud
somnia, lenta, agónica,
recubre innumerables filamentos
en tu cuerpo que aprendió a ser estatua.
Las palabras surgen
desparramando equivocados ecos,
pequeñas vibraciones.
Su frágil textura se confunde en lamentos.
En el último trayecto
tu nombre flota, ya las ausencias,
se cobija en silencio.
No hay refugio para el caminante
que recorre los viejos senderos.
Te acercas al encuentro definitivo,
volverás a ser todo cuanto viviste.
El manto que ha de envolverte
conoce bien todos los secretos.



Eduardo
Manuel Rodríguez

Nació hace 22 años en águilas (Murcia). Estudiante de Filología Hispánica.

REGRESOS DE BERGAMÍN

Como una crin trémula en llamas
pasa la vida de otoño un instante
en la arboleda.

Una sombra entre
las sombras. Entre las sombras
una sombra se rezaga sin sentido.
Es tarde, sin embargo, para este caminante
cabizbajo, bastante tarde, así que acelera
el paso y la mirada va
de rama en rama perdida y rápida
como humo más rápido que los pájaros...
Es la mirada reconocible del que, sin citas,
camina con prisa hacia su nada:
ha de trabajar hasta tarde.

Todo

entrístece ya al que no fue triste, o
fue tristeza riente, a este peregrino,
el que más puramente rimase ensismado
el claro misterio de su extrañeza.
Al muy enjuto todo lo entrístece
a la hora del sueño propio;
a solas de amistad, de juventud
pero también de muerte, el vacío de su máscara
le ha hecho espejo limpio que se enturbia
a espaldas del poema.

Trabaja como anda: para no llegar
tarde a ningún sitio; y sin embargo,
ahora corre, en este mismo u otro
momento, corre, porque aún quedan,
pueden, podrían quedar papeles
atrasados, versos truncos, ansias
no fijadas ni pagadas, apagadas
sobre la mesa
de un escritorio al que vuelve,
al que incesantemente promete volver.
Por lo demás, ahora no piensa que piensa,
piensa que anda, y que cruza
ante una fuente blanca como hueso,
los bancos en los que no se sienta;
por el camino que traza su abandono
apenas su cercanía es murmuración
de su regreso;

todo el dolor
es tan sencillo que desarma
mi poema, o descoloca algo
que debiera ir aquí.

Hemos seguido sus pasos.

Si no se detuviese en el límite
de los que desean abandonar la arboleda
no pensaríamos que ahora están los ojos entornados,
que respira profundamente, que su voz silba
en labios finos que le ciñen la boca avejentada
antes de salir del sueño que no se ha atrevido
a soñar.

El confundido Bergamín
tal vez se vuelve
para decir que nos ha engañado
con amor, que nos ha dado mirlos blancos
junto a mirlos negros.
En el frío de una aurora que principia
tal vez exhala
un laberinto desvelado,
de entre cuyo centro
de transparente ruina nos excluye
o echa a volar.

(De En compañía del deseo)

EL SUICIDIO SOÑADO

Es verdad tu hermosura. Es verdad.
LEOPOLDO PANERO

Estoy a un paso de una muerte hermosa.
Caminar, y haber ya empezado a morir
sobre las aguas.
Lo que el mar me da son unos brazos,
mi cuerpo, un torso para llenar de oro
hundido.

Quiero nadar este camino y morir allí
donde éste termina será como estar
naciendo allí donde éste nace.
El sol me muestra la muerte con ardor.

El sol va siendo menos sol y más cielo.

(De El sol ingenuo)

MARGARITA MAGDALENA PAREDES

(11/12/1896 - 06/11/1976)

*«Yo recuerdo cuando decías
jugad en el jardín
y nos cubrías
de un tenue perfume de enamada».*
JOSÉ AGUSTIN GOYTISOLO

«La poesía viene al hombre por memoria».

No cierran las puertas, el portón ni las tumbas....

Quién les pone el pie?

Tampoco cierran estos versos: quién les pone el alma?

Su primer nombre es flor y posee el dolor de ser mujer
en la mujer que era, pétalo por pétalo.

El segundo nombre nombra siete ciudades, un río
y a la cortesana de Magdala que Jesús convirtió.

Su apellido sabe a España y eleva estandartes, mantillas y castañuelas
y una historia que nadie conoció, a pesar del fuego y de las lanzas.
De cicatrices y heridas.

Alguien recuerda a veces, vagamente, su vestido verde,
su permanencia, la mirada y los laureles.

Decir su nombre es decir ligustros, paraísos y azahares,
la sombra del parral y el sol del mediodía,
una rodaja de pan dulce y muchísimo almibar.

Decírle es decir el jardín, la huerta y la cocina.

El luto, rosarios y mantillas.

Decírte es decir el brasero, las pajareras, los morteros,
cien gajos, mil semillas y un bulbo y algunas regaderas.
Decírte es decir el sillón de mimbre.

Por eso aunque tu recuerdo posea el cansancio de la semana,
tiene el siempre humeante aroma de las doce de un día domingo
y santísimos almanajes que lucían como cuadros donde apuntarlos.

La recuerdo amasando,
armando un ramo, carpiendo, zurciendo, inmensa, dichosa,
y algunas veces y por nosotros
llorando
y el recuerdo es esta lágrima
que cuelga como colgaban las puntillas de sus enaguas,
tristemente.

Por eso cuando busco mi existencia, también la busco aquí.

Y lentamente vuelvo a repartir sus ramos,

a trepar las higueras,

a lanzar la línea, ahí, debajo de la aceitera
o las aguas del mundo.

Vuelvo a la Capilla del Huerto,

a los mismos muelles,

a desandar el itinerario que hacía por sus muertos.

Vuelvo a escuchar sus anécdotas

o a reanudar los paisajes de algún diálogo.

Vuelvo a mirarme hacia adentro para no ver

y llegarme hasta el cordón del dolor que aproxima tanto.

Y porque nunca tenemos palabras para el final que anhelamos

esto quiere ser como la luz de aquellos interminables ramos.

Abuela: los eslabones que unías se han desoldado

sin embargo los rezos se suspenden en el aire.

«ROGAD A DIOS

POR LA ETERNA MEMORIA

DEL ALMA DE MARGARITA MAGDALENA PAREDES».

Y ALGO ARDE COMO AYER ARDÍA EL CARBÓN DE PIEDRA,
LENTAMENTE.

*Illa
Galán*

Javier Díez Galán (Illa Galán), Zaragoza, 1966. Poeta y filósofo, estudia simultáneamente Ciencias de la Información en Leioa y Filosofía en Navarra, donde se licencia. En 1987 funda la revista *Aula Cero* de la que es director. En 1989 es cofundador de la revista literaria *Ahora*. Ese mismo año es nombrado Colaborador Honorífico en la Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid. En 1991 se doctora con la tesis: "Deus vel Ars sive Natura: Schelling". Entre sus libros cabe destacar: *Tempestad Amanece* (Madrid, 1991) el libro antológico del Liceo Navarro Nueva Claridad; la antología *Versos y Voces de Prometeo*; y el libro de ensayo *El Dios de los dioses* (Madrid, 1993).

DESIERTOS DE MAR

El sol caía rebotando
soltando chasquidos
en las piedras de aquel desierto.
Todos arrastraban sus miembros
y sus ojos secos como pasas
imaginaban mares de tierra
y dulces hielos de piedra
entre montañas vellosas
de bosques de abetos y ciprés,
picos
de aves en sus nidos,
ligeras peñas entre brisas heladas
de carámbanos afilados.

Aguas para mil y mil lenguas
de un dulce mar
fresco de rosas de invernadero.

El anciano en su reptar último
clavó su bastón en el suelo de la sartén
y se levantó breve
un manantial enojado,
que fue aún más breve
succionado entre mil
o mil bocas de seiscientos
dientes afilados con aullidos de hiena.

Sólo permaneció un charco escueto despojado de brillo, sin
tierras húmedas
en las orillas tropicales.

Sólo él adivinó pensando el corazón
el secreto del mar
y descubrió su inmensidad,
no a lo lejos, a lo alto, a las olas,
a la tempestad, no.

Sonó en su interior
el vibrar de sus olas diminutas,
y se zambulló
en su profundidad sin orillas
y soltó el diálogo a nadar
escuchando el infinito
en el túnel escondido
de la caracola.

Una pluma
ha caído
pero arriba
yace un águila.

El cansancio se tumbó
a beber las aguas del río,
pero escupió, dos veces,
barro sobre el desierto.

Una hiena aulla el horizonte,
y los buitres pesaban sobre lo eterno.

Masticó, haciéndose sangre
los recuerdos,
y buscó
buceando desesperado
la imagen
de la paloma.

Buscas cuerpos y encuentras espíritus
que te golpean con puños de pensamientos nuevos.

El aire que rodeaba su figura
escribía una belleza clásica,
perfecta para los ojos del deseo
que miran ciegos.

Encuentro a la persona atrapada
en un rostro frío que me quema,
detrás de todas las máscaras
que arrojó detrás.

Eran deseos y no frenaron
sus carreras hasta que consumieron
su final, y el final era, como siempre,
un tú que nunca se deja conocer
si no es amado.

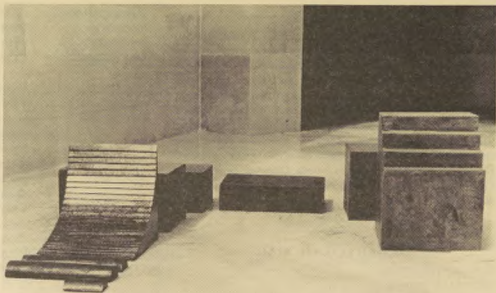
Se armaron sobre piedras frías ardiendo primaveras por encima
del tacto compulsivo de los sexos,
atravesándolo, devorándolo para encontrar
ese otro que grita sus gemidos
como niño herido por la vida que nace
y sale por donde otro entra,
el final es el origen,
y caminar juntos un segundo o tres
del mundo para llevarse siempre,
no en el recuerdo sólo,
no en un cráneo donde un día
pueda florecer la noche brumosa del olvido,
sino fundido, asumido y penetrado
en el caos de ese yo que siempre
solitario anda acompañado.

Más allá de la piel,
zambulléndose en el interior de la más
profunda, negra sangre, para tocar,
devorar, tragar y ser
el alimento amado, espíritu
donde no hacen daño los dientes.

Sueños, escondedme un momento la realidad,
no se puede mirar al sol
sin ser otro sol,
amigas estrellas, iluminad
mis silencios.

José Luis
García Herrera

Esplugues de Llobregat (Barcelona), 1964. Técnico químico, locutor de radio y colaborador de Seuba ediciones. Premio «Villa de Martorell», 1989. Dos libros publicados: *Lágrimas de rojo niebla*, 1990 y *Memoria del olvido*, 1992. Poemas publicados en: *Hora de poesía*, *Manxa*, *Cuadernos de Poesía Nueva*, *Empireuma*, *Anfora Nova*, etcétera. Posee inéditos *Figuras de barro en la oscuridad* y *Código Privado*.



ULTIMOS DIAS

*... mi rostro desencajado se derramaba en mis lágrimas
y estallaba en mis gritos, estaba enloqueciendo de dolor,
yo era la viva imagen de El grito de Munch.*

Hervé Guibert

Extrañamente estos días de ceniza nos pertenecen.
Penumbra salada
asida ferozmente a nuestra piel, a las voces
que jamás confunden su costumbre y evocan
horas cercanas que duelen todavía.

Ahora sé decir adiós sin despegar los labios,
alzando la mano, sin más trazos al aire,
olvidando las fechas de la enfermedad, borracho
de nombres inútiles que no existen en ti,
ni en mi sudor derrotado
en esta larga noche que impone retos y trampas
en las bisagras de los años. Quisiera
evitar el perfil de esta sombra sentada, el desmayo
de la cabeza sobre las manos culpables
de no responderle al dolor con su lenguaje antiguo.

Extrañamente
sólo las estrellas acuden a las terrazas
después de la tormenta de estío. Contemplo
la calma neutra de esta vieja calle
que fotografío desde mi cuarto, ojeroso y abatido,
recitando poemas tristes de todos los poetas que conozco
y que a ti ya nada te importan, a ti
que nada te importa nada,
enemigo de todos mis idiomas, experto
en desarmar la razón oculta de mis mentiras,
de esta voz de anís y de escarcha
que no podrá salvarte la vida, que no podrá
arrancarte el acibar de estos días tan últimos.

LA SENDA OSCURA DEL HOMBRE ROTO

...una cinta de niebla le cubre los ojos.

Miguel Mas.

Tiemblan las hojas de los sauces, el aire
barre papeles de tinta anónima y poemas de agua
que huyeron de las carpetas de piel noble
donde madura la sangre su escuela de nieve.
La noche, en su frágil alcayata,
se columpia en los lagrimales del poeta, del hombre
que regresa con la gabardina negra sobre el brazo
y una epopeya gris en la mirada.

El crujido de las huellas en la grava anuncia
la lentitud de la sombra. Las farolas
apenas iluminan su tallo de cebolla en la ciudad
donde la vida pasa veloz como un expreso y la mujeres
ocultan la tristeza con trazos de carmín.

Siempre la sangre fue oscura en invierno. Pero la mano,
esa mano cansada, turbia de pólvora, sin pulso,
abre la puerta del olvido y cierra la escotilla de la vida.
Nada habrá de decir cuando el día se rompa
y se extienda sobre un mantel de nubes grises
como la yema de un huevo, o la madre sonría
desde un fotograma de cine mudo, en blanco y negro,
o le duelan las branquias del alma
como duele el espejo del agua muerta.

En la alcoba sobria, en la fría biblioteca, en el salón
donde el piano espera como un perro sumiso,
el hombre -¿dónde quedará el poeta si el poeta
asume los castigos que la derrota impone?-
cruza sonámbulo los años de la dicha,
hablando solo, contándose a sí mismo
los monólogos de carbón y baldosas rotas
que aprendió por los largos pasillos de un sanatorio.
La noche acude a remozarle la acidez del adiós. La vida
se dibuja gris en la ventana y vigila
que la senda se estreche a cada paso y se completen
los últimos arcos de un hueco en el tiempo.

POR SI ALGUIEN ADIVINA SI ESTO ES UN PROLOGO O ES UN CUENTO

Como un papel es una conocida forma de confesionario, quisiera decir que ser poeta es un misterio Y algo extraño, pero que serlo joven (además de a tías, que es, mucho me temo, el único modo en que un poeta puede serlo) inevitablemente produce cierto desamparo. Que el verso fuera pan es todo lo que pido. Pan, pan duro pero mío: no sé bien de dónde pero de muy adentro sale su trigo. Si sirviera para algo, dejaría de criarlo; si le gustara a alguien, quedaría manchado. Es sólo cuando ya no importan que pueden tenderse ante la estupidez de los hombres, para que los charlen, los miren, los observen y de ningún modo los entiendan. Es por eso que lo verdadero les molesta. Por si se les indigesta en la merienda pido excusas, desaparezco, digo ustedes perdonen, aquí termino Y también hagan lo que quieran con el dubitativo título que estas líneas llevan por paraguas.

29 de abril de 1987

ESTO PUEDE SUCEDER TANTO AHORA COMO DENTRO DE TREINTA AÑOS

Habían practicado la literatura, que es una especie como otra de la delincuencia y el espionaje y, como ellos, sirve sólo para vivir, o para soportarse un poco. De su súbitamente removida adolescencia a uno le asaltó como imperativo y de pronto un verso: «porque el hombre es un límite del fuego», dijo. Mas se quedó entonces callado. Porque si ese verso un día fue una flecha era ahora una flecha cansada. Sin fuerzas ni fe para imaginarlo capaz de clavarse en algún sitio lo dejó sobre la mesa, para que hiciera al menos compañía al tabaco, y al abandonarlo así sintió que sobre él se hacía la tarde espesa, plural y tibia, como la carne de un sueño o las sombras de un niño con el que hay que extremar los cuidados, como una ausencia que quería ser amable y silenciosamente les ofrecía ver para creer- que hundieran sus manos en su herida. Pero no hacia falta. Del vivir ya no les quedaba ni la herida.

Marzo 1987

UNA DE LAS MUCHAS ENTREVISTAS QUE SIN QUE ME HAYAN SOLICITADO HE RECHAZADO

«¿M., es usted M., S.M.?, me dijo. Di un sorbo a la cerveza y, sonriente, le señalé la silla. «Mayormente soy yo», respondí. Entonces dudó al sentarse, y me temo que lo que era ya una duda cierta, una furia o quizá desequilibrio a veces le pareció una cursi pedantería, o una fantochada, simplemente. Durante un tiempo breve pero que parecía tejido con lento aceite nos resultó obligado mirarnos como intentando desentrañar quién de los dos era el más imbécil. Pero la vida exige respuestas rápidas, y teníamos trabajo. Así hablamos de libros y de los demás aburridos extremos sobre los que supuse que en estos casos resultaba oportuno conversar. Que al ir a pagar la cuenta aún no hubiera sucedido nada fuera de lo normal y que al despedirnos yo todavía conservara una cordialidad rayana en el entusiasmo es culpa de mi madre. Haber estado bien educado, y más si uno nació en un país zafio, es algo que se paga.

Marzo 1987

LIMBO

Hacia tanto tiempo que no teníamos otra cosa que hacer que jugar, silenciosos y ajenos, con los pequeños cristales de colores que quedaron de unos nombres sin sentido que si cada una de las estaciones de afuera de los muros fuera un verso del ave maría Dios podría haber dicho ya algunos cientos enteros. Nosotros, ya digo, barajábamos, sobre barro y muros, cristales pequeños que habían dicho amor, sábana, despedida, precipicio y anillo. Los mezclábamos con sombra y, a veces, si estábamos bien dispuestos, hacíamos ver que reían. Pero durante un larguísimo tiempo, puesto que Dios aún no había venido. Por eso creo que cuando vino el ángel deshecho podríamos haberle cerrado la puerta, incluso haberle dicho que no, que no pasara. Pero también sabíamos que la noticia del ángel no tendría noticia, que es falso que haya para el hombre veredicto y que iba a resultar aun más pobre que nosotros. Que iba a disculparse y decimos que llegaba tan tarde porque tenía vergüenza de confesarnos que el destino de Dios es el más triste destino, que no tenía ni sitio, que o no lo había encontrado o no lo había. Como le vimos musgo de agua en los ojos, le invitamos a vino, le enseñamos los nombres con que jugábamos (todo lo que teníamos) y hasta tuvimos piedad nosotros. «No se preocupe, que ya lo habíamos» obviamente fue lo que dijimos.

3 de Mayo de 1987

EL TRAZADO DE LOS SUEÑOS

Adentro nacen y como señores de un corazón perdido, otra agua detrás del agua buscan y agarrados a una estrellada cintura que la historia se entera en apresar bajo la palabra adolescencia comienzan sus disparos Y así indagan lavabos, cuerpos, agujeros, o son gusanos ahora y quedan después prendidos de un nombre de muchacha que podría tener también otro y que simplemente tiene nombre para acompañarse con algo, o son aire, espina, un ángel que duerme sobre un niño tímido y también el sol convertido en rebanadas y acaso sombra luego, floja cuerda por la que un destino quiere aún (creo que se dice de este modo) abrirse caminos, tener fuego y lento, hacer en el amor chup-chup, acribillar palabras y después de haber mordido de una legión de muchachas sus olvidos se dan cuenta que todo eso no fue sino un trazado, un puzzle, un camino o incluso una broma por la que acabar teniendo sólo el calor de un precipicio en el que encontrarse al fracaso dando muy cortés las buenas noches y además justo antes de tomar forma de balcón o de rail o de pistola, que es la última forma o pájaro que los sueños se molestan en tomar por aquí cerca.

21 de agosto de 1987

Santiago Montobbio

TRISTÁN

Lo mataron el mismo día en que murió Borges. La mayoría del pueblo dice que a Tristán, desde pequeño, se le llena la cabeza de abandono (de algo muy parecido a un vacío de trastienda). También dice el pueblo que el asesino le abrió el vientre con una corvillita y le sacó a Tristán todo el arroz y costra que tenía dentro. Todos recuerdan aún el cuerpo, dicen que el asesino lo dejó sentado en la mecedora con los ojos abiertos, tan abiertos y sangrantes que la Monleona cuenta por ahí que lo mató el demonio con su rabo. Lo cierto es que la casa de Tristán siempre olía a azufre. Por eso, Laura y Lorenzo no querían que el velatorio de su hijo se hiciera en aquella casa, así es que, sin ayuda de nadie, muy de noche el padre se echó el muerto a los hombros con el vientre vacío de tripas y lo llevaron hasta la casa del Torreón, rodeando casi medio barranco de la Esquinera. La policía no quiso saber nada del traslado del muerto, sabía que a Tristán lo quería matar más de uno y que algún día le tenía que tocar, ya fuera al venir de Casa Corro o por la noche cuando iba a la partida a jugarse las entrañas.

También cuentan que nunca encontraron la corvillita ni algo que se pareciera a un picobuitre, pero a Tristán le sacaron hasta el alma por el tajo del vientre. Laura y Lorenzo lloraron solos al muerto la gente no quería verle, los ojos a nadie de esa familia, decían algunos que eran sólo una maldita raza, sangrantes de pueblos... pero casi todos entraron a la casa del Tristán cuando lo encontraron con los intestinos por fuera. Társila escupió en el portal y masculló un selomerecía porque Tristán le dio sólo mala vida y un hijo que no quería y tonto. A Tristán todo el mundo lo quería muerto, al menos eso dice el pueblo cada vez que vengo y pregunto. La Társila se llena de espumarajos cuando le digo que me hable de Tristán y me cuenta las cosas a la mitad porque casi siempre su hijo que sólo sabe dormir, nos lanza un gemido de animal en celo enseguida que nos escucha. Entonces la Társila se pone hasta la cara de rojosangre, porque es precisamente gemido lo que le recuerda más la noche en que Tristán le hizo todo lo que quiso a junta de pistola. Así se cuenta por el pueblo la historia de la muerte de Tristán y no cambia, siempre me dicen lo mismo cada vez que aparezco por la Calle del Salitre aunque yo sé que su muerte no fue así, fue de un hachazo y yo todavía era muy chico cuando mi padre desde la puerta de la casa de Tristán me obligó a lanzarle el hachazo definitivo.

Manuel García Pérez



ALGUNAS NOTAS SOBRE LAS PRIMERAS LECTURAS DE MIGUEL HERNÁNDEZ: JUAN RAMÓN JIMÉNEZ Y RUBÉN DARÍO

Los «poemas de adolescencia» de Miguel Hernández, sus primeras tentativas poéticas, no son más que los tanteos vacilantes e inseguros -como son siempre los primeros pasos de quien va buscando su propia voz, pero al mismo tiempo muestran ya la voluntad firme y decidida de avanzar en su andadura literaria explorando todos los caminos que se ponen a su alcance. Con toda probabilidad, su vocación de escritor empieza a manifestarse en fecha muy temprana, sobre 1925, cuando contaba apenas con quince años. Parece que sentía una especial inclinación hacia el teatro, que seguiría reclamándolo con fuerza durante toda su vida: son muchos los testimonios que nos lo presentan con algún ejemplar de *La Farsa* - revista teatral que coleccionaba- entre las manos. Jesús Poveda recuerda cómo, a principios de 1930, en el comienzo de su amistad con Miguel Hernández, visitó por primera vez la casa del poeta y éste le confesó que pasaba muchas horas robadas al sueño escribiendo sobre un viejo arcón. En él, dice Poveda,

*guardaba sus cuadernos y toda su producción inédita, y allí vi y comprobé por mis ojos que ya llevaba escritos más de mil versos en todas las métricas, y muchos y variados intentos de piezas cortas de teatro, que era lo que le gustaba hacer*¹.

Estos versos a los que aluden las palabras de Poveda se integran en lo que se puede considerar la primera etapa de la poesía de Miguel Hernández, cuyos límites, según Sánchez Vidal², habría que situar en el 30 de noviembre de 1931, fecha de su primer viaje a Madrid. Gran parte de este periodo inicial ha permanecido durante mucho tiempo sumido en la oscuridad, desdibujado y borroso. Así, en 1966 señalaba Darío Puccini las dificultades de orden textual a las que habría de enfrentarse quien quisiera acometer la problemática empresa de realizar la edición crítica de las obras de Hernández. Comenzaba el gran hispanista italiano su análisis señalando la confusión que rodeaba los primeros poemas, manuscritos inéditos muchos de ellos o todavía dispersos por las revistas en que vieron la luz:

*La parte más intrincada y, en el estado actual de las investigaciones, más desordenada, es la que se refiere al primer periodo de creación del poeta*³.

La situación afortunadamente, ha cambiado mucho desde entonces. El acceso a los papeles del poeta, depositados en el Archivo Histórico Municipal de Elche ha permitido la edición de una *Obra Completa*⁴ que por primera vez se hace merecedora de tal nombre. La ordenación de manuscritos y borradores ha posibilitado el afloramiento de una gran cantidad de inéditos con los que la visión de esta etapa inicial resulta mucho más completa. Pero tanto en este como en otros aspectos, el proceso de exhumación de materiales, al tiempo que ha servido para resolver numerosos problemas, ha tenido también la virtud de suscitar nuevas cuestiones. Al sacar a la luz

zonas de la producción poética hermandiana que hasta el momento permanecían en la sombra, se ha puesto de manifiesto la existencia de facetas desatendidas por la crítica o necesitadas de nuevos enfoques. Así, José Carlos Rovira plantea, a partir de esta revisión textual, dos cuestiones que, dice, «pueden ser relevantes para determinar el momento de la primera formación de Hernández: en primer lugar, la ampliación de la nómina de relación con los contemporáneos; en segundo lugar, la faceta de traductor de Hernández, que depara algunas sorpresas sobre sus modelos literarios»⁵.

En esta misma línea, acotando los territorios que precisan de una nueva perspectiva en el campo de los estudios hermandianos, escribe Agustín Sánchez Vidal:

El primer tramo de la producción hermandiana que debería ser revisado es el que se ha venido llamando «Poemas de adolescencia» (...) Este es uno de los apartados en el que han aparecido mayor número de poemas inéditos, y todavía no se ha estudiado su estratigrafía, su proceso de lecturas, depósitos y acúmulos. Todos hemos dicho cosas más o menos vagas: Bécquer, Rubén Darío, Vicente Medina, el regionalismo pancho, pero los nuevos materiales exigen consideración más detenida. Sabemos, por ejemplo, que Miguel Hernández sí que traduce del francés algunos autores que no son precisamente regionalistas, y que cubren el arco postsimbolista que va desde Mallarmé a Valéry»⁶.

Como puede comprobarse, son muchas las nuevas vías que se abren para el desarrollo de los estudios hermandianos. El alcance y la influencia que la lectura de los poetas franceses haya tenido en la obra del poeta oriolano es un asunto que todavía está por estudiar, una veta todavía por explotar. Por de pronto, la consecuencia inmediata de la existencia de estas traducciones, aun imperfectas, es la de arrinconar, de manera definitiva, el mito del poeta inculto y espontáneo que se lanza a escribir movido por no se sabe qué oculta y telúrica fuerza. Con los datos de que ahora se dispone no puede ponerse en duda, como se hacía en alguna biografía, que Miguel Hernández hubiese leído, antes de su viaje a Madrid, a otros autores además de Gabriel y Galán, ni puede considerarse una candidez la afirmación de que leyese a Virgilio o a Verlaine.

Y es que éste de las lecturas iniciales es un terreno poco fijado en el que no se han realizado, quizás, los necesarios deslindes y en el que la crítica ha procedido, como señala Sánchez Vidal, con cierta imprecisión. Los párrafos que, en las biografías sobre el poeta, se dedican a su iniciación en la literatura, a su proceso de formación y aprendizaje, a sus primeras lecturas, en suma, suelen mostrar siempre, en forma de simple enumeración, una serie de nombres que se repiten, con ligeras variantes, en todas las ocasiones. La razón de estas coincidencias es clara: todos los listados se elaboran tomando los mismos puntos de referencia; brotan de las mismas fuentes.

En efecto, la nómina de autores que solicitaron la atención del joven Miguel Hernández y que pudieron erigirse en sus primeros modelos, se construye generalmente, y casi con exclusividad, sobre los testimonios del propio poeta y de algunos de sus contemporáneos. La presentación que de él realizó Francisco Martínez Corbalán en *Estampa*, el 22 de febrero de 1932, es probablemente el texto más significativo. Allí declara por propia voz sus aficiones y filiaciones literarias:

Lo primero que le fueron novelas de Luis del Val y Pérez Escrich. También he leído el Quijote (...) Miró es el escritor que más me gusta y el que acaso haya podido influir más en mí (...) He leído a Góngora, Rubén Darío, Gabriel y Galán, Machado y Juan Ramón Jiménez. El que más me gusta es Juan Ramón⁷.

Poco antes, el 15 de enero del mismo año, respondía a Giménez Caballero en *La Gaceta Literaria*:

*¿Sus autores preferidos?
- Góngora, Lorca y Gabriel Miró⁸.*

Desde luego, no es del todo descartable que el joven poeta seleccionase, para unas respuestas necesariamente breves, aquellos autores que pudieran mostrarle como una persona que, a pesar de su inexperiencia, poseía un caudal de lecturas respetable y estaba al tanto de las novedades más recientes. Pudiera haber, sí, un deseo de ofrecer perfil de hombre al día, pero con todo son éstos testimonios fehacientes de los que no cabe dudar basándose sólo en conjeturas.

Otro documento significativo para la cuestión que nos ocupa es la «radioscopia» de la poesía de Miguel Hernández con que Ramón Sijé cerraba el artículo, publicado en el *Diario de Alicante* el 9 de diciembre de 1931, en el que anunciaba la marcha de su amigo a Madrid:

Personalidad.....	250
Gabriel Miró.....	100
Poetas españoles (Jiménez, Guillén).....	60
Franceses (parnasianos y simbolistas).....	35
Rubén Darío.....	40
Sentimiento clásico.....	10
Regionalismo o localismo ⁹	1

Posiblemente haya que aceptar este análisis con ciertas reservas. Es obvio que Ramón Sijé se dejó llevar más por sus deseos que por la realidad: a la vista, por ejemplo, de los poemas publicados en las revistas oriolanas hasta el momento de su partida, no se puede aceptar que el localismo sea la menor de sus influencias. Pero quizás, también, estas reservas se han llevado demasiado lejos, hasta el punto de desatender algunos aspectos que dejaron de tomarse por completo en consideración, como la presencia de los poetas franceses que señala Ramón Sijé, o el hecho de que sea Juan Ramón el primero de los poetas españoles mencionados.

A todo lo anterior hay que añadir las notas que, a petición de Martínez Arenas, redactó el entonces obispo de León Luis Almarcha, protector y mecenas de Miguel Hernández cuando era canónigo y vicario general de la catedral de Orihuela. En estos documentos, reproducidos por Cano Ballesta, queda constancia de cómo el sacerdote contribuyó a orientarlo hacia la lectura de los clásicos:

Mira, abí tienes a San Juan de la Cruz, a Gabriel Miró, a Verlaine, a Virgilio traducido por Fray Luis de León, la colección de autores españoles de Rivadeneira: toda mi biblioteca (...) En una ocasión me propuso: «Usted traiga al diálogo los clásicos; yo los modernos»¹⁰.

Los recuerdos de Vicente Hernández, hermano mayor del poeta, coinciden por su parte y corroboran plenamente lo apuntado en sus notas por el obispo Almarcha. El panorama, por último, se cierra con la noticia que de Miguel Hernández nos dan sus contemporáneos, amigos y compañeros de su

juventud en Orihuela que, pasados los años, han evocado con nostalgia aquella época de ilusiones compartidas y entusiasmos en que la vida era todavía un horizonte de proyectos: Carlos Fenoll, Ramón Pérez Álvarez, Jesús Poveda, junto con los entonces más jóvenes Efrén Fenoll y Manuel Molina, nos aportan datos y precisiones que, si bien son valiosísimos para reconstruir y comprender aquella etapa, no aportan elementos que modifiquen de forma sustancial la imagen que del estadio inicial de su formación podemos forjarnos a partir de los artículos citados y de las notas de Almarcha.

He aquí, pues, el cañamazo básico sobre el que trabaja la crítica, los que podemos considerar datos fundamentales a los que se hace referencia en todos los estudios biográficos, y sobre los que se reconstruyen, con más o menos imaginación según las ocasiones, dejando mayor o menor espacio a las suposiciones, los primeros pasos del aprendizaje poético y literario de Miguel Hernández.

Como es lógico, cabe suponer que Miguel Hernández no habría de sustraerse al influjo de su entorno y de su tiempo. Y durante el primer tercio del siglo, en las ciudades provincianas como Orihuela, alejadas de los grandes centros culturales y al margen de las corrientes innovadoras, el clima cultural y literario, en lo que a poesía se refiere, está marcado por la pervivencia del romanticismo y de la poesía de Campoamor, así como por la extraordinaria difusión de los ritmos sonoros de Rubén Darío, imitados hasta la saciedad. Así lo señala Angel Luis Prieto de Paula:

Sobre el común sustrato poético decimonónico, (Espronceda, Zorrilla, Campoamor y Bécquer) y sobre el rubendarrismo provincial que se estiró hasta los tiempos de la República, el mundo literario de Miguel Hernández comienza a amueblarse con las lecturas que le iban aconsejando o proporcionando sus mentores orielanos.¹¹

Ahora bien, es ésta una caracterización que perfila con acierto el panorama literario de una época, pero que resulta ciertamente genérica si lo que se pretende es identificar con mayor concreción los modelos bajo cuyo designio inició el poeta oriolano su fulgurante evolución. Y, en este sentido, cuando de concretar se trata, acaban siempre barajándose, con algunas variaciones, los mismos nombres; por lo común, el tramo primero de su trayectoria poética suele trazarse de acuerdo a éste que podríamos llamar esquema general:

1º.- El primer contacto con la literatura lo constituyen las novelas de Luis del Val y Pérez Escrich.

2º.- Amplia sus lecturas con obras teatrales, en particular las publicadas en *La Farsa*. Por lo que se refiere a la poesía, los primeros autores que reclaman su atención, y de los cuales se pueden percibir las huellas más evidentes en sus poemas iniciales, son Gabriel y Galán, sobre todo, y también Vicente Medina.

3º.- Sobre esta base se van asentando luego nuevas lecturas merced a la intervención del canónigo Almarcha, que le da a conocer a los clásicos, y al llamado grupo de Orihuela, muy especialmente Ramón Sijé, de cuya mano renovará profundamente el caudal de sus lecturas. Es aquí, con Fenoll, primero, después Sijé, Poveda y los demás miembros de la llamada «tertulia de la taberna» cuando se adentra en la poesía moderna y lee a Rubén Darío, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez. Con aquellos comparte también una admiración sin límites por Gabriel Miró.

4º.- A partir del primer viaje a Madrid se produce un cambio radical en la poesía de Miguel Hernández. Pero ese viaje marca, justamente, la frontera del periodo que nos ocupa.

La mayoría de los estudios crítico-biográficos, cuando

por lo general de manera somera: se ocupan de este primer segmento de la producción poética de Miguel Hernández, suelen atenerse, en mayor o menor medida, a este guión. Y resulta llamativo que, a la hora de establecer las fases de esta inicial formación y de identificar los influjos que en ella operan, la crítica parece desear una perspectiva immanente que parta, en primer lugar, de los propios textos para centrarse, sobre todo, en la consideración de los diferentes testimonios y declaraciones con los que contamos.

No parece, en efecto, que estas primeras composiciones hayan sido objeto de análisis muy detenidos¹². Y ello es comprensible si tenemos en cuenta, primero, que muchos de estos textos han permanecido inéditos hasta la edición de la *Obra Completa* de 1992 y, en segundo lugar, y esto tal vez sea lo más determinante, la calidad, el interés estético de estos poemas tempranos, resulta prácticamente inexistente; por decirlo en palabras de Dario Puccini, su producción juvenil (...) es casi toda de escaso valor poético y testimonial¹³. Otros han sido los centros de interés de la crítica, que muchas veces ha decidido ignorar deliberadamente esta etapa. Así, por ejemplo, Guillermo Carnero, al pasar revista a la obra de Miguel Hernández, comienza diciendo: «Dejemos a un lado los poemas de adolescencia, de inspiración provincial y provinciana, que nada significan»¹⁴. Afirmación, quizás, demasiado concluyente, pero que no deja de ser útil para centrar la cuestión en sus justos términos: no es el valor estético lo que hace interesantes estas composiciones, sino su valor documental, incluso biográfico diríamos, que Juan Cano Ballesta reivindicaba con estas palabras:

Ellos nos reflejan fielmente las lecturas y la evolución seguida por el poeta-pastor autodidacta, sus ejercicios de principiante en el arte de escribir, sus esfuerzos por adquirir dominio sobre la rima, el ritmo y la métrica, su esencial mimetismo y sus progresos en el arte de desarrollar un motivo temático»¹⁵.

Poemas, pues, con valor arqueológico, que constituyen una auténtica prehistoria literaria que permite, al fijar el punto de partida, aquilatar mejor y ponderar con más exactitud la trayectoria poética posterior.

El primer núcleo de esta poesía de adolescencia está constituido por las composiciones contenidas en un cuaderno de rayas que, mencionado por Concha Zardoya, María de Gracia Iñach, Juan Guerrero Zamora, etc., no había sido integralmente publicado hasta 1992. Son treinta y dos poemas, predominantemente de metro corto, en los que suele señalarse un bucolismo que se interpreta como reflejo ingenuo de su propia experiencia pastoril. Concha Zardoya los comenta apuntando que:

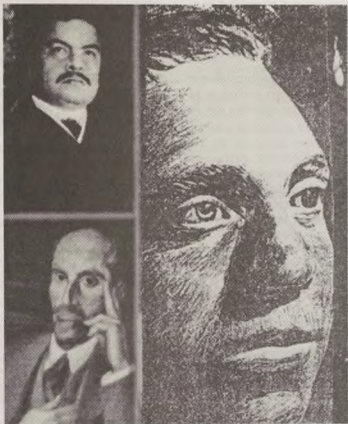
Los temas que los inspiran los encontraba el poeta en el paisaje de su

Oribuela natal, la sierra y la huerta oriolanas que recorría con sus cabras. Su vida de pastor se introduce en ellos y le presta su vocabulario agreste: zagal, zampoña, zurrón, bato, chivo, cordero, etc.»¹⁶.

En un sentido semejante, María de Gracia Iñach, señala cómo, en estos poemas primerizos, se aprecia que «todo cuanto ven sus ojos le emociona por su gracia natural»¹⁷. Parece, así, que el poeta-pastor, en la soledad de la sierra, vierte en sus primeros balbuceos poéticos su experiencia inmediata; transfiere a sus versos «esas menudas cosas que están en nuestro alrededor»¹⁸.

Però tal vez en estas interpretaciones se traslucen ya, en cierto modo, esa idea un tanto mítica de Miguel Hernández como poeta «natural» que tanto se utiliza y se ha utilizado para referirse al escritor oriolano. Una lectura más detenida de estas primeras composiciones parece apuntar en muy otra dirección. En efecto, la naturaleza que en ellas aparece no es la de la sierra y la huerta oriolanas, sino más bien un traspaso de los paisajes ideales, velados por la melancolía, en los que se desahogaba el alma romántica del primer Juan Ramón.

Paisajes ideales, ligeramente simbolistas, de *Pastorales*, *Arias tristes*, *Jardines lejanos*, envueltos siempre en la luz del crepúsculo, con campanas, con nieblas, con luna, con remotas aldeas y músicas lejanas. Buena prueba de todo ello podemos encontrar en el poema que muy significativamente lleva el título de «Más poeta»¹⁹. En cinco cuartetos alejandrinos de rima alterna-estrofa profusamente utilizada en la *Segunda Antología Poética*-muestra Miguel Hernández la asimilación de tonos y temas juanramonianos acumulando en veinte versos prácticamente todos los tópicos que configuran esa visión de la naturaleza característica del modernismo de raíz romántica y crepuscular del primer Juan Ramón: en el poniente de oro, la nostalgia se apodera del paisaje, mientras suena el campanario lejano de la aldea. No faltan nieblas, el rumor del viento, la soledad de los senderos... contemplado todo por el pastor que se apoya en su cayado. Así, el mundo pastoril de estos poemitas habremos de concluir que no es la expresión directa y espontánea de sus circunstancias vitales, sino que refleja el mucho más literario mundo juanramoniano con el que se siente identificado el pastor adolescente. Esto es, ya desde su más temprana edad, Miguel Hernández sublima su propia experiencia acomodándola a los modelos que le suministra la tradición literaria. Su realidad inmediata, que por supuesto se manifiesta a veces de manera más directa, en lo fundamental pasa a sus poemas a través del filtro de Juan Ramón. En «Lección de armonía», por ejemplo, el joven poeta se presenta conduciendo



do su rebaño a la madrugada:

...Lo mismo yo ahora: apenas como un remolino
de oro
despierta la aurora
con mi hato de esquilas de lloro
divino
travieso el camino (...) ²⁰

pero la que a través de su poema estamos en realidad escuchando son las esquilas que continuamente lloran en *Arias tristes*:

Las esquilas lloran más
bajo la luna de oro. ²¹

Una y otra vez se trasluce entre sus versos el modelo que los inspira, en un proceso de transfiguración poética de su oficio de cabrero. No es difícil encontrar ejemplos que lo illustren. Cuando Hernández escribe:

Sobre un risco elevado, contra la tela rica
del poniente exultado
que su silueta corta y magnífica
hay un pastor, pellico, abarcos y cayado ²²

comprobamos que semejante perfil coincide y se acomoda a la visión juanramoniana:

El pastor descansa, mudo,
sobre su larga cayada,
mirando al sol de la tarde (...) ²³

En *Arias tristes* escribe Juan Ramón:

El pastor, lánguidamente
con la cayada en los hombros
mira, cantando, los pinos
del horizonte brumoso
y el rebaño soñoliento
levanta nubes de polvo
y flora con sus esquilas
bajo la luna de oro. ²⁴

Y Miguel Hernández recoge el sentimiento nostálgico y melancólico recreando en los suyos los versos del poeta de Moguer:

El pastor alza lento
la moleada frente al firmamento
en él miente un lucero un espíritu santo
...A su espalda se agrupa el bato. Temblorea
una esquila metálica, y su sonido de oro
desciende de la cumbre y revolea
por el campo insonoro. ²⁵

No faltan, desde luego, atisbos de personalidad propia: la imagen en que relaciona un lucero con el espíritu santo apunta ya la potencia metafórica, e incluso la iconografía religiosa, de las que hará gala en *Perito en lunas*; del mismo modo, puede también señalarse una cierta originalidad creativa en el empleo del lenguaje: en Juan Ramón, por ejemplo, «tiemblan» las esquilas que aquí «temblorean». Pero todo ello, sin embargo, no puede ocultar la mimesis esencial que suponen estos versos. Este particular bucolismo melancólico suponía posiblemente para Miguel Hernández una oportunidad de contemplar su vida cotidiana desde una perspectiva más bella; se trata, en cierto modo, de una dignificación de su obligado ejercicio de pastor de cabras acomodándolo al molde prestigioso que le ofrecían los libros primeros de Juan Ramón Jiménez. Pero no sólo el elemento pastoril es objeto de imitación: en estos poemas se aprecia una voluntad de asimilación de motivos y técnicas literarias, en un proceso de apropiación personal, de aprendizaje, en suma, muy semejante al que pondrá en práctica unos años más tarde con relación a Jorge Guillén. Así, en poemas como «Cancioncilla»:

«Queda luz?
- Bien poca:
ya la tarde fina.
(...)
«Viene el alba?
- Viene,
ya entrebre su flor. ²⁶

intenta la técnica dialogística que el poeta de Moguer utiliza en, por ejemplo, *Jardines lejanos*:

- No era nadie. El agua. - ¿Nadie?
«Que no es nadie el agua? - No
hay nadie. Es la flor. - ¿No hay nadie? ²⁷

Recrea también algunas imágenes interpretándolas de una manera personal, en un particular adiestramiento metafórico: en uno de los «Nocturnos» de *Arias tristes* de Juan Ramón reúne en su *Segunda Antología Poética* podemos leer:

La luna me echa en el alma
bonda un agua de destumbres (...) ²⁸

imagen que interpreta Miguel Hernández escribiendo, en el titulado «Soneto lunario»:

Echa la luna, en pandos aguaceros,
tabos de luz (...) ²⁹

Del mismo modo, utilizando un procedimiento semejante, los célebres versos de *Baladas de primavera*

Verde verdadero,
jendulza la puesta del sol! ³⁰

originan el mucho más ingenuo, casi candoroso,

Colorado colorín
¡Cómo alegras mi jardín! ³¹

La reflexión sobre la propia muerte, de raíz claramente becqueriana, como tantos otros temas en esta etapa de Juan Ramón, aparece con cierta frecuencia en la *Segunda Antología Poética*: en los «Nocturnos» de *Arias tristes* o, por ejemplo, en el más conocido «Viaje definitivo», de *Poemas agrestes*:

- Y yo me iré, y se quedarán los pájaros
cantando. ³²

No es difícil detectar la influencia que ejercen estas composiciones. Podemos percibirla con bastante nitidez en «Presentimiento»:

Que me iré como el sendero
muy melancólicamente (...) ³³

Otras veces los poemas se alejan del modelo original en que se inspiran. El poeta adolescente que es entonces Miguel Hernández parece haber prescindido del profundo sentido simbólico con que Juan Ramón escribe en *Eternidades*

Tira la piedra del hoy,
olvida y duerme. Si es luz,
mañana la encontrarás,
ante la aurora, hecha sol. ³⁴

y lejos de orientarse hacia las profundidades de las regiones inconscientes del alma humana — el sueño — y sus vínculos con la realidad sensible, opta por una mucho más inmediata interpretación literal, manteniendo, eso sí, una métrica semejante:

Tiro piedras a un cordero,
y cada piedra que tiro
deja en la brisa un suspiro
y en el azul un lucero. ³⁵

Todas estas comparaciones y correspondencias muestran, en fin, la innegable, por evidente, presencia de Juan Ramón Jiménez en estas composiciones iniciales. Pero la influencia del autor de *Arias Tristes* es incluso anterior y hay que remontarla a época todavía más temprana. En la edición de la *Obra Completa* se publican también cinco poemas que se consideran anteriores a estos del cuaderno. Tres de ellos — con caligrafía infantil — aparecen encabezados por números roma-

nos: XIV, XV y XVI, lo que hace pensar en una serie de al menos dieciséis poemas que no se conserva. Poemas de esta serie son los que citaba Ernesto Giménez Caballero en su referido artículo de *La Gaceta Literaria*:

Buena, leeré estrofas significativas: «En cucullas ordeño una cabrita y un sueño (me gusta). Yo me enyojo la mañana caminando por las yerbas (me gusta). En la tarde hay luna nueva que esta luna nueva llueva (me gusta)»⁵⁶.

El poema citado en primer lugar, «En cucullas ordeño», es uno de los que se conservan con numeración romana. No se han conservado los otros dos, quizás porque permanecerían en poder de Giménez Caballero, pero es lógico suponer que pertenecían a la misma serie del primero. Si esto es así, no cabe duda de que estamos ante algunos de los más tempranos poemas escritos por Miguel Hernández, y en ellos ya encontramos claras reminiscencias de Juan Ramón: la segunda de las citas anteriores

Yo me enyojo la mañana caminando por las yerbas.

no son sino la reelaboración, como hemos visto en muchos de los poemas del cuaderno, de una imagen que aparece en la *Segunda Antología Poética*

(Qué enyojada, en la bruma, la pradera!)⁵⁷

No estamos, evidentemente, ante una imitación ocasional o ante una casual coincidencia. A la vista de todo lo anterior podemos afirmar que Miguel Hernández se internó en la poesía siguiendo el sendero que había marcado Juan Ramón Jiménez con su *Segunda Antología Poética*, y muy especialmente con los primeros libros que en ella se recogen. El bucolismo nostálgico que impregna buena parte de sus poemas iniciales no procede, por tanto, de la vena idílica de Gabriel y Galán, como suele señalarse (su influencia es posterior: data de 1930), sino que emana de manera bastante directa de los paisajes melancólicos de *Arias tristes*, *Jardines lejanos* y *Pastorales*. No es en absoluto sorprendente esta filiación poética si tenemos en cuenta que el propio Hernández manifestó repetidamente su admiración y su preferencia por el poeta andaluz. Así lo dice en la entrevista con Martínez Corbalán más arriba citada y con más claridad y vehemencia lo expresó en la conocida carta que dirigió al mismo Juan Ramón antes de marchar por primera vez a Madrid:

Venerado poeta.

Sólo conozco a usted por su Segunda Antología Poética que creíala de leído cincuenta veces aprendiéndome algunas de sus composiciones. ¿Sabe usted dónde he leído tantas veces su libro? Donde son mejores: en la soledad, a plena naturaleza, y en la silenciosa, misteriosa, litorosa hora del crepúsculo, yendo por antiguos senderos empolvados y desiertos entre sollozos de equisulas.⁵⁸

Vienen a confirmar estas palabras, auténtica confesión epistolar, cuanto llevamos dicho: como en ellas puede apreciarse, Miguel Hernández vivifica en su experiencia, encarna en su propia vida, lo que en los versos de Juan Ramón son fundamentalmente motivos literarios, recursos en gran medida simbólicos para expresar un estado de alma.

No fue la del autor de los *Sonetos espirituales* influencia pasajera o efímera; Carmen Alemany ha mostrado cómo el poema «Mar y Dios», escrito por los años 1933 o 1934, en la época que media entre *Perito en lunas* y *El rayo que no cesa*, desarrolla, desde un misticismo panteísta, la idea de fusión entre el mar y Dios que «es fruto de una lectura intensa de una obra de Juan Ramón: «Diario de poeta y mar»⁵⁹.

Algo más tarde, en 1935, encontramos otro interesante testimonio del aprecio en que Hernández tiene la poesía de JRI

y de su particular visión de la misma. En este año se celebraba el tercer centenario de la muerte de Lope de Vega y con tal ocasión el poeta fue invitado por sus amigos Antonio Oliver y Carmen Conde a dar una conferencia en Cartagena. «Lope de Vega en relación con los poetas de hoy» fue el título escogido. El borrador de esta conferencia no conservada fue publicado por José Carlos Rovira en 1990 y en él, para presentar el conocido romance de Lope «No sé qué tiene la aldea / donde vivo y donde muero...» emplea las significativas palabras siguientes:

En otro romance, qué romanticismo más del Juan Ramón (de los primeros tiempos, mejor) que prefiero.⁶⁰

Romántica, pues, la poesía de Juan Ramón para Miguel Hernández; romántica, aquí, como sinónimo de melancólica. Y, a la luz de Juan Ramón, romántico y melancólico también el romance de Lope de Vega, que habla, como aquél, de soledades, de aldeas, de campanas. «Y termina como empieza, melancólico, romántico», escribe.

La presencia de Juan Ramón Jiménez, por tanto, sigue gravitando sobre el poeta de Orihuela en 1935 y, como hemos visto, la coincidencia con el patrón juanramoniano es el criterio con el que pondera su estima hacia el romance de Lope. Por estas fechas, además, está componiendo *El rayo que no cesa* y también en este libro alcanzamos a ver la huella del autor de *Eternidades*. Es *El rayo que no cesa* una obra marcada por el signo de la crisis. Durante la etapa en que lo compuso se producen cambios profundos en la trayectoria humana y en la orientación literaria de Miguel Hernández: el amor que siente hacia Josefina Manresa supone una experiencia decisiva para su vida y su poesía, y la conmovedora tensión lírica que se condensa en las páginas de este libro es el reflejo, en el fondo, de la crisis vital y poética por la que atraviesa el escritor. En el intento de encontrar un lenguaje personal a través del cual expresar los complejos sentimientos que en él despierta el amor, el poeta emprende una búsqueda que le lleva por muy diversos caminos. Aquí, «como, por lo demás, ocurre en toda su producción» hará acopio de los más distintos materiales, pero, en líneas generales, puede decirse que su poesía gravita entre dos polos de atracción: la tradición renacentista y barroca, por un lado, y las tendencias modernas por el otro. Garcilaso, San Juan, Quevedo, Góngora, y también Neruda, Aleixandre... y Juan Ramón Jiménez. Realmente, conciliar tan diferentes concepciones de la poesía en un mismo libro no deja de ser llamativo; es una muestra clara de que *El rayo que no cesa* es, como señala Sánchez Vidal, «un auténtico campo de batalla en el que se acusan casi todos los costurones de los significativos cambios que tuvieron lugar en la vida y la obra hermandiana»⁶¹.

El tono y las imágenes de raigambre nerudiana son claros y están ampliamente documentados, sobre todo en los poemas más extensos que estructuran el libro. También la deuda con Aleixandre, a cuya visión del mundo se aproxima la de nuestro poeta en muchas ocasiones, es fácilmente apreciable y comúnmente señalada. El nombre de Juan Ramón Jiménez, por el contrario, no suele mencionarse entre los autores modernos cuyos ecos pueden percibirse en *El rayo que no cesa*. Su influencia no es, con mucho, la más determinante en el libro, pero su sola presencia es ya significativa, aun cuando sólo sea porque denota un esencial sincretismo que permite conjugar en una misma obra a Juan Ramón y a Neruda, a pesar de que ambos encarnan conceptos radicalmente opuestos, y enfrentados, de la poesía. No sólo la tradición clásica se funde con la poesía moderna; también la poesía pura le da la mano a la poesía impura en las mismas páginas: todavía no ha alcanza-

do Miguel Hernández una poética bien definida (lo que no quiere decir, desde luego, que no haya logrado poemas de una altísima perfección estilística y estética).

Buena muestra de cuanto decimos es el soneto número ocho de *El rayo que no cesa*:

*Por tu pie, la blanca más bailable,
donde cesa en diez partes tu hermosura,
una paloma sube a tu cintura,
baja a la tierra un nardo interminable.
Con tu pie vas poniendo lo admirable
del nácar en ridícula estrechura
y a donde va tu pie va la hermosura,
perro sembrado de jazmín calzable.
A tu pie, tan espuma como playa,
arena y mar me arrino y desarrino
y al redil de tu planta entrar procuro.
Entre y dejo que el alma se me vaya
por la voz amorosa del rímico:
pisa mi corazón que ya es maduro*⁴².

Se ha interpretado a veces este soneto como una regresión hacia una técnica y una concepción de la poesía «las de *Perito en lunas*» superadas por el autor. Es «una vuelta desafortunada» al gongorismo, sostuvo Francisco Umbral⁴³ en su ya clásica y muy discutible interpretación de la evolución poética de Miguel Hernández, apoyando sus palabras en versos tan llamativos como el tantas veces citado «perro sembrado de jazmín calzable». Es innegable, desde luego, la huella gongorina. Pero en comparación con su libro anterior podemos percibir también una clara evolución de su técnica literaria y un enriquecimiento involuntario de sus medios expresivos. En *Perito*, se propone Miguel Hernández reescibir la realidad, sublimándola, a través de la metáfora. Los poemas se organizan, entonces, como una concatenación de metáforas que a veces no guardan más relación entre sí que la de referirse a un mismo término real. Este poema, sin embargo, no se organiza como mera sucesión de imágenes sino que, apoyándose en la estructura del soneto, adquiere un dinamismo y un sentido progresivo («por tu pie...; con tu pie...; a tu pie...») que culmina en la rotundidad del último terceto; y, junto a definiciones metafóricas de marcado carácter conceptual «tu pie, la hermosura más bailable» incorpora imágenes de extraordinaria plasticidad: «una paloma sube a tu cintura / baja a la tierra un nardo interminable».

No regresión, por tanto, sino evolución, a partir, eso sí, del terreno más conocido para el poeta. La sorpresa surge, sin embargo, si ponemos en relación este soneto con el siguiente poema de Juan Ramón:

*Te conocí, porque al mirar la buella
de tu pie en el sendero,
me dolió el corazón que me pisaste.
Corrí loco, busqué por todo el día,
como un perro sin amo.
... ¡Te habías ido ya! Y tu pie pisaba
mi corazón, en un buir sin término,
cual si él fuera el camino
que te llevaba para siempre...⁴⁴*

La huella de este pie se imprime también en los versos de *El rayo que no cesa*. No estamos ante el Juan Ramón de *Arias tristes* o *Jardines lejanos*, sino ante el de *Eternidades*, libro al que pertenece este poema (concretamente, el XXVIII), si bien es uno de los seleccionados por su autor en la *Segunda Antología Poética*. De aquí toma Miguel Hernández el núcleo temático de su soneto, cuya estructura toda está determinada por el verso que lo clausura: «pisa mi corazón que ya es maduro», inspirado en los juanramonianos «...me dolió el

corazón que me pisaste...» «Y tu pie pisaba mi corazón». No se trata ahora de una mera imitación o de un calco ingenioso, como muchos de los que hemos visto en sus poemas más tempranos; ha alcanzado ya una madurez técnica que le permite recrear el tema de una manera absolutamente personal: el pie que pisa el corazón expresa en *Eternidades* el dolor de la ausencia y el desencuentro; en el soneto, la imagen es reinterpretada y orientada en un sentido de sumisión ante la amada; el amante, así postrado a sus pies, en una actitud de humillación y demanda, enlaza con una tradición ya secular que nos remite hasta el amor cortés y el petrarquismo que puede apreciarse en Garcilaso. Se trata, por tanto, de una reinterpretación propia en consonancia con el conflicto amoroso que refleja *El rayo que no cesa*. Pero el punto de partida del poema, el motivo a partir del cual se construye el soneto se encuentra, sin duda, en los citados versos de Juan Ramón. El poeta oriolano procede por ampliación y recurre, para ello, a la técnica que le resulta más familiar y en la que ya tiene acreditada una maestría indiscutible: la metafórica de cuño gongorino; no es de extrañar, así, que se aprecien en el soneto resonancias de la octava XXVII de *Perito*: «Bailada ya la vid...»⁴⁵. Resulta curioso que precisamente un verso de Juan Ramón:

como un perro sin amo

esté en el origen del que pasa por ser el ejemplo más extremado de artificiosidad barroca en todo el libro:

perro sembrado de jazmín calzable.

La diferencia que va del uno al otro muestra con claridad el modo de operar de Miguel Hernández sobre la materia poética que ha tomado de Juan Ramón Jiménez.

La ampliación y el desarrollo de este tema, por otro lado, no acaba ni se agota en este soneto octavo. En la citada composición de *Eternidades* Miguel Hernández ha hallado unos motivos poéticos que le permiten dar forma y objetivar artísticamente sus propios sentimientos y emociones. Posiblemente encuentra allí la idea básica a partir de la cual ir construyendo y estructurando el poema que le permita expresar la complejidad de sus conflictos interiores. Así, también en «Me llamo barro aunque Miguel me llame»⁴⁶ podemos ver una recreación de los motivos nucleares que aparecen en los versos del autor de la Segunda Antología Poética: «Me llamo barro...» es, en efecto, una reformulación del tema que aparece en el soneto número ocho. La sumisión ante la amada que allí aparece deja paso ahora a un sentimiento de rebeldía; la construcción formal del soneto cede el lugar a la mucho más libre estructura de la silva; también la pulsión erótica del poeta se manifiesta de manera mucho más directa y retadora, amenazando a su amada con la consumación de su amor. Se ha puesto a veces de manifiesto la relación entre este poema y el soneto segundo de *Imagen de tu buella*, la versión inmediatamente anterior a *El rayo que no cesa*. Agustín Sánchez Vidal, refiriéndose a la crisis de identidad que para el poeta supone su experiencia amorosa, en tanto que su personalidad no puede realizarse plenamente sin la asistencia erótica de la mujer amada, escribe:

A esta idea obedece el título «Imagen de tu buella» que vemos en este soneto y que reaparece en el planteamiento más radical del tema («Me llamo barro...»), donde se pierde el propio nombre y hasta la filiación civil, para quedarse en lo más elemental humano: el barro primitivo, ludo anónimo de un camino, cuya única posibilidad de personalizarse es llegar a ser pisado por la mujer que, al imprimirle «la buella, lo dotará de identidad»⁴⁷.

Ahora bien, el hilo argumental que enlaza estos dos poemas pasa a través del soneto número ocho, auténtico vínculo entre ambos que pone de manifiesto la continuidad

temática que en ellos se establece y que permite observar una interesante evolución en el tratamiento que recibe un mismo motivo literario. Este soneto segundo al que nos referimos, que comienza con el verso «Mis ojos, sin tus ojos, no son ojos...», concluye con el terceto

*Los olores persigo de tu viento
y la olvidada imagen de tu huella
que en ti principia, amor, y en mí termina*⁹⁸.

Esa huella, que da título a ese proyectado libro, muestra la impronta clara del *Cántico espiritual*:

*A zaga de tu huella
las jóvenes discurren al camino
al toque de centella,
al adobado vino*⁹⁹.

Pero cuando volvemos a encontrarnos con esa misma imagen en «Me llamo barro...», se ha operado un cambio en su significación:

*Apenas si me pisas, si me Jones
la imagen de tu huella sobre encima...*

No es la huella, ahora, el rastro de una presencia inaprensible, como en San Juan, sino «la huella de tu pie en el sendero» de los versos de Juan Ramón, la huella que pisa el corazón del amante. Desde esta perspectiva, el poema de *Eternidades* podría considerarse también el núcleo germinal de «Me llamo barro...»: la imagen del pie que pisa el corazón y la identificación de ese corazón con el sendero y el camino («Y tu pie pisaba / mi corazón, en un huir sin término, / cual si él fuera el camino / que te llevara para siempre...») proporciona posiblemente a Miguel Hernández la intuición primigenia a partir de cuyo desarrollo se construye la silva, que de esta forma no sería, en esencia, sino la extensión y el extremamiento de esta idea nuclear de donde procede, en última instancia, la identificación del poeta con el barro. Las reminiscencias que apuntan en esta dirección son numerosas:

*Soy un instrumento del camino... (verso 4)
Soy una lengua dulcemente infame
a los pies que idolatro desplegada... (versos 5 y 6)
...para que tu imposible pie desprece
todo el amor que hacia tu pie levanta... (versos 15 y 16)
Bajo a tus pies (...)
Bajo a tus pies (...)
un despreciado corazón caído... (versos 20, 22 y 24)
Apenas si me pisas, si me Jones
la imagen de tu huella sobre encima... (versos 31 y 32)*

Los nueve primeros periodos estróficos constituyen, en puridad, una expansión de ese motivo. Es, como vemos, un proceder básicamente semejante al seguido en «Por tu pie...». Se trata de una recreación, por vía de ampliación, de un motivo temático esencial. La diferencia, en este caso, no sólo estriba en la diferente métrica adoptada, sino también en la orientación estilística de dicho proceso amplificador: tal como hemos visto, éste se produce en el soneto mediante la metáfora que enlaza con la tradición gongorina y barroca. Ahora, aunque permanezcan algunos rasgos gongorinos («cuando el vidrio lano del hielo bala...»), la expansión temática se orientará en otra dirección bien distinta: la marcada por Pablo Neruda.

Símbolos habituales en la poesía nerudiana -barro, amapolas, lana- aparecen en el poema que, como muchos de los del poeta chileno, se estructura en una sucesión de imágenes expresivas, racionalmente inconexas a veces, que no buscan ya la sublimación gongorina de la realidad, sino que, por el contrario, proceden en ocasiones del ámbito de lo cotidiano -zapatos, alfombra, carro, pezuña-, de lo desmesurado e incluso de un deliberado feísmo: «dándote a malheridos aletazos /

sapos como convulsos corazones». Imágenes desrealizadas: «Bajo a tus pies un ramo derretido / de humilde miel pataleada y sola...»; «...rompe la armadura / de arrope bipartido que me ciñe la boca...». Imágenes irreales que huyen de la plasticidad y que pretenden conseguir, a través de enumeraciones intensificadoras, la sugestión de unos sentimientos que adquieren dimensiones desmesuradas -cataclismos- como auténticas fuerzas de la naturaleza. En definitiva, parece evidente en el poema la presencia de muchos de los elementos expresivos más característicos del estilo nerudiano. No es poca originalidad, por cierto, la de conciliar en un mismo poema dos influencias, en apariencia tan contradictorias, como las de Juan Ramón y Neruda.

Pero, puesta ya de manifiesto la presencia de Juan Ramón Jiménez en la poesía de Miguel Hernández desde la época más temprana, y comprobada también la persistencia de su influjo, hemos de volver de nuevo a los poemas primeros, a los versos juveniles contenidos en el cuaderno escolar al que más arriba nos hemos referido. Allí, entre las que imitan los poemas idílicos y crepusculares del autor de *Arias Tristes*, llaman la atención unas cuantas composiciones -no llegan a diez- de carácter mitológico. Con una gran diversidad de metros, como corresponde a esta etapa de exploración y aprendizaje formal, casi todas ellas giran alrededor de un mismo personaje: el dios Pan, quien, junto con el más característico de sus atributos, la siringa, reaparece una y otra vez en estas páginas, hasta el punto de que ambos, el dios y su instrumento, se convierten en auténticos motivos recurrentes. Existen testimonios que nos presentan al joven poeta manejando un diccionario de mitología que alguien le habría prestado; sería interesante identificar la obra con la que se auxiliaba, porque las huellas de su consulta pueden percibirse con claridad en alguno de estos poemas. Así ocurre en «Lección de armonía», cuya primera parte es con toda probabilidad una versificación de las informaciones que sobre el dios de los pastores suministrara el diccionario; su estructura parece acomodarse al orden en que en este tipo de libros suelen aparecer los datos: definición -Dios de cuernos y patas de macho cabrío- atributos, procedencia, relación con otros dioses y personajes mitológicos. Ahora bien, el hecho cierto de que maneja algún diccionario no resuelve las principales cuestiones que estos poemas parecen plantearse: ¿cuál es el origen y la procedencia de este interés por la mitología? ¿A qué razones puede obedecer la atracción que indudablemente siente el poeta por este tema? La respuesta a la primera de estas preguntas se hace evidente a poco que observemos con algún detenimiento los propios versos, pues todo apunta en ellos en una misma dirección: Rubén Darío.

La mitología, para el poeta nicaragüense, es un elemento que confiere a su poesía la nota exótica, de distanciamiento y lejanía, tan grata a los modernistas, al tiempo que le abre las puertas a un mundo en el que explazar su sensualidad. Hablar de mitología en Rubén Darío es hablar del mundo helénico, de lo griego -que poco tiene que ver con la Grecia histórica- concebido como un ámbito de vitalidad, de pasiones, profundamente erótico, con el que el poeta siente una íntima afinidad. El erotismo marca profundamente el sueño griego de Rubén, y algún eco de esta voluptuosidad alcanza a percibirse en estas composiciones primerizas de Hernández. En la segunda parte de «Recreaciones arqueológicas», de *Prosas profanas*, en el poema que lleva por título «Palimpsesto», recrea Darío el episodio en que los centauros espían a las ninfas mientras se bañan en el río; su desnudez despierta la lascivia:

*Tanta blanca, que al cisne injuria,
 abre los ojos de la Injuria*⁵⁰.

Precisamente «Lujuria» es el título de una composición en que el poeta pastor desarrolla un tema semejante, si bien adaptándolo a la primera persona. Tras la ninfa, dice,

*—¡prosigo
 mi lujuriosa carrera...!*⁵¹

No obstante, la función de la mitología en el escritor oriolano es bien distinta a la que cumple en los versos de Rubén. Entre todas las divinidades que el autor de *Cantos de vida y esperanza* seleccionó en el extenso panteón griego, Miguel Hernández realiza una nueva reducción y se centra casi con exclusividad en la figura de Pan, que no por casualidad es el dios de los pastores en quien se encarnan las fuerzas de la naturaleza. La mitología le permite, así, transformar su experiencia de cabrero proyectándola hacia un mundo pastoril arcádico, aureolado por el prestigio de la literatura, que le permite elevarse sobre la dimensión más prosaica y cotidiana de su oficio.

No encontramos todavía en estos poemas de adolescencia la riqueza estilística propia del modernismo, pero sí que pueden percibirse ciertas resonancias léxicas que demuestran una voluntad de asimilación, un tanto ingenua en ocasiones, del lenguaje dariano. Si Rubén menciona en sus poemas el «rosal purpúreo», los «marmóreos cuellos» o el «ebúrneo cisne», en estos versos juveniles podemos encontrarlos con el «azúleo mar», con un «rúseo momento», con «rúbeos ababoles», «manzanas créreas» o «quietud marmórea». Los intentos de apropiación de los artificios poéticos del modernismo no se limitan, sin embargo, a la adjetivación; algún poema, para conseguir la sonoridad tan característica de Rubén Darío, incorpora una de sus principales innovaciones métricas: los versos compuestos de pies acentuales, con sus marcados ritmos. Así, «Lección de armonía» se acomoda al ritmo de los pies ternarios, anfibracos, del tipo «¡Ya viene el cortejo! ¡Ya se oyen los claros clarines!»:

*¡Oh Pan! Dios de patas y cuernos de macho cabrío:
 te adoro*

*en medio del prado y a orillas del río
 me encantas soplando tus cañas de oro*⁵².

Por doquier encontramos reminiscencias darianas: la «siringa agreste» del «Responso a Verlaine» deja oír sus notas también por estos poemas mostrando con claridad cuál es su filiación literaria. Que uno de ellos se titule «Hacia Helios» cuando en *Cantos de vida y esperanza* una de las composiciones lleva por título precisamente «Helios», nombre de tan claras connotaciones modernistas, podría ser un hecho, por sí solo, poco significativo. Sin embargo, más allá de la simple coincidencia, hay que aceptar que este poema había sido leído y tenido en cuenta por Miguel Hernández cuando escribió su «Canto exaltado de amor a la naturaleza»; en él, refiriéndose al transexual del día, podemos leer:

*...el corcel del Hiperionida
 va trotando hacia el firmamento*⁵³;

pero este corcel sigue los pasos de aquellos otros de Rubén Darío que también surcan los cielos en «Helios» y de los cuales son un calco evidente:

*...los caballos de oro
 de que el Hiperionida
 lleva la rienda asida,
 al trotar forman música armoniosa...!*⁵⁴

El «cinto de Cipria» era uno de los amorsos atributos que adornaban a la adorable marquesa Eulalia que el autor de *Prosas profanas* cantaba en el poema «Era un aire suave»:

*Pues son tus tesoros las flechas de Eros,
 el cinto de Cipria, la riuca de Onfalía*⁵⁵.

Tan afrosiadica prenda adorna también a la ideal pastora que con el nombre de Galatea canta el joven oriolano:

*Pastorella que eres dueña
 del mago cinto de Cipria...!*⁵⁶

Y no es ésta la única ocasión en que este célebre poema de Rubén hace sentir su influencia. La rima «-deslie-rie» que allí aparece:

*Al compás de un canto de artista de Italia
 que en la brisa errante la orquesta deslie,
 junto a los rivales la divina Eulalia,
 la divina Eulalia ríe, ríe, ríe.*

es aprovechada en el breve poemita «Un gesto del alba»:

*...una gran granada
 Rosada en los llanos
 celestes deslie...
 ¡Ah, los rubios granos
 de la escarcha!
 Y ríe*⁵⁷.

Y no termina aquí, por cierto, este proceso por el que el poeta principiante hace acopio de materiales procedentes de los autores sobre los que se apoya para dar sus primeros pasos; de esta manera, la «tela azul del firmamento»⁵⁸ a la que alude Rubén en su poema «Las ánforas de Epicuro» la encontramos también en este otro de Miguel Hernández, el titulado «En la cumbre», en el que la silueta del pastor se recorta «...contra la tela rica / del poniente...»⁵⁹

Pero acabemos ya con esta relación de préstamos literarios. Tampoco se trata de hacer ahora un recuento exhaustivo de concomitancias o imitaciones. Lo dicho es ya más que suficiente para dejar sentada con claridad la existencia de una deuda poética, por lo demás perfectamente comprensible en quien acaba de comenzar su trayectoria y necesita, como es lógico, modelos en los que ejercitar su voz hasta conseguir - como así fue, en muy poco tiempo - que resuene con el más personal e inconfundible de los acentos. Por otro lado, el conocimiento que de la poesía del nicaraguense alcanzó Miguel Hernández antes de su primer viaje a Madrid tampoco debió de ser exhaustivo. Del mismo modo que en su carta a Juan Ramón, en noviembre de 1931, le confiesa que sólo conoce de su poesía la *Segunda Antología Poética* - y ello no es obstáculo, como hemos podido comprobar, para que ejerza sobre él una extraordinaria influencia - también por su correspondencia se pone de manifiesto que la lectura de Rubén Darío hubo de ser, necesariamente, limitada. No se explicaría, si no, que en la carta que desde Madrid envía a Ramón Sijé, en enero del 32, escriba a su amigo las siguientes palabras:

*Lee este soneto que he conocido y aprendido hace unos días. Es del
 Cisne Rubén y dice tanto mío...!*⁶⁰

El soneto al que se refiere no es otro que el que lleva por título «Melancolía» y comienza «Hermano, tú que tienes la luz, dime la mía...», de *Cantos de Vida y Esperanza*⁶¹. Que un poema tan emblemático como éste le resultara desconocido pudiera deberse, probablemente, a que accedió a la poesía de Rubén Darío a través de alguna de las antologías al uso de la época. Pero esto ya es entrar en el terreno de las conjeturas.

Pero, más que en establecer el origen o la exacta procedencia de esta o aquella metáfora, el interés que puede derivarse de la comprobación de estas iniciales influencias radica, quizás, en que nos ayuda a conocer con un poco más de certeza algunos de los aspectos del proceso de formación del poeta oriolano, y nos permite precisar las etapas iniciales de su aprendizaje. En este sentido, más allá del detalle particular y de

la reminiscencia concreta de cualquiera de los versos, podríamos extraer de todo lo anterior algunas conclusiones:

En primer lugar podemos afirmar, a la luz de este análisis, que Miguel Hernández nace a la poesía de la mano de Juan Ramón Jiménez y de Rubén Darío, quienes constituyen, así, el sustrato poético más profundo sobre el que se van asentando otras lecturas posteriores. No son, por tanto, Gabriel y Galán ni Vicente Medina los autores con los que se inicia en su andadura poética, como habitualmente suele sostenerse.

El bucolismo crepuscular de sus primeros versos no procede, por tanto, del escritor extremeño, sino de los libros primeros de Juan Ramón *Pastorales, Arias Tristes, Jardines lejanos* en los que encuentra un modelo, prestigiado por la literatura, con el cual puede identificar, sublimándolo, su propia experiencia de pastor de cabras. Una función muy semejante parecen desempeñar las referencias mitológicas en estos poemas, centradas casi siempre en la figura del dios Pan y en su siringa. Aunque resulta fácil relacionar estos poemas de tema mitológico con su posterior etapa gongorina, no es del gran poeta culterano de donde toma el modelo, sino de Rubén Darío. El modernismo, en su doble faceta intimista y exótica, se halla en el comienzo de su vocación literaria.

Los poemas del cuaderno escolar al que venimos refiriéndonos no son los únicos en los que puede apreciarse esta doble vertiente idilica y mitológica. Dentro de los poemas de juventud escritos antes del primer viaje a Madrid, hay una serie de composiciones, inéditas hasta la publicación de la *Obra Completa* en 1992, que muestran con aquellos algunas similitudes temáticas y formales. Son el conjunto formado por «La muerte de Dafnis», «Voz de siringa», «El afilador», «Recuerdo», «Motivos del primer lucero», «Al partir de su tierra pierde el pastor dos lágrimas» y «A una zingara». Todos ellos, en los manuscritos originales que se conservan en el Archivo Histórico Municipal de Elche, aparecen «escritos en hojas del mismo tamaño, de letra muy similar y a plumilla».⁶¹ Los tres poemas siguientes, «La tierra», «Pronto llegará el día...» y «Rompeme y échame...», forman otro conjunto que en los manuscritos se recoge «en hojas muy similares y con idéntica letra».⁶² En la edición de la *Obra Completa* se editan a continuación de los poemas recogidos en las publicaciones locales. En todos, sin embargo, encontramos alusiones de carácter mitológico «de nuevo la siringa y el dios pan» o elementos característicos de los paisajes crepusculares que antes comentábamos que, junto con algunas resonancias léxicas parecen mostrar una relación bastante estrecha, una cierta contigüidad, con los poemas más tempranos del cuaderno escolar.

Por último, y siguiendo en esta línea, habría que revisar, quizás, algunas ideas que se dan por supuestas en lo que se refiere a la influencia que, en el orden literario, pudo ejercer sobre Miguel Hernández su contacto con la llamada «tertulía de la tahona». Por una parte, parece que hoy se relativiza un tanto la existencia de esta «tertulía» en cuanto tal; por otra, sin entrar en esa cuestión, es claro que la lectura de Juan Ramón Jiménez y de Rubén Darío es anterior a cualquier contacto con Ramón Sijé y Jesús Poveda a quienes, según el testimonio de éste último, conoció en el primer tercio de 1930. Es en este año, y no antes, cuando lee a Gabriel y Galán, o, al menos, cuando la influencia del autor de las *Castellanas* comienza a reflejarse en sus poemas. Por estas mismas fechas, también, y quizás a través de Carlos Fenoll, se interesa por los poemas de Vicente Medina. Es éste un tema, el de la influencia del poeta murciano y, sobre todo, la del extremeño, que merece un tratamiento más detenido. Digamos, por el momento, que, antes de su primer

viaje a Madrid no parecen ser los autores «modernos» los que sustituyan a los «regionalistas» en sus preferencias, sino que el proceso se produce en sentido inverso al que frecuentemente se señala: son los llamados regionalistas, Gabriel y Galán y Vicente Medina, los que pasan a un primer plano, a juzgar por las huellas que dejan en sus poemas, en detrimento, sobre todo, de Juan Ramón y, en menor medida, de Rubén Darío, cuya influencia seguirá percibiéndose durante esta etapa tanto en la métrica como en el tono utilizado en muchos poemas.

NOTAS

- JESÚS POVEDA, *Vida, pasión y muerte de un poeta. Miguel Hernández*, México, Oasis, 1975.
- AGUSTÍN SÁNCHEZ VIDAL, *Miguel Hernández, desamanzado y regresado*, Barcelona, Planeta, 1992.
- DARIO POCINI, *Miguel Hernández: Vida y poesía*, Buenos Aires, Losada, 1966.
- MIGUEL HERNÁNDEZ, *Obra Completa*, edición crítica de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira con la colaboración de Carmen Alemany, Madrid, Espasa Calpe, 1992.
- MIGUEL HERNÁNDEZ, *Antología poética. El labrador de más aire*, edición de José Carlos Rovira, Madrid, Taurus, 1990.
- AGUSTÍN SÁNCHEZ VIDAL, «Para una revisión de Miguel Hernández», *Miguel Hernández, cincuenta años después, Actas del I Congreso Internacional*, Alicante, Comisión del homenaje, 1993.
- FRANCISCO MARTÍNEZ CORBIALÁN, «Dos jóvenes escritores levantan: el cabrero poeta y el muchacho dramaturgo», *Estampas*, nº 215, Madrid, 22 de febrero de 1932. Reproducido en VARIOS AUTORES (Ed. de María de Gracia Iñach), *Miguel Hernández*, Madrid, Taurus (El escritor y la crítica) 1975.
- ERNESTO GIMÉNEZ CABALLERO, «Un nuevo poeta pastor», *La Gaceta Literaria*, Año VI, Madrid, 15 de enero de 1932. Cito por JACINTO LUIS GUERRA, *Miguel Hernández*, Barcelona, Destino, 1983.
- RAMÓN SÍJE, *Miguel Hernández, Diario de Alicante*, Alicante, 1931. Reproducido en VICENTE RAMOS Y MANUEL MOLINA, *Miguel Hernández en Alicante*, Alicante, Iñach, 1976.
- JUAN CANO BALLISTA, *La poesía de Miguel Hernández*, Madrid, Gredos, 1971.
- ANGEL LUIS PRIFEO DE PAULA, «Revisión de fuentes poéticas hermandadas (1933-1936)», *Actas del I Congreso Internacional*, Alicante, Comisión del homenaje a Miguel Hernández, 1993.
- Entre pagadas ya estas páginas a la imprenta, hemos tenido noticia, a través de la prensa, de la lectura de una tesis doctoral, por parte de María Pa Lambert, que se centra, precisamente, en el estudio de la obra juvenil de Miguel Hernández.
- DARIO POCINI, Op. cit.
- GUILLEMO CARRERO, «Miguel Hernández y el cambio estético en la España de los años 30», *Documenta Miguel Hernández*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1985.
- JUAN CANO BALLISTA, Op. cit.
- CONCHA ZARDOYA, «El mundo poético de Miguel Hernández», incluido en VARIOS AUTORES (Ed. de María de Gracia Iñach), *Miguel Hernández*, Madrid, Taurus (El escritor y la crítica) 1975.
- MARÍA DE GRACIA IÑACH, *Miguel Hernández, নয় que no crea*, Barcelona, Plaza y Janes, 1975.
- Ibid. pág. 30.
- MIGUEL HERNÁNDEZ, *Obra Completa*, Vol. I. Poesía. Edición crítica de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira con la colaboración de Carmen Alemany, Madrid, Espasa Calpe, 1992, p. 151. (A partir de aquí, OC.)
- OC, p. 121.
- JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *Segunda Antología Poética (1898-1918)*, ed. de Jorge Urrutia, Madrid, Espasa Calpe, 1991, p. 88. (A partir de aquí SAP.)
- OC, p. 164.
- SAP, p. 87.
- SAP, p. 87.
- OC, p. 145.
- OC, p. 110.
- SAP, p. 99.
- SAP, p. 91.
- OC, p. 121.
- SAP, p. 125.
- OC, p. 150.
- SAP, p. 167.
- OC, p. 142.
- SAP, p. 308.
- OC, p. 125.
- ERNESTO GIMÉNEZ CABALLERO, art. cit. Cito por JOSÉ MARÍA BALCELLS, *Miguel Hernández, corazón desamanzado*, Barcelona, Ed. Dorsó, 1978.
- SAP, p. 156.
- OC, p. 2285.
- CARMEN ALDAMA BAY, «El mar y la divinidad en la poesía de Juan Ramón y Miguel Hernández. Reconstrucción métrica del silbo hermanado. Muerte y Dios», *Condado de niebla*, nos 9 y 10, Huelva, Eucma Diputación Provincial de Huelva, 1990.
- MIGUEL HERNÁNDEZ, *Antología poética. El labrador de más aire*, Ed. de José Carlos Rovira, Madrid, Taurus, 1990.
- AGUSTÍN SÁNCHEZ VIDAL, *Miguel Hernández, desamanzado y regresado*, Barcelona, Planeta, 1992, p. 180.
- OC, p. 497.
- FRANCISCO UMBRAL, «Miguel Hernández, agricultura viva», en VARIOS AUTORES (Ed. de María de Gracia Iñach), *Miguel Hernández*, Madrid, Taurus (El escritor y la crítica) 1975.
- SAP, p. 310.
- OC, p. 263.
- OC, p. 501.
- AGUSTÍN SÁNCHEZ VIDAL, op. cit. p. 182.
- OC, p. 488.
- SANTIAGO DE LA CRUZ, *Poesía*, ed. de José Jiménez Lozano, Madrid, Taurus, 1983.
- RUBÉN DARÍO, *Prosas Profanas*, ed. de José Olivio Jiménez, Madrid, Alianza Editorial, 1992 (A partir de aquí PP.)
- OC, p. 148.
- OC, p. 135.
- OC, p. 130.
- RUBÉN DARÍO, *Cantos de vida y esperanza*, Madrid, Espasa Calpe, 1976, p. 56-55-PP, p. 40.
- OC, p. 152.
- OC, p. 146.
- PP, p. 145.
- OC, p. 144.
- OC, p. 2292.
- OC, Notas a la cruz y comentario, p. 708.
- Ibidem.

VARIACIONES SOBRE UN TEMA AMOROSO (MIGUEL HERNÁNDEZ: LA DIMENSIÓN DEL AMOR)

Para Pablo Gracia, cuya sonrisa me hizo comprender.

I-1. Mucho más que el diseño del soneto, el vigor expresivo y el tremendismo confesional de **El rayo que no cesa**, libro escrito a la amada anónima y soñada, en la tradición trovadoril, más que a Josefina Manresa, la huella de Quevedo en Hernández se extiende a la presencia de un sentimiento lírico convertido en pensamiento poético que fluye en su obra y origina sus mejores poemas. Me refiero a la idea lírica, paramística y existencial del *«Amor más poderoso que la muerte»*, que el cojo engeguceado, tan diestro con la pluma, soñó constantemente en su vida y en su obra. De Quevedo procede sin duda la eternificación del amor como esencial y pura biología: si en éste el amor ha ardidido en las «medulas», en Hernández hay *«una revolución dentro de un hueso»* (soneto 20), y si aquél sigue enamorado de su muerte, es decir, si Quevedo siente que será una ceniza sintiente, una muerte enamorada, Hernández no perdona *«a la muerte enamorada»*, esto es, al amor que perdura en la muerte o tras ella (y que en la «Elegía» es su contrincante). He aquí algunas expresiones confirmantes: *«La llama de mi amor, que está clavada / en el alto cenit del firmamento, / ni mengua en sombras ni se ve eclipsada»*, *«Llama que a la inmortal vida trasciende, / ni teme con el cuerpo sepultura, / ni el tiempo la marchita ni la ofende»*, *«Señas me da mi ardor de fuego eterno, / Y siempre en el sepulcro estará ardiendo...»* (1) Autoafirmaciones y exigencias éstas que tenían ilustres valedores. Dice Lope despidiéndose del amor de Filis, afianzando la inmortalidad de su amor hecho palabra: *«Fénix será después que me acabare / que siendo fuego vos, la llama vuestra / bará inmortal el cuerpo con el alma; porque / Amor que todo es alma será eterno»* (La Dorotea, V). Luis Carrillo y Sotomayor siente lo mismo, pues los efectos del amor, como *«bijos del alma son, son inmortales»*, insistiendo en ello incluso como tópico: *«mis dolores y penas inmortales»* (2). Y Garcilaso ya había anhelosamente escrito que iría hasta Isabel, puesto que *«muerte, prisión no pueden, ni embarazos / quitarme de ir a veros, como quiera / desnudo espíritu u hombre en carne y hueso»* (soneto IV). Ansias que podrían explicar por qué el amor de doña Inés puede esperar, como levitación entre dos mundos, al enamorado sin amada concreta que fue don Juan Tenorio.

El misógino y metafísico buscón español (como derivación de su misantropía y por excesivo enamorador del amor y poco transigente con la amada carnal) que más claramente, con Cervantes, ha visto el corazón humano, persiguió el delirio del amor petrarquista y de la patria libre, y sufrió desengaños y prisiones, porque *«díronle muerte y cárcel las Españas»* y la vida, en forma de mujeres y no diosas y en modo de Olivares y no Osunas. Trascendentalizador incluso cuando frivoliza, huyó para encontrarse, *«con pocos pero doctos libros juntos»*, a grupa de sus versos (porque, como luego diría Bocángel, se *«vuela en voz cuanto se niega en vuelo»*) hacia la anagnórisis de la trasmuerte, donde todo es posible menos el regreso orientador de que al otro lado de la palingenesis se puedan exorcisar nuestros fracasos. Similares ansias leo en M. Hernández. Petrarquista y cortés (quevedesca) es su inicial poesía, vencida su mimética obsesión, y libre quiso el mundo en que vivió. No obstante y también, su amor no tuvo más vida que la de sus versos y su libertad fue la muerte en una cárcel. Tal vez Cervantes, después de engendrar a ese gran perdedor que es Don Quijote, criatura y profecía de sí mismo, necesitó viajar por los exóticos paisajes del **Persiles** para sobrevivir mentalmente en la miseria en que yacía. Y, sin tal vez, como todos los aherrojados, Hernández, inmerso entre (César Vallejo, Trilce, XVIII:) *«las cuatro paredes albicantes / que sin remedio dan al mismo número»*, necesitó las «evasiones en la cárcel» de Curzio Malaparte y agarró por el cuello la impronta quevediana para amar y vivir más poderosamente que la muerte, los barrotes, la ausencia: el preso, como un pájaro cautivo que ansiando el vuelo se tragase la jaula que lo apresa, se libera en su vuelo interior (dándole «a la caza alcance»), de tal modo que (J. A. Villacañas:) *«es sólo la cárcel la que queda encerrada»* (3). El poema «Antes del odio» resume la tragedia, asume la esperanza sin desesperación, hilvana los fragmentos dispersos de ese sueño.

2. Imprescindibilidad universal es la búsqueda y hallazgo del rincón de la mente donde uno se es el ser en paz que el mito del edén ha despertado en la conciencia de los hombres. Ese lugar interior lo llaman unos dios y otros lo llaman diosa, todos amor, placer sereno, ausencia de dolor. Hay una difuminación místicoerótica vaporizando la lírica de ciertos poetas, de algunos instantes del ser humano que aproximan al

hombre a la absolutidad del ser que sólo halla su vía unitiva a través del amor (unitividad consigo mismo: pues sólo cada uno es su propio dios y el dador de la serenidad buscada). En esa zona erótica caben tanto la sublimación del trovador como la divinización del asceta. Iguales desasosijos del júbilo casi imposiblemente soportable por inefablemente gozoso encarnan los orgasmos o éxtasis carnalespirituales del corazón, presuntos en el «muero porque no muero» (Teresa de Cepeda, Juan de Yepes), la «muerte que da vida» (Luis de León) o la «blanda muerte» (La Celestina, X): todos son túneles que desembocan o trasiegan el «Amor dulce» melibeico. Nada sorprende que el amor «divino» sea sentido con la misma desazón que el «humano» (4), pues uno está en el otro y al revés, en recíproca negatividad sólo aparente, puesto que metonímicos son uno del otro. La diferencia entre el amor «profano» (humano) y «divino» estriba en que el primero puede saciarse en el ser amado, la otra persona semejante a quien ama, y en el segundo el amante se esquizofreniza en la proyección de sí mismo sin identidad tangible, la utopía encarnable. Esa creación del hombre utópico provoca la paranoia de un Tú supremo que alcanza su frenesí en el misticismo y su amortiguación en el trovadorismo. Unamuno, por ejemplo, que no fue ni místico ni trovador, sufría cólicos mentales preguntándole a su espejismo lo que sólo podía contestarse en el espejo. No es absurdo, como digo, que la paz perseguida por ambas partes del todo enajenante, amordante y ensimismante, se resuelva en desasosiego: más lejos, pero igualmente cerca en el concepto, Shakespeare, por boca de Romeo, afirma la esencial contradicción del amor: «*biel que endulza y alimbar que amarga*» (I, 1^a). En cualquier caso, parece indudable que el interiorismo de los años de cárcel de Hernández está determinado, además de por la superación-humanización del petrarquismo, por la tangencia con el misticismo, tanto el frustrado de Luis de León como el conseguido por Juan de Yepes. En «Antes del odio» se reúnen las conclusiones de las constantes y recurrencias de tantos autores que han creído en la salvación por el amor y en el amor como redención. Desde que Dante se sobrevivió en Beatriz, Petrarca en Laura, Rojas en Melibea, Cervantes inventando a Dulcinea, Lope garcilaseando a tanta Dorotea, Quevedo en Lisi y besos convertido, Goethe acosando a Margarita, Beethoven soñando con la Amada Lejana, Hölderlin ensimismándose en Suzette, Schumann reciclándose en Clara, Wagner trascendiéndose en Isolde, incluso Leonardo invenciónándose o transfigurándose en Gioconda... Esas mujeres, hechas de sueño y verso, fueron la panacea mental de sus creadores. Porque el amor y la amada siempre han sido compañeros del poeta, sin la cual es imposible imaginarlo, como acierta a dogmatizar Cervantes: «*Porque el caballero sin amores es árbol sin hojas y sin fruto y cuerpo sin alma*» (Quijote, I, 1). Y Miguel Hernández se inscribe en esa tradición. No otra cosa respiran, como digo, a través de Quevedo, devolviendo la temática a su origen, «Antes del odio», «La boca»-Hijo de la luz y de la sombra» y otros poemas.

La ceniza sintiente, el «*polvo enamorado*» (metafización de «en polvo convertidos sus despojos» de Lope-5) engendra el «*polvo litívano*» de «los enamorados y unidos basta siempre» que «aventados se vieron, / pero siempre abrazados» («Vals»-6) y como en la «Balada» de Gil Albert será «*polvo amoroso*», «*hasta siempre*» porque la boca amante ya es una boca inmensa y succionante (como «*La dulce boca que a gustar convida / un humor entre perlas destilado*», del otro cortesano nemoroso que fue Góngora), y ya su amor es un «*beso que viene rodando / desde el primer*

cementerio / basta los últimos astros» («La boca»). Pues si un hombre es todos los hombres, como en un punto del universo se concentra todo el universo, una boca es todas las bocas y un beso todos los besos. El amor es, de este modo, una energía renovándose, transformándose, indestructibilizándose, reviviéndose en cada pareja, como un ejército de amantes que avanza desde la prehistoria hasta el futuro, como una carta que el hijo interminablemente reescribe y refunde con su vida heredada y legadora. Por eso cuando «*be poblado tu vientre de amor y sementera, / be prolongado el eco de sangre a que respondo*» («Canción del esposo soldado»).

3. Qué diferente devenir y resolución del tema crótico, y qué distinta tesitura lírica, al de Alexandre, mentor asimismo hermandiano (lo que no hace sino afirmar la personalidad regeneradora de Hernández), quien en «Unidad en ella» permanece, inserto entre los «topoi» conceptuales, en la claustrofobia trovadórica del amor como autodestrucción: «*Muero porque me arrojo, porque quiero morir, / porque quiero vivir en el fuego... / quiero amor o la muerte, quiero morir del todo, / quiero ser tú...*». Ese «tú» alexandrino es aún muerte, no vida, no es la renovación, sino la contumacia del dolor del desamor entendido como amor (entendimiento que con tanto daño ha maculado la conciencia de la cultura occidental, y que aún persiste en El rayo-7). Si Alexandre ve en los «*bellos miembros extremos*» del ser amado «*los hermosos límites de la vida*», Hernández siente en el propio cuerpo un «*cuerpo en cuyo horizonte cerrado me despliego*» («Vuelo»), el cuerpo de la amada se convierte en una absoluta maternidad: «*desde que el alba quiso ser alba, toda eres / madre*» («19 de diciembre de 1937»); y el del hijo es un «*cuerpo de claridad que nada empuña*» («Vida solar»). Si Alexandre se detiene en «*el bardo clamor de tus entrañas / donde muero y renuncio a vivir para siempre*», Hernández prosigue su fecundación del tema: «*caudalosa mujer, en tu vientre me entiero, / tu caudaloso vientre será mi sepultura... / Haremos de este hijo generador sustento, /... / ¡Hará que esta vida no caiga derribada*» («Hijo de la luz y de la sombra»).

Arraigadamente perdura entre los coetáneos hermandianos la negatividad amorosa, consecuencia de una prevaricación del erotismo: la Belleza «sea cualquiera su signo» provoca una invasión de los sentidos que sumerge al sentidor en ansias de incababilidad del sentimiento sensitivizado y corporalizado. Tal detentamiento «apropiamiento» del instante y tal dulce agresión rememoran el «*locus amoenus*» más entreverado en el inconsciente individual y colectivo: el paraíso edénico, el gozo de la paz ilimitada e indesaparecible. Adquiere «y lo ambiciona» el rostro de la intemporalidad y la divinidad (8). No es extraño que JRJ sinomimizase la Belleza con un dios deseado y desante, en intercambio mutuo de júbilo identidad y posesión. La belleza física es sinestésica de la emoción síquica, y ambas despierta la voluptuosidad de cuerpo y alma, del juglar y del místico. Dámaso Alonso (9) sonetiza una «Oración por la belleza de una muchacha» y plantea la dicotomía «el dilema-mortalidad, inmortalidad (carnalidad, espiritualidad): «*Mortal belleza eternidad reclama, / Dale la eternidad que le has negado*». (Es la misma perentoria necesidad trascendentalizadora, y de la estirpe quevedesca arriba recordada, de A. Machado cuando, en un timbre más introspectivo, pregunta en medio de sus Soledades: «*¿Y ha de morir contigo el mundo mago /... / ¡Los yunques y crisoles de tu alma / trabajan para el polvo y para el viento*»-10). La contemplación de la hermosura le inspira a Dámaso Alonso (pero a todos los seres humanos, pues tópico universal es el ansia que puede

traducirse como «eras tan hermosa que parecía que nunca iba a morir»-11) un pálpito que se desea inacabable. Y quizá por la dolorosa decepción ante la imposibilidad de tal deseo es por lo que su concepción del erotismo amoroso (precisamente porque lo siente como antagonista del erotismo místico) se estanca en una *Oscura noticia* del amor, puesto que lo continúa entendiendo como «monstruo fugaz, espanto de mi vida, / rayo sin luz... / amor, amor, principio de la muerte» (Amor). También Cernuda, por los distintos caminos de *Los placeres prohibidos*, llega al mismo punto de tragedia: «*Qué ruido tan triste el que hacen dos cuerpos cuando se aman...*». Y Salinas: «*Amor, amor, catástrofe!... / Vamos, / a fuerza de besar, / inventando las ruinas/ del mundo, de la mano/ tú y yo/ por entre el gran fracaso...*» (La voz a ti debida).

Contrariamente a ese fatalismo ancestral, me parece «Antes del odio» uno de los textos más esperanzados-más vivos-de cuantos se hayan escrito: un hombre encarcelado descrede de la cárcel y afirma la libertad como su identidad. En esa cárcel física, y «*roto cast el navío*» de la vida, Hernández sentiría como propia la voz de Luis de León: «*Un día puro, alegre, libre quiero*», parece respirar palimpsesticamente bajo el verso «*alto, alegre, libre soy*». La sustancia amorosa le hace sentirse parte sustancial del amor (la tesis de Quevedo; no en vano Machado, tomando como antitesia de Góngora y reduplicándolo sobre Garcilaso (12), recuerda presocráticamente en «*Rosa de fuegos*» que «*Tejidos sois de primavera, amantes, / de tierra y agua y viento y sol tejidos*»), concebido como un todo del que la amada es la otra parte. De modo que, al estar el todo en cada parte, en cada parte (más allá de los sofismas eléticos, porque en la mente, tanto o más que en el universo expansivo, caben la materia y la antimateria) está el todo: Hernández es un ser libre porque la amada es libre: «*ven tus brazos donde late / la libertad de los dos*» (13). Por eso, la risa del hijo, fruto del amor, mantenedor y levitante de sus atributos, «*hace libre*» y «*arranca cárcel*» a Hernández, y las «*Nanas*» ya no es una jacularia alegre y desgarrada, sino una densa metafísica. Y por lo mismo igualmente, quien dijera «*Para qué quiero la luz / si tropiezo con tinieblas*» («*Guerra*»), aunque la «*Eterna sombra*» insista en su acechanza y amenaza constantes, dice, volviendo a lo primigenio, lo obvio, lo olvidado (porque el rayo era de sol, antes que de dolor, amor o cualquier otra metáfora) que prevalece «*un rayo de sol en la lucba / que siempre deja la sombra vencida*». Sólo por amor. Admirable victoria sobre sí mismo de quien se había cercado y asediado en el pozo de amarura que es el *Cancionero*.

Así, el polvo enamorado vencedor de la muerte engendra una «*muerte reducida a besos*» («*La boca*»): la muerte es otro amor esperando ser resucitado en otras bocas de otros cuerpos de otros amantes de otros tiempos; y siempre: «*Proyectamos los cuerpos más allá de la vida... / Y la muerte ha quedado, con los dos, fecundada*» («*Muerte nupcial*»); «*No te quiero a ti sola: te quiero en tu ascendencia / y en cuanto de ti vientre descenderá mañana*» («*Hijo de la luz y de la sombra*»). En cada pareja coexiste y se revive la humanidad. En cada beso resucitan y se suman, además de las bocas los labios besadores-de los amantes, todos los besos de cuantos se han amado, como una bola de nieve rodando por la historia y engarzándola, como un ejército de salvación por el amor, como una levadura interminable; la esperanza. La total palingenesia, ya lo he dicho: «*Boca que desenterraste / el amanecer más claro / con tu lengua. Tres palabras, / tres fuegos has berreado: / vida, muerte, amor. Abi quedan / escritos sobre tus labios*» («*La boca*»). Tres palabras, tres

conceptos, tres metafísicas y en ese orden, prevaleciendo el último, como en la canción «*Llegó con tres heridas*» (*Cancionero*, 25). El «*Beso soy*» con que comienza «*Antes del odio*» ya es un gigantesco beso cósmico. La abstracción premonitória e independentista del beso («*Ayer te besé en los labios / ... Hoy estoy besando un beso*»-14; «*La voz a ti debida*») de Pedro Salinas ha tejido su fruto. Por ese beso, amor purificado en puro amor, el mismo Salinas podrá decir: «*Por ti creo / en la resurrección, más que en la muerte*» («*Largo lamento*»). Al fin y al cabo la sabiduría del pueblo ya lo había descubierto: en el medieval romance de «*El enamorado y la muerte*» aquél, queriendo mitigar ésta, busca a su amada y le dice que «*La Muerte me está buscando, / junto a ti vida sería*». Es decir: que la amada, por que es la concreción del Amor (y éste es más poderoso que la muerte), puede convertir la muerte en vida.

II-1. No se entendería la perdurabilidad o inmoribilidad del amor como necesidad biológicamente trascendida sin acudir al contexto en el que nace o del que procede. Y para ello es preciso recordar su ubicación en la concepción hermandiana de la vida. Hernández siente la vida como un río tan manriqueño como interminable cuyo nacimiento es el origen de los hombres y cuya desembocadura es su futuro. En ese fluir incansante, indescansable e indestructible la sangre es como el agua que bautiza a cada hombre para ejercer la vida que en el vientre materno se le otorga. Así, cada hombre es una gota en el mar continuo, y es inmortal porque siempre habrá un hombre vivo en la corriente, el flujo de la vida; la madre es un útero que reintegra la vida desde el útero cósmico, como la esposa es, sobre todo, la mujer dispuesta para la maternidad; y el hijo es la prolongación y la constatación del venir del río vivífico. La vida «*el amor*» es un «*Beso que viene rodando / desde el principio del mundo... / beso que va al porvenir*» («*El último rincón*»). Por eso «*porque el beso es el cóncave de la humanidad, / besándonos tú y yo se besan nuestros muertos, / se besan los primeros pobladores del mundo*»; y, por lo mismo, «*seguiremos besándonos en el hijo profundo*»: el hijo es engendrado, por lo tanto, también por todos los hombres agrupados en un hombre, todas las mujeres resurrectas en una mujer: de modo que «*Porque la especie humana me han dado por herencia, / la familia del hijo será la especie humana*» («*Hijo de la luz y de la sombra*»). Semejantes palabras utilizará Borges hablándole «*Al hijo*»: «*No soy yo quien te engendra. Son los muertos / ... Siento su multitud. Somos nosotros / y, entre nosotros, tú y los venideros / hijos que has de engendrar... / Soy esos otros / también...*» (El otro, el mismo). En la obra de Hernández se va fraguando esa trascendencia y metadescendencia («*El beso aquel que quiso / cavar los muertos y sembrar los vivos*», *Cancionero*, 14), que ya aparece en «*Mi sangre es un camino: / necesario... / prolongar a mis padres basta la eternidad*». De esta manera la vida nunca muere, y lo emblemático de la existencia, lo que potencia su creación, su recreación constante, que es el amor sexual y el sexo enamorado, es imperecedero, es inmortal. Concepción mítica y primitiva que para nada discrimina la función o calidad individualizadora de cada ser humano, hombre o mujer, carrera de relevos, estambres de la rosa que el amor solidario, sexual y enamorante ha tejido a lo largo del tiempo innumerable repetido en el beso inmensurable. La intuición hermandiana consiste en que si en un instante se concentra la totalidad del tiempo y en un solo lugar se hace ubicuo el espacio, toda la humanidad corporal y temporal se da cita, a través de los cuerpos de los amantes y en el momento de la fecundación, en «*el rincón de tu vientre, / el callejón de tu*

carne» («El último rincón»), para regenerarse todo ello en el hijo: tiempo, espacio, hombre, mujer, vida, amor, energía fluente. El éxtasis de la carne engendra la contemplación y el advenimiento del hijo. La cópula es la vida unitiva entre pasado, presente y futuro, la comunión y solidaridad de todos los hombres. No resulta tan descabellada la anfibiedad de ese misticismo carnal teniendo en cuenta que la amada es una «*cierta concebida*» («Canción del esposo soldado») y es la «*esposa*» («Hijo de la luz y de la sombra»), como el propio Hernández es el «*esposo*», en correspondencia, tal dualidad himeneica, con el «Cántico espiritual» yepesiano. La inclinación sexual de sus primeros poemas adquiere una personal dimensión cosmocósmica. La cárcel, al impedirle andar por los caminos del cuerpo, le hace volar hacia adentro por los paisajes sin fronteras de la esperanza. Todo se resuelve en Hernández al metamorfizarse hombre y mujer en esposo y esposa, y los esposos en el padre y la madre, carrera de relevos, esa gradación, hacia la meta del hijo. Resulto queda en éste el compromiso contra el hombre que acecha y esperanzado alienta su corazón junto al hombre que ama.

2. La incombustibilidad e inextinguibilidad del amor forman parte de la conciencia universal. Tolstói escribe en *Infancia, adolescencia, juventud*: «*Sé que mi alma existirá siempre porque este amor tan intenso no podría haber nacido si bubiera de cesar alguna vez*». Y Unamuno: «*Tú no puedes morir aunque me muera; / tú eres, Teresa, mi parte inmortal; /... / Es que viviste en mí... / y así entraste en la edad del corazón*» (Teresa, 48). Sobre la identificación de los enamorados basta recordar el Tristán wagneriano (tal vez el mayor hito amoroso, porque la música es la única poesía capaz de verbalizar la infabilidad), en el que ambos amantes se definen con el nombre -la sustancia- del otro, transustanciándose las identidades: «*Tristán: «Yo soy Isolda, ya nunca más Tristán»*. Isolda: «*Yo soy Tristán, nunca jamás Isolda*» (II, 3^a). Incluso el misántropo Beethoven, en una carta «A la Amada Inmortal», escribe ejemplificando esa dualidad unificatoria universal: «*Amor mio, mi yo*». Y antes, Juan de Yepes: «*amada en el amado transformada*» («Noche oscura»-15). Pero ese universalismo del amor inmortal y solidario no menoscaba la originalidad hermandiana: es Hernández (con el magisterio inmediato del telúrico y genesiaco Neruda) quien se evade del trovadorismo para incrustar en él la vida (de cuya utopía erótica surgió), quien utiliza la poesía y sus torrentes conceptuales amorosos para escribir un poema desliteraturizado -tanto como la palabra puede ya ser ajena a la autenticidad de la impostura que es la literatura-, quien concreta en una mujer hecha de carne y hueso (16) la abstracción de la amada, quien confía en el hijo la permanencia del amor: quien tiene fe en el hombre y no en los dioses o divinizaciónes. Ama lo que hay de humano en el amor, ama a la mujer, no su intelección sublimatoria, y lo que ésta hace sentir y entrega al hombre como especie. Ama la realidad cotidiana a pesar de que la alquimia del sueño muestre la libertad de los poetas y empuje al desengaño quevedesco. Se libera del paradisiaco infierno artificial en el que se amamantó. El sueño de la utopía, como el de la razón, produce monstruos: el mismo sueño que hace odiar la realidad es otro monstruo... ¡devuelve a la vida lo que le pertenece. Se sobrepone, con su humanización, nada menos que a toda una legislación literaria sobre el amor promulgado como dolor, lamento, automoribundia, que en su propio verso se verbaliza como «pena». Se sobrepone a la cadena sideral, vital, existencial que cosmogonizó el amor como un «planto» porque, por imposible, nada más nacido era un cadáver dulce,

ya que nacer era empezar a morir, como la vida tenía su cuna en la sepultura, puesto que «por lo que dogma para el amante había de ser que, por ejemplo, Calixto, deba sentir: «*me alegro con recelo del esquivo tormento que tu ausencia me ha de causar*» (I, 1^a). Se sobrepone a la concepción del amor como un luto, unas exequias, una parafernalia en la que el entierro es incluso anterior al nacimiento o su premisa para poder ser una energía poética. Se libera de la «pena» trabajada y recreada con tanto ingenio, masoquismo y contumacia por Manrique («*el placer en que hay dolor*»), Melibea («*agradable llaga*»), Herrera («*la dulce perdición*»), Yepes («*regalada llaga*»), Lope («*divino basilisco*»), Góngora («*ángel fieramente humano que destila «dulcísimo veneno*»), Quevedo («*herida que duele y no se siente*»), Villamediana («*sonjera pena*»), «*alivio que castiga*»), Gerardo Lobo («*mezclar fínebre queja y dulce canto*»)... hasta categorizarse (la pena amorosa -17) como existencialismo en Meléndez Valdés («*Doquiera vuelvo los nublados ojos / nada miro, nada hallo que me cause / sino agudo dolor y tedio (18) amargo / y este fastidio universal que encuentra / en todo el corazón perenne causa*») y que aún recoge Pérez de Ayala cuando, ante «Una amada muerta», se dice a sí mismo: «*A qué buscar sentido al universo / y perseguir vereda si ando a oscuras*» (19). Premonición, refundición y deformación esos ejemplos del «*dolorido sentir*» de Garcilaso. A todos se sobrepone Hernández cuando, igual a un hondero entusiasta, siente a la mujer como un arco desde el que lanzar como una flecha al hijo y con él el «*beso soy*», el anagrama del amor (más poderoso que la muerte) en que se ha convertido. Que Hernández perteneció a la clase de hombres en cuya sensibilidad se disocian las emociones en una sensibilidad paralela a la del juglar y el místico erotómanos (contiguidad amor-dolor, vida-muerte, júbilo-desaliento) lo dice él mismo en su comentario sobre Neruda: «*Necesito comunicar el entusiasmo que me altera desde que he leído Residencia en la tierra. Ganas me dan de echarme puñados de arena en los ojos, de cogerme los dedos con las puertas...*» (20). Al margen del tremendismo, ahí está el «entusiasmo» que lo «altera» hasta sentir el placer como un dolor, igual que la «llaga» de amor es «agradable» o «regalada» en Melibea y Yepes: es decir, «el placer en que hay dolor» que resume Manrique. Incluso perdura en el Cancionero (44): «*Fue una alegría que dolió de tanto / encenderse, retirse, dilatarse*».

El Romanticismo descreyó del amor al visionar lo premeditatorio imposible. El mismo Bécquer, semejante a Calixto, tras reabularlo como Dios, se desengaña y lo deviene efímero: «*¿Quieres que conservemos una dulce / memoria de este amor? ... pues amémoslo hoy mucho, y mañana / digámonos adiós*» (LVIII). La resaca amorosa modernista continuó el desencanto (patrimonial fue del Barroco y ya Lope lo esgrimió como cotidiana): «*Dar la vida y el alma a un desengaño: eso es amor*», carnalizándolo, sexualizándolo: «*Mi ideal es tenderme, sin ilusión ninguna, / de cuando en cuando, un nombre y un beso de mujer*», dice Manuel Machado en «Adelfos». La herencia y consideración de que el amor es solamente un «*rayo de luna*» conduce al escepticismo potenciador de la amargura feliz de que el cuerpo es el único mitigador del amor: «*Lo fatal*» del rubendarismo es la nihilidad amorosa -enmascarada con el bálsamo del sexo- en plena vida que acaba con la muerte: «*La carne que tienta con sus frescos racimos / y la tumba que aguarda con sus fínebres ramos*» es todo lo que queda del existencialismo quevedesco -del quevedismo existencial-. Hernández, en cambio, es el gran creyente del amor como perdurabilidad en la amada y en el hijo

(quizá no ajeno al amor «doméstico» de Boscán, Lope o Unamuno). Él supo que «Sólo quien ama vuela» («Vuelo»). Por ese motivo, aunque las «Nanas» se constituyeran en un poema desesparanzado, el hijo es «carne aleteante». En él el coito ha trascendido el sexo, no por la sublimación intelectual, sino porque ha vuelto al origen primigenio de ser origen de la vida y no sólo del sueño de la literatura: «te espero yo, inclinado como el trigo a la era, / colocándolo en el centro de la luz nuestra casa. /... / y el sol nace en tu vientre donde encontré su nido» («Hijo de la luz»). Imágenes genesíacas las de esta cópula omisiva que, más que metáforas, son un retorno a la naturaleza de las cosas, cuando las palabras aún no tenían que sustituir los objetos y los hechos a los que se referían. Todo cuanto escribe en su última vida y descubre en sus últimos versos lo había dicho ya, tal vez sólo sabiéndolo con la plenitud de la intuición premonitrice, en la «Canción del esposo soldado», que se cumple así en su veredicto de predestinación y autodeferimiento: «Para el hijo será la paz que estoy forjando. / Y al fin en un océano de irremediables buesos / tu corazón y el mío natifragarán, quedando / una mujer y un hombre gastados por los besos». Incluso la imagen de la cópula se engendra en el mismo texto: «y espero sobre el surco como el arado espera» (21).

III- Digresión no prescindible. Cuando el primerizo Hernández se pone a escribir, dos obstáculos hay para su pluma: 1) su libertad vital choca con las rejas del verso; y, entre natura y cultura, se apresta a vencer ésta en su terreno versístico, cayendo en la trampa de considerar espontaneidad-naturaleza-poética lo que no es sino academicismo literario: de ahí su admiración por los aherrojadores de conceptos en versos oscuros-reconditos, no misteriosos, crípticos y esfíngicos, no ambiguos por sugerentes- y barrocos, y su emulación o superación como una conquista erudita más que cultural. 2) Sus ningunos o escasos convencionalismos en materia amorosa se ven supeditados al canon del amor cortés aprendido en la naturaleza literaria, que es resultante, como toda manifestación humana tribal o social, de lo que el homo sapiens permite al homo ludens: lo que la civilización filtra del hombre primigenio, elemental, sin el tabú de la colectividad. Y aquí es donde la importancia de Neruda adquiere su significado: tampoco éste entiende la naturaleza como una arquitectura perfecta, sino perfeccionable, ni a la mujer como una dama que haya de ser creada en el poema. El amor de hombre y mujer y el vendaval de la naturaleza están presentes torrencialmente en la obra de Neruda (qué salto- y qué diferente textura y coloratura, dentro del mismo timbre- de los 20 poemas a los Cien sonetos de amor después de ver el mundo de los hombres durante su Residencia en la tierra). Su falta de respeto a los clásicos, esa manzana del padre literario, es lo que fascina a Hernández y lo que le devuelve su genuinidad: mientras están en prensa sus sonetos, hijos del padre común Siglo de Oro y de la castración sublimatoria del amor, se afilia al surrealismo nerudiano-libertad irracional, racionalización y desdoblamiento del romanticismo- y se germina, mediante el contacto con el viento del pueblo y el acendramiento de todo lo aprendido, su última poesía: el hombre «el ser humano- hecho poema, no el poeta- el hombre retórico- hecho verso. La diferencia entre el amor de Hernández y sus clásicos padres estraña en que éstos eluden o tabúan el sexo del amor: lo escudriñan licenciosamente (Nicolás Fernández de Moratín: *Arte de las putas*), lo aluden ingeniosamente (Quevedo: «Ay Floralba, soñe que te... ¿Dirélo? / Si, pues que sueño fue, que te gozaba...»). No es que faltasen en el clasicismo las afirmaciones de la condición sexual como

parte de la identidad humana: pero eran obras, como digo, licenciosas (*La Celestina*, *La Lozana*) o galanteos y requiebros atrevidos: «Señora, quien quiere comer el ave primero le quita las plumas» (Calixto a Melibea, XIX), «Cuando seas mayor y tengas más juicio te caerás de espaldas» («La Nodriza a Julieta», I, 3^o). Hernández es menos cauteloso porque su vida lejos del academicismo cultural también lo mantuvo lejano al tabú mental. Pero probablemente es en Neruda donde encuentra la coartada para considerar lógicas sus propias sensaciones o convicciones.

Si Garcilaso traza la escultura o la efigie de la amada idealizada, el místico, igualmente, esboza el retrato del amor sublime y muestra su rostro sin rostro al retratarlo como «inefabilidad». Y El rayo, después de tan larga tradición, la repite. Pero cuando Hernández escribe «Morena de altas torres... / un día iré a la sombra de tu pelo lejano / y dormiré en la sábana de almidón y de estruendo» («Canción del esposo soldado») ese «almidón» (como las «sábanas de holandá» del gitano sonámbulo y lorquiano) está desmintiendo (con su autenticidad referencial de la vida cotidiana, lejos de la gratuidad de las «artenes» y otros emblecos huertanos ecos del ripioso costumbrismo vicentemedinero) que la amada sea, como el amor, una entelejía sin cuerpo concreto (puesto que, ahora sí, a Josefina se refiere, la misma «mujer morena/ resuelta en luna» de las «Nanas»), que la compañera física (la «esposa») no sea asunto del poeta (ya Lope la había convertido en materia de su cántica pluma), quien niega que el amor sea sólo asunto de nostalgia (Machado: «se canta lo que se pierde») o nada más que el deseo de que exista (J. Cantero: «Siempre el amor inventa su criatura». *Breviario*).

Neruda pasa de la abstracción femenina (aunque su idioma ya es sexual y no sólo erótico) en los «20 poemas» a la concreción de una mujer en «Los versos del capitán», por ejemplo, como la telurita vendaválica de la Residencia se hace elementalidad y geografía pequeña en las Odas. Y no es descartable que el Neruda de Los versos (donde las palabras, igual que en «Antes del odio» y otros textos del Cancionero, se adelgazan «como las buellas de las gaviotas en las playas») tuviera en cuenta a su discípulo, y no sólo cuando escribe «gastándonos los labios / de besarnos el alma» («El hijo»), que recuerda el ya mencionado verso «una mujer y un hombre gastados por los besos» («Canción del esposo soldado»). Si lo propio es lo ajeno que hacemos nuestro cuando la vida nos hace sentirlo (y por eso de nada sirven los consejos), lo que nos pertenece en ese sentido es lo que nos emociona hasta la médula: por eso la voz más tierna brota cuando el corazón bebe en la vida y no sólo en los libros, y la mujer no es ya una metáfora de un dios ni el hijo un «que largo me lo fiáis». Esa emoción que se hace verbo sin retórica amanece cuando se eclipsa la vida o la cárcel hace distante lo que se ansía dentro del corazón: el amor, la esposa (no «la mujer»), el hijo (y todo cuanto se relaciona con esas patrias del alma, como puede ser cualquier «niño yuntero»). «Siempre el amor inventa su criatura»: y la amada es la invención del amante, así consta en la poesía; y Salinas lo constata al atrincherarse en su idea de la amada y no en ella como ser independiente del poeta: «... Y verte cómo cambias / y lo llamas vivir / en todo, en todo, sí, / menos en mí, donde te sobrevives» (*La voz a ti debida*). Lo que pasa con Hernández es simple: incorpora al poema, además de su biología mental (imbricada desde Dante), su biografía física, una verdad poética y humana: «Además de morir por ti, pido una cosa: / que la mujer y el hijo que tengo, cuando pasen, / vayan hasta el rincón que habite de tu vientre, / madre»

(«Madre España»).

El ser deseado y deseante, llámese dios o diosa, tenga rostro irretirable o indefinible, sea el eterno femenino o la eternal sensibilidad que aspira a tangibilizarse en cualquier modo, sea la mujer descorporizada y sublimada, nostálgica por desaparecida, beatrizada, petrarquizada, garcilaseada, becquerizada, intelectualizada al modo de Salinas, hecha más del amor de quien la ama que de la esencia de sí misma, va adquiriendo la sustancia propia y abandonando su ser de objeto creado en el poema para tomar la dimensión de reflejo de sí misma en el texto: el poeta ya no la inventa, sino que la comparte y habla de ella, no en lugar de ella; el verso ya no es el útero donde la engendra, sino la harina con que la amasa porque es pan de su vida, no incienso de sus sueños. Se cumple la letra y no sólo su espíritu: el «escrito está en mi alma vuestro gesto» cobra forma. La amada deja su huella en el corazón y en el poema, en la vida y no sólo en la escritura, en ésta porque forma parte de aquella: ya no es un sucedáneo de la utopía fáustica, un suave engendro de la necesidad del amor. Es una realidad con entidad propia al margen de la que el poeta le conceda en sus versos: y, por eso, se cumple ciertamente y sin rípi mental que «vos sola lo escribisteis, yo lo leo / tan sólo». Ya no hay dicotomía mujer y amado, sino que la amada es una mujer. El hombre Neruda, junto a César Vallejo uno de los primeros poetas que escribe como hombre afinado en el mundo terrestre además del literario, expresa esa dimensión de la mujer amada («Bienamada», escribe con frecuencia): «De pronto / mis pies tocan tus pies y mi boca tus labios, / has crecido /... en el amor como agua de mar te has desatado» («En ti la tierra». **Los versos del Capitán**). Por eso, porque la amada ya es parte de este mundo, desaparece la claustrofobia fúnebre y cementaria del «Señora mía, si de vos yo ausente / en esta vida dura y no me muero, / pareceme que ofendo a lo que os quiero...»: porque la amada no es otro mundo o un accesorio redimidor del mundo, sino parte del mundo, en el que hay otros amores ineludibles: «Si de pronto no existes, /... / si te mueres /... / yo seguiré viviéndote. /... / Donde los negros sean apaleados, / yo no puedo estar muerto /... / mis pies querrán marchar hacia donde tú duermes, / pero / seguiré vivo...» («La muerta»).

En realidad el trovadorismo no hace sino disfrazar o enmascarar el desengaño: al crear una amada imposible (muerta, inalcanzable socialmente...) se da la coartada para creer sin dudas en una amada posible, en el amor interminable, cuestión asegurada por el místico al llamar Dios a la propia energía erótica. Quevedo fluctúa entre ese sueño (la amada inmortal, el amor más poderoso que la vida) y el desencanto de quien no lo puede encarnar tangiblemente (la mujer concreta). El místico proyecta su deseo de amor impercedero en una ilusión óptica del alma: un ser divino que, por ser Dios, garantiza la inmutabilidad del amor, persecución de cuantos aman-viven en el amor. Hernández suma a la mortalidad de la amada mortal, por humana, la inmortalidad de cuanto se desprende del amor humano, el hijo, la descendencia, la reencarnación del amor sentido por el amante y la amada. Hernández superpone el amor sensual y el amor espiritual, si ambos no son sensualidades paralelas o la misma. Si Unamuno repudia la otra vida al no poder salvarse, revivirse, con apellidos y zapatos, Hernández siente que la propia identidad, el más íntimo yo, prevalece en el hijo... se es su signo, no por muy evidente, en diacronía, menos original. Como siempre (Miguel Ángel): «La estatua está ahí; sólo hay que quitarle la piedra que le sobra».

Hernández añade abiertamente a la inconseguibilidad amorosa del «amor cortés» el desasosiego de la insatisfacción sexual: malabarismo lujurioso y exorcismo de la lujuria es el soneto 8, sobre la tierra de la ama, cuyo recorrido («una paloma sube a tu cintura (22), / baja a la tierra un nardo interminable») parece una sibarítica masturbación mental; y no otra cosa que el deseo insatisfecho es el toro sexual del soneto 23 («esto marcado /... por varón en la igle con un fruto ... y dejas mi deseo en una espada»), la «ansiosa calentura» y la «picuda pena» de la carne frustrada del 4, o el «beso sin apoyo» del 21, que hacen comprensibles la reincidencia del «beso delinciente» del 11. Con lo cual la amada deja de ser un casto ente para ser un cuerpo sintiente, rechazador por la «honra social» («tu mejilla, de escrípulo y de peso...», soneto 11), pero igualmente deseante. Bien pudo aprenderlo, además de en la vida cotidiana—menos remilgada, pacata y pazguata, y más rudimentaria, en los pueblos, en Melibea o Julieta; incluso en Salinas («Horizontal, sí, te quiero...», «La voz...») o Neruda. El «rayo que no cesa» es la pena amorosa tradicional, pero también erótica, sexual (23), conducente a un desasosiego físico, corporal, síquico, que no se atempera con versos o cilicios y que deviene fatalismo, existencialismo (aunque todavía suene simplemente catastrofista y libresco el «cuánto pensar para morir uno», del soneto 6), todo ello en el marco creado por la introspección e idealización castratoria petrarquista (24). «Ay la vida: qué hermoso pensar tan moribundo», repetirá más tarde en «Hijo de la luz». Igual tragedia hay en **El rayo que en el Cancionero**: pero aquella fue presentimentio, tragedia y literatura, lectura y vida sufridas más con la pluma que con la sangre, y ésta vivida con la carne y compartida con el verso.

El acto amoroso-sexual, el coito (Neruda: «Mi cuerpo de labriego salvaje te socava / y hace brotar al hijo del fondo de la tierra», 20 Poemas, 1) se convierte en un acto creador semejante al de Dios, puesto que crea desde la nada el hombre al fundirse con la mujer; y así el amor es lo más divino de los hombres, lo más humano de los dioses en que se convierten el hombre y la mujer en el instante de la fecundación: «Pero no moriremos... /... / Somos plena sintiente. / Y la muerte ha quedado con los dos fecundada» (Muerte nupcial). Amor y satisfacción amorosa son interdependientes. Sólo el malabarismo síquico puede separarlos. Y eso hicieron los místicos: fuegos de artificio para celebrar la muerte de la vida en honor de la vida de la muerte. Si alguna duda había sobre la sexualidad del misticismo y los trances de Cepeda y Yepes, Hernández la dilucida desde su experiencia íntima. «No viene a ser una transcripción del «Amada en el amado transformada» la afirmación de «Muerte nupcial»: «Cuanto más se miraban más se ballaban: más bonos / se veían, más en uno fundidos?», «centro del universo» se proclama el sexo femenino en «Orillas de tu vientre»; el universo se concentra en la maternidad: «menos tu vientre / todo es confusos», «Vientre: carne central de todo lo existente» (Cancionero, 63, y «El niño de la noche»). ¿No es éste el coito místico y cósmico? Si es así, la cópula es el éxtasis («¿Qué absoluto portentoso! / ¿Qué total fue la dicha de mirarse abrazados», «Muerte nupcial») que proporciona la visión contemplativa de la fe en el hombre: el hijo, la vida que renace y se hace perpetua, el único amor más poderoso que la muerte (él mismo lo dice en las «Nanas»: «Porevenir de mis huesos / y de mi amor»). Lejos de la tradición inculporatoria de la sexualidad, el sexo viene a ser la culminación de la redención por el amor, la auténtica transustanciación: no es el espíritu, sino la carne unitiva la que origina la continuidad

de la existencia, la salvación de la individualidad en la perennidad filial: el hijo es como un advenimiento: *«Para siempre fundidos en el hijo quedamos / ... / los muertos con un fuego congelado que abraza / laten junto a los vivos ... / viene a ocupar el hijo los campos y la casa / que tú y yo abandonamos ... / el sol nace en tu vientre»* («Hijo de la luz y de la sombra»). El hijo es la reencarnación: y por eso duele más su muerte, porque no muere sólo el hijo, sino de nuevo el padre en él: *«se burló en la noche el niño que quisé ser dos veces»* («El niño de la noche»).

Lo que siente Miguel Hernández es pura biología, ley de supervivencia: la tendencia «la esencia» del ser es seguir siendo «viviendo», sobre todo cuando esa esencia es el bienestar, en forma de belleza, placer ... Por eso sentimos como natural la inmovilidad de lo propio y lo que nos pertenece (el amor, la amada, el hijo ...). La ya aludida expresión de D. Alonso (*«Dale la eternidad ...»*) es la consecuencia, más que lógica, inevitable. De otro modo: el misticismo hermandiano es un interiorismo natural, una introspección amorosa, aunque «como todos procedemos de todos» influyeran en él, o lo determinarían, las experiencias de la mística (25) clérica. El proceso es como la «ascesis»: el vacío interior de quien todo lo ha perdido (*«Ausencia en todo silencio / ausencia, ausencia, ausencia; «A mi lecho de ausente me echo como a una cruz»*, Cancionero, 29; «Orillas de tu vientre») es semejante o igual (quizá inversamente) al de quien se ha liberado de las pasiones. La mística afirma que el camino hacia la posesión absoluta de sí mismo, el abrazo del éxtasis, el hallazgo del júbilo inefable, es el de la renuncia total. *«Niega tus deseos y hallarás lo que desea tu corazón»*, escribe Juan de Yepes (Avisos, 15). Ahí está toda la filosofía de Shopenhauer, la consecución de la seriedad a través del desahucio de la pasión. Y el hueco se llena con sueños, espejismos, fantasmas, recuerdos, dioses, personas. El hijo, síntesis sinóptica de la existencia, es el horizonte hermandiano. La contemplación del hijo es para Hernández como la visión de Dios para el místico. En «Vida solar», al hijo, *«fruto del cegador acoplamiento»*, exhorta como un ruego imperativo redentor: *«Ilumina el abismo donde lloro ... / Fíndete con la sombra que atesoro / hasta que en transparencias te (me?) consumes»*.

La unión de amor y hombre «la consecución del amor por el hombre» defenestraba a éste hacia el acabamiento: Bécquer atisba el amor en la mujer y la unión amorosa implica la locura («El rayo de luna») o la muerte («Los ojos verdes»). Espronceda, afincado en el más negativista romanticismo, simula el encuentro de hombre y mujer, en «El estudiante de Salamanca», como un lecho nupcial, férreo hacia la condena, y no sólo porque don Félix de Montemar deba ser castigado, sino porque el hombre está condenado a no hallar el amor. En «El mágico prodigioso», un personaje abraza un esqueleto igualmente en su himeneo tramposo. Cuando los místicos hablan del éxtasis entroncan la muerte humana como tránsito hacia la vida de la divinidad. En cambio, Hernández titula «Muerte nupcial» un poema en el que la unión del hombre y la mujer no acaba con la vida en esta vida de los amantes, sino que incluso la proyecta hasta otro ser también humano y viviente igualmente en esta vida humana. Tal ascésis amorosa puede verse incluso en el oxímoron característico del trovadorismo y el misticismo (el místico no fue sino un trovador desnaturalizado e hiperbólico) que rigió el estado anímico-poemático hermandiano: *«En el central reposo se cierne el movimiento»*, («El hombre no reposa», «cuánto odio sólo por amor», «Antes del odio», «incendia mi osamenta con un

escalofrío» («Hijo de la sombra»), «fuego congelado que abraza» («Hijo de la luz y de la sombra»), *«Fíndete con la sombra ... hasta que en transparencias te consumes»*, («Vida solar»), «Muerte nupcial», «Sonreír con la alegre tristeza del olivo», «Triste instrumento alegre...» («Vuelo») ... Incluso el desplazamiento a la amada de la propia libertad («en tus brazos, donde late ...») forma parte de esta heterodoxia de la lógica. Si todavía, en tiempos del Cancionero, se atisba el amor como dolor y, por ejemplo, el rayo es o se mantiene como una amenaza o sinónimo de tormento («como si un rayo raudal / te trajera a mi pecho», Cancionero, 22), pronto desplaza su significado hacia la esperanza: *«pero hay un rayo de sol en la lucha / que siempre deja la sombra vencida»* («Eterna sombra»). Ese cambio de significación viene incluso precedido de un esquema verbal palindrómico, como para patentar la disolución del dolor, su reniego y su coagulación en el amor a la esperanza; el rayo que no cesa es un perfume que no cesa: *«donde un perfume que no cesa hace / que vayan nuestros cuerpos más allá»* (Cancionero, 23). Por eso es posible la «boca que viene de lejos / a iluminarme de rayos» («La boca»).

IV. 1. Enjaulado el animal erótico y místico, misticorótico, que fue Hernández, sentiría en aquella sombra de soledad la necesidad de la «mordedura de una punta de seno duro y largo» y la «picuda y deslumbrante pena» de su ausencia. La lava sexual tiene que derramarse de alguna manera, pues, aunque la energía ni se cree ni se destruye y solamente se transforme, toda transformación es una creación: Hernández proyecta la concupiscencia del acto sexual al hecho paternal; y en su vuelo interior hay tanto espíritu como carne, lujuria espiritual y misticismo sensual. No otra cosa hay en «Hijo de la sombra». «Antes del odio» es el grito de vida (Quevedo *«Ab de la vida, nadie me responde...»*) y afirmación contra las prisiones y la muerte: *«No es posible acariariete / con las manos que me dio / el fuego ... / Mirame aquí encarcelado / a los pies de la tiniebla / ... / Alto, alegre, libre soy / ... / no podrán atarme, no / ¿Quién amuralla una voz? / ... / En tus brazos ... late / la libertad de los dos / ... / Libre soy. Siénteme libre»*. Y por eso, sólo por amor, como el frailecico que voló tan alto, tan alto que «mil uelos pasó de un vuelo», «La boca» es un «pájaro lleno de pájaros». En las «Nanas» escribe: *«Ser de vuelo tan alto»* y *«Cuánto jilguero / se remonta, aletea / desde tu cuerpo»*.

Tal vez en ese instante abre Hernández un túnel hacia adentro donde ocultar la soledad y hallar la propia compañía, como los habitantes de la mística. Es como si el pájaro enjaulado se tragase la jaula y, siendo una prisión volante, desconociera su condición de encarcelado («... las vidas de los demás son ... / cárceles con que tragar la tuyas; «Vuelo»). La autocontemplación, la introspección para que al comprender haya consolución, es la única actividad, un ascetismo físico: *«Mirar, y ver en torno la soledad...»*; («El niño de la noche»); *«Por más que el cuerpo, abandonando por la quietud, trabaje, / en el central reposo se cierne el movimiento / ... / Todo es un soplo extático de actividad moviente»* («El hombre no reposa»); *«... parece que persigo / desnudarme, librarme de aquello que no puede / ser yo...»* («Sigo en la sombra...»). El poema «Vuelo» se constituye en un viaje, a través del amor, que él había consignado como dogma (*«Todo lo desafias, amor, todo lo escalas; «Sonreír con la alegre...»*), hacia la libertad, hacia la identidad, una ascensión desde la cárcel del cuerpo y, si no del alma, sí de la propia mente; y la ceteraria religión invade una vez más su verso: *«Iba tan alto a veces que me respaldancia / sobre la piel el cielo, bajo la piel el ave; y el tránsito (el intento de*

tránsito, porque el viaje es frustrado), el desasimiento de esta entidad y el asimiento de la nueva se siente a través de la clásica unión de contrarios: «Triste instrumento alegre de vestir». Por eso «el ansia tan eterna» («Sigo en la sombra...») se convierte en una «Sepultura de la imaginación». Sólo queda, inmerso y debatiéndose en la «sombra con sombra, contra la sombra» («Sigo en la sombra...») vencer la «Eterna sombra», realizar ese viaje hasta la luz con la esperanza. A la esperanza le había puesto el nombre de hijo, Luz en la sombra.

Aherrojado en la cárcel, empujado hacia adentro de sí mismo, Hernández otea los paisajes mentales, diluye los objetos, disuelve en sentimientos la libertad que ansía el cuerpo (26), desmaterializa la materia carnal hasta una esencia próxima a la mística para integrar de nuevo ese viaje interior en el cuerpo soñado, amado, arrebatado, ese lejano (Alexandre:) «*Guerpo feliz que fluye entre mis manos...*». Y el pastoreo verbal que va haciendo de la amada, el cultivo hortelano con el agua mental fructifica en la materia grávida de la esposa y el hijo, utopías practicables aunque, y él lo sabría, ya nunca para él (27). El trovadorismo, al idealizar a la amada, desprovee a la mujer del atributo de la maternidad, puesto que si es inconseguible tampoco es sexualizable. El misticismo, y el religiosismo en general, cantan y trovan incluso la virginidad en la maternidad de la Virgen, quizá por idéntico idealismo y por el rechazo de la sexualidad. Hernández, procedente del trovadorismo, se aparta de la idealización y encuentra un misticismo en la mujer sexualizada y grávida (28). No es que Hernández no sublime: hace una sublimación de la sexualidad, de la verdad, de la experiencia de la humanidad, no de los empirismos de los sueños. Es su místico trovar una exaltación de la amada carnal, corporal, no entelequia: *Yo no quiero más luz que tu cuerpo ante el mío.../ Claro cuerpo moreno de calor fecundante...* («Yo no quiero más luz...»). Lejana queda la tendencia condenatoria del sexo incluso amoroso presente todavía en su coetáneo Ramón de Garciasol: «*Y tendrás bifos, porque la semilla / prenderá en tus entrañas, que la esperan / sin conocer el asco que tu carne / tiene al sentir la carne que te cubre / y te fecunda el vientre y te envilece /.../ Y tendrás bifos, porque la semilla / se junta a la semilla oscuremente /.../ no necesita amor, sino contacto: roce carnal y torpe fantasía*» («A una pobre mujer». Antología provisional). Como igualmente, y más ecuaníme, hay quien siente la leve sensualidad de lo cotidiano sin ningún aspavento, según muestra José Luis Cano: «*Enfrente el cielo, los pájaros y tu boca entreabierta, /.../ Poca cosa hace falta para sentir la dicha: / una luz, una flor, una brisa, una mano en la nuestra, / o esta tarde que parece de carne...*» («La tarde»).

2. El recorrido de Hernández, desde el trovadorismo al humanismo, es prodigioso en su simplicidad. Si el misticismo era una idolatría, el trovadorismo era un fetichismo. En Hernández se cumple la autonomía humana del amor, la incesantidad de que un Dios garantice su existencia o su inmortalidad. «*Amor me inspira*», escribe Dante (Purgatorio, XXIV). La palabra «amor» abarca tanto el impulso humano de la sexualidad como el arrebato de la misticidad y la sublimación del erotismo. Tal como Hernández lo expone, se cumple en su absolutidad el verso final de la Comedia: «*El amor, que mueve el sol y todas las estrellas*» (Paraíso, XXXIII): la trascendentalización y mantenimiento de la energía viva, el amor constante más allá de la propia vida, el «polvo enamorado» más allá y a pesar de la muerte. La aceptación de que lo que sigue viviendo es la vida «en cada ser que nace, no los vivos. Que todos morimos como individuos y prevalecemos como

sustancia y causalidad indefectible. Tal vez el instinto de supervivencia actúa en el hombre como un Sísifo que desesperadamente intenta preservar su propio yo, y tal vez ese instinto le reclamase por ejemplo y como ya he dicho, a Unamuno su reencarnación individual, con sotana y zapatos, su identidad mental y corporal, Hernández, más primario, resuelve el ansia dejando actuar a la naturaleza: el hijo es su reencarnación, su otro y mismo yo. El amor es, por todo ello, el único nexo de la humanidad, lo que concita y une a los muertos con los vivos, a los vivos con los que vivirán tras nuestras vidas, lo que anula, finalmente, a la muerte. El ciclo vital, en el que la vida procede de la muerte, se cumple así: el hijo vivirá a pesar de la muerte del padre, fecundado por ésta, que no hace sino alimentar los sentimientos de paternidad; el hijo da la vida al padre, quien niega su muerte, y la vence, al virarse en esa luz que, desde el mañana, ilumina el presente (29).

Prototipo, en sus arrebatos, del buen salvaje rusioniano más que del mal poeta verborrónico, siervo de la inocente ingenuidad vencida y victimaria, Miguel Hernández es uno de los mejores ejemplos del poeta en toda su evolución: la creencia de que la literatura es un habla superior—por intrínca—da y el regreso a la sencillez de la expresión, no a la simplicidad de los conceptos (teniendo en cuenta que lo complejo no tiene por qué ser complicado en su exposición, aunque su simbolismo lo hermetice). En otra ocasión he dicho que la guerra fue un mal que por bien le vino: hablarle al pueblo implicaba callar para los poetas, huir del lenguaje barroco, corazonar el cerebro y no cerebralizar el corazón: porque tenía que expresar el mundo del hombre, ya no sólo a un hombre y su mundo (aunque a través del todo se individualiza universalmente). En esencia, es tan evidente su trayecto, resulta tan lógico «ver» lo que se siente. Pero sin duda, en un mundo verbal las palabras ocultan los conceptos a los que se refieren. Curioso—o lógico—que sea él, tan retórico y panegirista de la verbosidad en sus comienzos, quien vea a través del resplandor de las palabras lo que antes de ellas anida en el corazón y éste sólo verbaliza en cuanto que la comunicación es necesaria. Si la poesía es la transcripción de las razones que el corazón conoce y la razón ignora, barroquizar las emociones y la dición que las expresa es malversar la identidad del amor y su poesía. Lo razonable no es racionalizar, sino sentir; y lo evidente es que el amor es la conjugación del hombre y la mujer, sus consecuencias espirituales y carnales (mentales: pues la mente es la única fisicidad y, por eso, sólo existe la siquididad. El místico pretendía que la mentalidad—la mentalización—fuese la única carnalidad). Y ahí llega Miguel Hernández después de atravesar los laberintos de las mixtificaciones de los trovadores y los místicos. Construye Hernández otra historia de amor: la natural. Abre, así, una mirada a otros autores que se inscriben en ese nuevo flujo conceptual en el que una mujer y un hombre son dos seres humanos y las palabras tienen menos tinta de verso que sangre cotidiana, sin abandonar por eso la poesía. (Ingl González ya no quiere ser el sufriente propietario de una dama inefable ni el feudal hacedor de la amada sublime, sino el compartidor de la realidad más próxima a la piel: «*Si yo fuese Dios / y tuviese el secreto, / haría / un ser exacto a ti...*»/ *Existes. Creo en ti. Eres. Me basta*» («Me basta así»). Lejana queda el primer A. Machado de «*Si yo fuera un poeta / galante...*» (parafrasis del «Madrigal» de Cetina), y la Guiomar todavía semblanza de la «midoms» provenzal: «*Tu poeta / piensa en ti...*»/ «*Porque una diosa y su amante / buyen juntos, jadeante, / lo sigue la luna llena...*» Si es cierto que «no prueba nada, / contra el amor, que la amada / no haya existido jamás» (30), si prueba

sobre la verdadera sustancia del amor que la amada existe y da amor sin que el hombre poeta haya de inventarlo como una vida que quisiera no tener que inventar. «*Oh carne, carne mía, mujer que amé y perdí, ¡a ti en esta bora húmeda evoco y bago cantos*», había dictado Neruda en la «Canción desesperada». Y Rubén, aún como provocación y no como naturalidad: «*Gozad de la carne, ese bien / que hoy nos bechiza ...*» («Poema del otoño»; también, aún sublimador, en el poema que empieza: «*Carne, celeste carne de la mujer ...*»). Y es en esa corporalización del sueño inmaterial en donde Carlos Sahagún encuentra asimismo la compañera de carne y no sólo de verso, explícita en «Dedicatoria»: «*mi corazón te debe / haber ballado juntos la verdad más humana ...*». Pues la amada, definitivamente, es «*Tú, mi esperanza cuando no hay consuelo*» («Tiempo de amar»). Y el hijo es «*este niño que llega de mí mismo, / vencedor de mi tiempo*» («El hijo»). Los hombres apoyados en lo humano y no en la divina cosmogonía del «eterno femenino» sin mujer. Y es que ya pasó el tiempo del hombre y el juglar inmersos en su corazón y en su poema, de espaldas a la vida: el amor ya no puede ser un paraíso, una tortura o una masturbación mentales, porque «*nada tiene / sentido en soledad*» («La casa»).

3. Cuanto he dicho está implícito en Hernández (y no basta aquí saber que cada lector inventa a su autor, que cuando un autor habla de otro está hablando de sí mismo: tanto si lo fustiga como si lo enaltece, lo justifica o lo niega, no hace sino, al interpretarlo, interpretarse). Pues la poesía es la filosofía liberada del silogismo. Un poema es un chip verbal en el que se concentra todo lo leído, todo lo vivido, todo lo sentido, todo lo aprendido. Por eso al poeta le basta con decir: «*Libre soy. Siénteme libre. Sólo por amor*». (Los demás hemos de ir paso por paso). Y en este sentido, la poesía erótico-amorosa de Hernández, porque asume la trascendentalización del hombre desde la naturaleza terrestre del hombre, es la única y auténtica poesía mística humana que ha existido (o de la que yo tengo noticia y considero digna de tal apellido). Y porque el misticismo no puede ser una coartada para que el hombre se ensimismara solitariamente boca adentro, sino de labios para afuera solidariamente. Y eso es lo que hizo Miguel Hernández. El amor es la magia que nos permite creer «demasiado efímeramente» que algunos seres humanos son dioses: la amada, el padre, el hijo, el héroe. La mística al divino modo, en su búsqueda del paraíso perdido interior, en su huida hacia adentro, implica un rechazo del mundo, una misantropía disfrazada u oculta en la persecución de un Dios que nada tiene que ver en su esencia con los hombres —pero que, dicese, le hará ser como él—. La poesía «mística» de Hernández, en cambio, significa la aceptación del mundo y de los hombres, su fe en el género humano (fe en el hombre perdida por los santos varones y hembras de la Iglesia, más antropófagos cuanto más proclamaban su fe en un Dios teocéntrico), la superación de las potencias del hombre desde sí mismo, no su sustitución por una panacea mitológica. Seguramente, el misticismo erótico hermandiano hubiese sido repudiado por quienes santificaron a Juan de la Cruz; pero, sin duda, Juan de Yepes, más sabio, lo alabaría porque descubriría en él su verdadera identidad.

Antonio Gracia

Anacolutos

(1) Respectivamente, en los sonetos que empiezan: «*Por ser mayor el cerco de oro ardiente ...*», «*Diecés años de mi vida se ha llevado ...*», «*No me afige morir, no he rehulado ...*», «*Qué perezosos pites, qué entretenidos ...*».

(2) Soneto «*Hambriento de querer, dulce apetito ...*» y «*Fábula de Acis y Galatea*».

(3) J. A. Villacías: «*La fuga de los presos*». En Rebelión de un recién nacido.

(4) Tal complementariedad en su contradicción existe incluso en los arrebatados lances amorosos: muchas mujeres

«imagino que también los hombres-dicen en el instante del orgasmo: «*Me vas a matar / me voy a morir de placer*». En ese ardo el amor carnal (más coloquialmente: «*me voy a morir de gusto*») está toda la esencia del amor místico, que, por cierto, también es humano.

(5) Soneto «*Resucita en polvo ya, más siempre hermosa ...*».

(6) Todas las citas de Hernández según la Obra Completa, Espasa Calpe, Edición del Cincuentenario.

(7) Por ejemplo, Luis Rosales: «*Soy tu propio dolor, déjame amarte*» («*Ayer vendrá*»). Rimas; y también, con regodeo en la continuación de estirpe masquista, en un poema titulado, además, «*Ascensión hacia el reposo*» (Abril): «*Como sé que al morir terminará la muerte. / Como tú te eres el único sufrimiento posible y la angustia de cal que me quema los ojos, / yo te ofrezco la sombra ... / donde puedo creer, porque marchamos juntos igual que dos hermanos perdidos en la nieve*».

(8) Es el ansia de transportation, de disolución en la perennidad y plenitud, al que en gemelos y dispares sentidos, aluden Gerardo Guillén ante la contemplación de «*El ciprés de Silión*» o «*Numancia*» y Jorge Guillén (tratando a la «*Cima de la delicia*» al observar «*Las doce en el reloj*»). Es una alquimia cerebral bautizada como Dios, amor ... Es la misma compulsión mental a que se refiere Bergamini: «*el misterio está en el aire / en el aire y en el fuego / en el fuego y en la luz / en la luz y el pensamiento*» (Rimas y sonetos rezagados).

(9) De la transcendencia e «*Antes del odio*» pueden dar fe voluntarios o inconscientes Alonso y Alexandre en obras de su madurez. Alexandre escribe: «*Yo soy sombra en la sombra ...*» («*El inquisidor ante el espejo*», de Diálogos del conocimiento), recordatorio, tal vez, de «*Beso*» soy, sombra con sombra; Alonso pregunta «*¿Que no grité? / Mordaza hay preparada? / Venid, / Amordaza mi pensamiento*» («*Soneto sobre la libertad humana*», en Hombre y Dios), reminiscencia de «*Quién encierra una sonrisa? / ¿Quién amuralla una voz?*». En «*Mi sangre es un camino*», Hernández prelude: «*No bastan cerraduras ni cementos, / no, a encadenar mi sangre*». (Tristemente: Orwell contesta involuntariamente que sí es posible desmantelar los sentimientos, haciendo hincapié en el amor, al narrar la historia de Winston y Julia en 1984: «*pueden forzarte a decir cualquier cosa, pero no hay manera de que te lo hagan creer*». Dentro de lo no pueden entrar nunca» (Segunda, VII). «*Si, pueden penetrar en uno ...*) A veces te amenazan con algo que no puedes soportar. Y entonces dices: «*¡A mí no, a ella*». Y no te importa lo que pueda sufrir. Sólo te importas tú mismo. Y ya no puedes sentir por la otra persona lo mismo que antes» (Tercera, VI).

(10) Carmen Conde parece constatar: «*¿Ceniza tú algún día? / ¿Ceniza esta locura? Tú no te acabas nunca ...*» («*Primer amor*»). Obsérvese la similitud conceptual con Machado de estos versos de Borges: «*Es posible que yo, súbdito de Yaqub Almansur, / muera como tuvieron que morir las rosas y Aristóteles*» («*Cuarta*»). Octavio Paz, que no en vano tiene un Homenaje y Profanaciones que es una parafraza del soneto de Quevedo, escribe en «*Más allá del amor*»: «*Tú nos amenaza / el tiempo, que en vivientes fragmentos divide / al que ful del que será / ... / Más allá de nosotros, en las fronteras del ser y el estar, / una vida más vida nos reclama*».

(11) Recordado un verso de Camero, en el poema «*Avilas*», en el que parece habérselo dado la vuelta al expresivo concepto: «*... un cuerpo demasiado hermoso para haber vivido*».

(12) Garcilaso: «*En tanto que de rosa y azucena ...*»; Góngora: «*Mientras por competir con tu cabello ...*. Pero, antes, Tasso: «*Mentre che lauro crin v-ondeggia intomo ...*».

(13) De nuevo la diferente mirada hermandiana frente a la de sus inmediatos predecesores: para Cernuda sigue vigente la paradoja del poeta juglaresco, porque «*Libertad no conozco sino la libertad de estar preso en alguien / ... / por quien me olvido de esta existencia mezquina*», como afirma solemnemente y torremafidamente, pues el ser amado no es así compartición, sino sustitución, más un bálsamo contra la soledad que una solidaridad —en «*Si el hombre pudiera decir*». La interrelación con la amada, dentro del tema de la «*cárcel de amor*», se manifiesta en Hernández de manera menos tópica, más densa. Compárese el verso de Cernuda con los de Hernández: «*A lo lejos tú, sintiendo / en tus brazos mi prisión*». Sin olvidar que añade «*en tus brazos donde late / la libertad de los dos*». (Relacionese esa unidad con ella con estas palabras de una carta fechada el 31 de mayo del 39: «*Volveremos a brindar por todo lo que se pierde y se encuentra: la libertad, las cadenas, la alegría y ese cariño oculto que nos arrastra a buscarnos a través de toda la tierra*». Josefina: «*escñebme*»). Semejante interdependencia y coexistencia de los enamorados «*—de don Juan y doña Inés— hay en la «Resurrección» de Emilio Prados: «... tú por fuera —sueño / puro— volarás latiendo / sobre mis pulsos, / desnudo*

alzándose en ellos, / a unirme a ti, sólo alma / ya de nuestros dos reflejos. Similar unión y trasvase con la «Criatura afortunada», a la par que el ansia de eternidad y un timbre laicamente místico, hay en J. R. I.: «... a tu contacto, cálido, / en loca vibración de carne y alma, / nos encendemos de armonía. / Parece que también vamos a ser / perennes como tú». Un apunte de esa unidad hay en Altolaguirre: «¿Qué juntos los dos estábamos? / ¿Quién el cuerpo? / ¿Quién el alma?» («Separación»). Recuérdese la interrelación e intercomunicabilidad de los amantes, en idéntico sense, en el 12 de los 20 poemas de Neruda: «Para mi corazón basta tu pecho, / para tu libertad bastan mis alas. Como los aparentes enemigos resultan ser la misma sustancia pacífica inmersa en un belicismo no buscado cuando Nicolás Guillén canta «No sé por qué piensas tú, / soldado, que te odio yo, / si somos la misma cosa / yo, / tú» (Cantos para soldados...). Tan grativo o necesaria como las demás es la curiosa compartición de efectos implícita en la excusa que Sancho pone a Maritornes para que lo bizme: «No cal; sino que del sobresalto que tomé de ver caer a mi amo, de tal manera me duele a mí el cuerpo, que me parece que me han dado mil palos» (1.16). Ya en la mística clásica hay una interrelación amado-amada, pero es un holocausto, una autoinmolación de la identidad para vivirse y serse en la ajena como si fuera propia, como constata Yepes: «Esta vida que yo vivo / ... / es continuo morir / hasta que viva contigo» («Coplas del alma que pena ...»). Hernández, en cambio, proclama la afirmación de la vida propia compartida con la de la amada, no hay en él reniego, sino complementariadad.

(14) Nada extraordinario es, hoy, en el registro religioso. Unánime hubiese escrito con similares palabras «Cuando, Señor, nos besas con tu beso ...» («En la mano de Dios ...»). (15) Escribe Lope el soneto que comienza: «Fr y quedarse, y con quedar partirse ...». Y John Donne (Sobre su amada): «Los amantes ausentes están el uno en el otro». Y Neruda «Adios, pero conmigo / serás ...». «No he salido de ti cuando me alejo ...» («La carta en el camino. Los versos ...»). Y Hernández: «Me voy, me voy, me voy, pero me quedos (soneto 19). Como muestran esos ejemplos, la unión amorosa conduce a la conjunción de los amantes en uno incluso en la distancia; de modo que, si en un enamorado cabe el otro, los vasos comunicantes funden las identidades y cuanto atañe a una pertenencia a la otra. Por eso Hernández puede decir que siente la libertad personal desde la de la amada. A esa intercomunicación y transnancación se junta la necesidad de que el gozo de la unión y unidad amorosa se eternice (mística, trovaduría o sexualmente). (16) A pesar del título ruberidiano «Balada en honor de las musas de carne y hueso», nada tiene éste que ver, si no es en la ruptura y desmorinamiento del trovadorismo místico, con la concepción herandiana, humanizadora y no sólo carnal. Más cerca está el verso «Concepción Sánchez, acompañame». (17) También Hernández rinde tributo al tópico: «Es una herida tan bella, / que estoy sufriendo por ella / y estoy a gusto en mi herida» (El labrador de más aire, 1.6).

(18) Teclatlo se llama el desenterrador de Cadalso, sufridor del dolor cósmico por sufriente de la pena amorosa.

(19) «Pena» y «sentir» aparentemente independizados del amor, pero su consecuencia, que resume en su catastrofe interior César Vallejo en «Los heraldos negros», como fátum definitorio inexorable: «Hay golpes en la vida, tan fuertes ... / ... como si la resaca de todo lo sufrido / se empozara en el alma / ... y todo lo vivido / se empoza, como charco de culpa, en la mirada». Neruda, en «Walking around», frunce el ceño existencialista sin preámbulos: «Sucedo que me canso de ser hombre ...». Tal vez ningún personaje tan existencialista (desde luego es el primero) como Mercucio («un hombre que Dios puso en el mundo para que él solo se echara a perder», porque «rima únicamente amor con dolor -ll, y l y l»), el adalid de Romeo. Mercucio está preso en la cárcel del desencanto, del amor, de los hombres y del mundo. Para él la libertad se llama muerte; y la busca en la espada de Teobaldo. Si Romeo se entrega a la muerte al fallarle Julieta (como la propia Julieta, Isolda, Melibea, Isabel la de Teruel ...), Mercucio, paradigma de su «dolorido sentir», igualmente se da a la muerte porque desespera de encontrar una amada redentora. No obstante, Hernández supera tal atavismo y cataclismo amoroso-existencial y se entrega a la vida viviéndose en su amada, resucitándose en ella, confluando en que mientras una parte del todo vive la otra parte no ha muerto todavía. «No es esa la razón -la sinrazón que mueve a Doña Inés para salvar a su Don Juan?».

(20) Cuando, más tarde, Hernández censura a Neruda («No perdona imagen ni objeto que se le viene al paso») su reproche, en menor escala, recuerda a Nietzsche idolatrando a Wagner y renegando de él. El proceso psicológico es el mismo: cuando se busca un puesto en cualquier olimpo, se tiende a repudiar a quien enseñó cómo subir a él, porque la construcción del propio yo exige la matanza de cualquier yo ajeno (porque es un yo determinante, esclavizante); el modelo se convierte en obstáculo y, por lo tanto, en rival; la fascinación inicial deviene rivalidad final y, por ello, crimen psicológico.

(21) «Juntemos, como en la siembra / el trigo al surco, mi cuerpo / a tu cuerpo ...», dice, insistiendo en la misma imagen, en Pastor de la muerte, IV.

(22) «Tigre y paloma sobre tu cintura», escribe García Lorca en «El poeta pide a su amor que le escriba».

(23) «Ese rayo azul», amor y fatalismo «picotea mi costado», afirma Hernández. El costado simboliza, en general, el corazón amante y también el sufriente de quien por amor se entrega al dolor por causa de la amada o del prójimo: amor y redención. Recuérdese a Marique: «... abrieron el mi costado / y entraron vuestros amores» («Estando triste, seguro ...»); y el «dardo de oro» horadando el corazón de Teresa de Cepeda en su conocido «éxtasis».

(24) Hernández enreda la pena amorosa con la metafísica en un proceso paralelo a sus lecturas y a la propia vida: el amante despedido se entristece primero y se desespera de la vida después, cuando persiste el desdén: el dolor se agudiza y categoriza cuanto mayores y persistentes son el amor y su desprecio. En el terreno del poema, si no bastara la tradición garcilasista, ahí están Alexandre o César Vallejo para atrincherar y enquistar el dolor del desamor y el existencialismo en el verso hermandiano. El «carriñero cuchillo», el «rayo secular», la «terca estalactita», las «expasaradas fieras» que hay en su corazón (Quevedo: «... hay en mi corazón furias y penas»), «las furias refugiaditas convertidas en pensamientos de muerte» (S. 14), la «pena» que lo hace umbrío, todas ellas expresiones de un fatalismo existencial (el persistente e ineludible «dolorido sentir»), no deben hacer olvidar, porque estén situadas al comienzo del libro al que pertenecen, que son posteriores (consecuentes) psicológicamente a la pena de amor, síquico y físico, caras de la misma moneda, al hecho de que «fueran menos penado si no fuera / ... / cardo tu piel para mi tacto, cardo ...». Si «Este rayo ni cesa ni se agota» porque «de mí mismo tomé su procedencia», es porque (Quevedo): «Este amor que yo alimento / de mí propio corazón ...».

Que la amada es la causa de la parafemalia de la pena lo afirma el propio autor en el prólogo y el epílogo a su tributo al amor cortés: «¿Adónde iré que no vaya / mi perdición a buscar» / «tu destino es de la playa / y mi vocación del mar». «Tanta rima / no es por otra desgracia ni otra cosa / que por quererte / y sólo por quererte», incluso lo declara en otras ocasiones: «Nadie me salvará de este naufragio / si no es tu amor ...» (soneto 10). «Quiero que vengas ... / a serrenar la sien del pensamiento / que desahoga en mi su eterno rayo» (soneto 12). Esa pena amorosa metafisicizada lo convierte en barro, primero metáfora del escabel donde el siervo de amor coloca el corazón dispuesto a ser pisado, puesto que «ya es maduro» (soneto 8), y luego emblema de la arcilla humillada de la que está hecho el hombre; y entonces la rebelión del «No me conformo, no, me desespero», puesto que «Mi sangre es un camino» recorriendo las venas de la humanidad. Ya no se siente, en la vertiente amorosa, tampoco socialmente, «carne de yugo» («El niño trueno»). Hernández acaba así de abandonar su principiante alición de trovador o cupeista culto y se perfila como hombre que escribe su condición humana.

(25) No es extraño el proceso de interiorización y enclaustramiento, de índole mística, que preludia como una profecía el acabamiento de la vida. Los últimos cuartetos de Beethoven o el Parsifal de Wagner lo ejemplifican.

(26) La disociación que el ansia de libertad produce en el encarcelado, y su conselación por la escritura, la explica Meléndez Valdés: «Tú, musa, favorable dame sales / consuelos y vigor: con su armonía / los tormentos más graves / ... / se truecan en pacífica alegría. / Libre discuro y libre me imagino, / libre soy, libre soy, pues cuando atada / a arbitrio del destino / de mí ser me gira la porción grosera, / con raudo vuelo por la inmensa esfera / huyéndome fugaz la mente alada, / hasta el empíreo cielo / oca encambrarse en un dichoso arbol» («A mi musa. Consuelos de un inocente encerrado en una prisión»).

(27) La salvación por el amor y su abnegación, tal vez reducido en el que se refugia Hernández tras el fracaso de la salvación por la filosofía política, la expone con sencillez Orwell refiriéndose a ésta última, cuando sus personajes desean afiliarse a la lucha por la libertad quizá para salvar su amor: «No hay posibilidad de que se produzca ningún cambio perceptible durante nuestra vida. Nosotros somos los muertos. Nuestra única vida verdadera está en el futuro. Tomaremos parte en él como puñados de polvo y astillas de hueso» (1984, Segunda, VIII).

(28) De nuevo George Orwell comparte esa percepción y sentimentalidad amorosil y entona un cántico: «Aquella mujer no se preocupaba con sutilezas mentales: tenía fuertes brazos, un corazón cálido y un vientre fértil. Se preguntó Wiston cuántos hijos habría tenido (...) su vida se había reducido a lavar, fregar, recordar, guisar, barrer, sacar brillo, primero para sus hijos y luego para sus nietos (...) Y al final todavía cantaba. Winston sentía una reverencia mística hacia ella (...) Los proletarios eran inmortales, no cabía duda cuando se miraba aquella heroica figura del patio. Al final se despartarían. (...) De esas poderosas entrañas naciera así o después una raza de seres conscientes» (1984, Segunda, X). Parece inevitable el recuerdo de «Para el hijo será la paz que estoy forjando».

(29) Ya en la «Ilegía», Hernández había constatado su existencia en el ciclo vital al hacer de Sijé el ser nutricio «de la tierra que ocupas y crecieras», por lo que su corazón se transforma en «alimento» de las amapolas.

(30) «Galerías», «Canciones a Guiomar», «Otras canciones a Guiomar».

Estimado José Luis:

Cuando me hicistéis la segunda visita, Sesca me preguntó si no había escrito nada, a parte de mi colaboración en "Silbo". Os dije que sí. En la revisión de mi archivo, becha por la cesión del "legado", he encontrado las tres poesías de que os hablé. La canción, con música de Juan de la Enzina no vale la pena. Igual que la "erótica", escrita en la cárcel -las tres-, en momentos poco dados a la poesía amorosa. Te mando la que escribí a la muerte de Miguel. A mí me ha hecho rememorar días infaustos y momentos graves.

R. P. A.

TRÁNSITO DE MIGUEL

Ya presentes la muerte en el espacio inmenso.
Tus ojos solo abarcan la soledad del campo,
el monte y su silencio, la luz leve del alba.

Es la hora en que el mundo comienza a despertarse.
¿por qué dejado tan solo que te sintieras hombre?
Solo, en tu soledad, herida por el odio y la envidia.

Sordo batir de sienes que presienten la muerte.
Cadencia seca y leve de corazón tan joven,
con impulso rabioso al sentirte impotente.

Ser inconsciente y suave con levedad de pluma.
Solo brilla una estrella. ¿Recogio tu mirada?
Fue una visión postrera de paredes sombrías.

Y en un último intento de elevarte gozoso,
has abierto los brazos que quisieran ser alas,
y has caído inconsciente en tu triste sonrisa.

Con vuelo de ave leve pasaste por la vida
y en vuelo recto y suave marchaste hacia la muerte.
Tu vida fue erigida en ruta de olores.

*Ramón Pérez Álvarez
Reformatorio de Adultos de Alicante
Marzo 1942*

LA NOCHE CALCINADA

Domingo F. Failde

Colección Batarro Poesía. 1996.

La Noche Calcinada de Domingo F. Failde, Linares (Jaén) 1948, forma parte de una trilogía poética, compuesta, además, por *Náufrago de la lluvia* (1994) premio nacional de poesía Miguel Hernández y Manual De Aflijidos (1995) premio Antonio González de Lama.

No he leído Manual de Aflijidos, pero guardo un buen recuerdo de Náufrago de la lluvia, poemario donde hunde sus raíces La Noche Calcinada. En aquel, se podía leer: «Bajo el relente oscuro de la noche, no obstante, / la vida, simplemente, seguía». Entre las páginas de La Noche Calcinada, la vida, simplemente, sigue. Organizado en tres partes: Tímulos de la luz, Milenio, Ocasos», en este poemario palpita la

llama de un cierto anhelo místico. Una pregunta que contiene todas las preguntas. Una respuesta que es todas las respuestas. «En vano, / una pregunta indaga: / si esa luz es la luz.

Afán místico y necesidad de trascendencia recorren las páginas del libro como un escalofrío en la noche, pero el hombre está «ciego a la luz, perdido en la tristeza», como escribe Failde en uno de los poemas influenciado por Fray Luis de León. No sólo el Fray Luis de León de Oda a Francisco Salinas, sino el de Noche Serena.

Serenidad es la palabra que mejor define a este conjunto de poemas. El tono, lo da la forma arquitectónica de construir y fragmentar el verso. Clasicismo dúctil, acompasado, riguroso. Pero todo esto no es una novedad, estaba ya en Náufrago De La Lluvia. Entre ambos libros existen paralelismos compositivos y temáticos. Las imágenes saltan de un libro a otro, enriqueciéndose. Basta comparar poemas como Proverbio y Parábola, o el último poema de Náufrago de la lluvia, que da título al libro, con El Náufrago de La Noche Calcinada. Los versos son vasos comunicantes de un mismo corpus poético.

Inevitablemente, el libro gira en torno al sentido del estar vivo, aquí y ahora. «Otro día, me digo, pero es el mismo día». Si el tiempo es semejante a sí mismo, transcurre semejante a sí mismo, y todo el horror del mundo cabe en un instante. En algún momento Failde se aproxima al Dámaso Alonso de Hijos De La Ira, y como él, se pregunta por el silencio de Dios: «Una sola pregunta / y veinticuatro horas / para, en vano, buscar la respuesta». Aunque sabe, que por mucho interrogar: «Nunca hallaban respuestas las preguntas». Está en el gran tema de La Noche Calcinada.

Estamos en el desolado territorio de la duda y el anhelo. Al poeta le queda esa forma inteligente del humor que es la ironía. Ironía que brilla en poemas como: Del Instinto, Regreso a Leningrado, Bonjour, Bonne Nuit Tristesse... Ironía y escritura, pues la poesía es la salvación, el existir. Los símbolos, las imágenes, llegan a agobiar como el redoble de un tambor. Los versos son como golpes secos, como zarpazos en la piel de la noche. Y todas las preguntas tienen una única respuesta: «Mañana será igual y fue lo mismo / hoy que ayer... / Nacer no es el comienzo sino el fin».

Ramón Bascañana

EL CÍRCULO DEL TIEMPO.

Enrique BALTANAS

Editorial Pre-Textos. Valencia. 1995.

¿Superabundancia? ¿Hiperinflación? Uno se pregunta: ¿No existen demasiados premios literarios en este país nuestro de cada día? Pregunta retórica donde las haya. Es bueno que existan premios, concursos, certámenes, otro asunto es que sirvan para algo más que para publicar un poemario, escasamente distribuido, y peor recibido, como regla general por la crítica de este país nuestro de las maravillas. «El círculo del tiempo» de E. Baltanás ha recibido uno de esos premios que tanto abundan: el premio «Cebolla de Plata», Villa de Cox.

Desde el título, el libro nos avisa del tema: el tiempo. No el paso del tiempo, sino el tiempo pasado, acabado, irrecuperable, finiquitado. Poesía de la memoria, del recuerdo, de la rememoración: «Un hombre mira ahora al niño aquel / que mira todavía solitario / tras aquella persiana, en el balcón, / cómo la vida pasa por la calle empedrada».

El círculo del tiempo, estructurado en tres partes «Los días laborables, Fiestas de guardar, La tarde en las almenas» con un poema que sirve de prólogo y otro de epílogo, nace del yo transmutado en tú: «Recuerdas las imágenes pasando / por tu cabeza gacha en los estudios». Un tú que nos incluye. Se quiere por tanto, crónica generacional, memoria de la desmemoria de una época no tan lejana: «Música de los Beatles y los Brincos, / Pitillos de Bisonte y Carabelas. / Con conciencia de clase, Celtas Cortos». Ajuste de cuentas con un pasado, con nosotros mismos, con nuestras íntimas derrotas y claudicaciones: «confundes el pasado y el presente, / te sientes bardo y eres funcionario».

Es en los días laborables, con una sutil influencia de Gil de Biedma, donde el tono de época está más conseguido, y también, las claves de la nostalgia de una generación afloran con mayor nitidez: «Corría el mes de mayo y era el año / mil novecientos «si- sesenta y ocho». Años oscuros, ominosos, duros, dolorosos, inciertos, donde las únicas distracciones eran «el gol de Gento, la blasfemia horrible... / y en la radio ponían «Ama Rosa»». Uno de los valores del poemario es la forma en que toma el pulso a una sociedad sin pulso y sin impulso, rememorando simétricamente no tan sólo los días laborables sino la grisura uniforme de las fiestas de guardar: «las insignias, los niños de primeras / comuniones. Señores enlutados / portan cirios delante del Santísimo».

Algunos poemas de ambas partes se pueden emparejar. Al poema Invierno, de los días laborables, le corresponde, Verano, en la parte de fiestas de guardar, a Días Laborables, Tarde de Corpus...

Finalmente, en la tarde en las almenas, la tercera parte, el pasado, el eterno retorno de lo inmóvil deviene leyenda que se funde con el paisaje, porque el hombre «comprueba así que el daño de sus años / sólo encuentra consuelo en el paisaje». Cambian los nombres, cambia el paisaje, cambian los tiempos, que no el tiempo fijo en el reloj de la memoria. No existe la repetición, sólo la recuperación del instante furtivo. No permanecemos, evocamos. Eso es el círculo del tiempo: desmemoria de una evocación.

Ramón Bascañana.

LA ROSA DE LOS VIENTOS

Pedro J. De la Peña

Editorial Juventud, Barcelona, 1996.

Registrados en una prosa versátil, transparente y bipolar en cuanto a desolación y exotismo... «La Rosa de los Vientos se conjuga en un ejercicio de proyección-mosaico, resultando una composición en la que una clase de telemagia y las relaciones humanas confluyen en una sola especie. Es una obra de personajes, concentradas sus experiencias en distintos lugares sucesivos y que transcribe en muchos casos el ánimo de los mismos: «Luego se sentó, con la tejeta en la mano, como un niño bueno que acapara sin desechar la atención ajena, dispuesto a sumirse en la indiferencia de la vasta ciudad...con el fantasma de su pasado.»



Todos los relatos giran siempre en torno a un isomórfico lugar-sueño en el que el lector participa más de lo irreal que de la verosimilitud del ejercicio. Esa prosa versátil posibilita la realización de contrastes, de fragmentos estilísticamente enfrentados poseyendo la obra entera un abigarrado foco narrativo, casi nunca uniforme... pase por las plazuelas perseguido

por el brillo de mis botas que acuchillan peces a cada movimiento o cambian bruscamente la dirección de una moneda según el brillo de los cristales de gafas... No es mi muerte, por tanto, lo que desean. Se tratará de cualquier otro tipo de trampa.»

Divagamos entre la realidad y el sueño, entre la riqueza y el desamparo, entre el reencuentro y la soledad... «Nadie le arrebataría su dicha ni su victoria. Poseía allí mismo la viva moneda del rostro de Antonio reflejada en el bronce de sus ojos con todos los esplendores de Bitinia». El viaje se entiende en el manifiesto de J. De La Peña, no como «modus» sino como un hacerse de los personajes, como un rito iniciático y como una realización vital... sus personajes parecen acompañarse como predestinados adonde la tierra, adonde el otro mundo parece reencontrarse... los transcurros de los relatos se vislumbran como aceptación, como si ese hacerse fuera incluso una maldición. Basten las palabras de Borges en su «Sur»: «Dahmann aceptó la caminata como una pequeña aventura». Diría, por último, que la agonía (como lucha) de sus personajes converge siempre en un mundo extraño, hostil que comporta y decide no sólo el conocimiento de los mismos, sino también un destino que el autor prevé y que historia como fábula derramada de su más profundo trahumar: «El sí, él es consciente de su calentura. Odia la casa enferma, la casta decayida, el vicio del presente más perceptible aún en aquella ciudad de glorioso pasado.»

Manuel García Pérez

CÍRCULOS CONCÉNTRICOS

J. M. Molina Caballero.

Colección Anfora Nova, Rute, 1996.

Relatos cerrados, historias-diapositiva que concentran un mundo escabroso y complejo de relaciones humanas... orientados por un proceso de extrañamiento, los cuentos se presentan como un cúmulo de situaciones y posibilidades vitales, donde la psique de los personajes maduran vertiginosamente el curso de la historia hasta su punto más extremo, desenvolviéndose el cuento, finalmente, como flash, como coletazo luminoso de repente, recreando así un registro común en autores de nuestro continente e hispanoamericanos que calibraron el cuento como un haz fotográfico o casa caída, sin imaginar más sucesividad que el desenlace pronto. Compuesta por tres narraciones, la obra resulta apreciable y con puntos de interés en cuanto a la concentración lograda del tema, por una comedia desazón que en los tres casos avanza el relato hasta ese final simultáneo y fulgurante, donde los personajes afectados experimentan una clase de anagnórisis, mostrando la otra vertiente de su condición humana, sorprendiendo así al fragmentario lector: «Angel Simancas tenía una empresa de fabricación de lámparas de oficina bastante importante... lejos de mejorar, su salud se abocaba hacia el abismo que la habían preparado su esposa Sofía y Mario.»

Manuel García Pérez

PARA ALBERGAR UNA AUSENCIA

Hugo Mujica

Editorial Pre-textos, poesía, Valencia, 1996.

En palabras y Ernesto Sábato, la obra poética de Hugo Mujica se significa como visión: «es visión, es la poesía de un visionario que no explica, muestra y obliga a ver.»

Y es sólo su extrema belleza la que hace soportable lo que nos hace ver... Poesía tubular y de derrumbes... Para albergar una ausencia se nos otorga como holograma de un estado humano puro, iniciático, del «ser» siempre después de la caída: «Un niño ciego frente a un espejo, como si lo que es uno hiciera falta para serlo.»

En sus versos, la transparencia nos concierda todavía más profundamente a contemplar un universo sordo, fragmentario, recreándonos, al mismo tiempo, en la belleza de unas imágenes cadentes y escorbrosas, sentidos parangonables, en muchos casos, a ese soliloquio tendido y estéril de los paisajes y hombres-desamparo rulfianos: «cae en silencio como la ceniza, o como caen esos pasos hacia ningún lugar ni siquiera hacia un infierno.» Poemario-abandono a una oposición constante de luminosidad y desolación, en consonancia con un tono eminentemente elegiaco, que definen al propio Mujica, en boca de Sábato, como un poeta trágico: «Hay perros que mueren de la muerte de su otro cuerpos que no hacen el amor, hacen el miedo que no se agitan, tiemblan.»

Manuel García Pérez

UNA NUEVA MANERA DE CONTEMPLAR

CÍRCULOS CONCÉNTRICOS



UNA NUEVA MANERA DE CONTEMPLAR

CÍRCULOS CONCÉNTRICOS

UNA NUEVA MANERA DE CONTEMPLAR

PROSAS FINAS

Miguel Ruiz Martínez

Colección Almenara. Ediciones Empireuma. Orihuela, 1997.

En su libro «El fin de la modernidad» (Gedisa 1996), Gianni Vattimo nos habla de las dos tendencias aparentemente bipolares en su realización pero convergentes en su significación final y estética, que identifican a las formas artísticas que resistiéndose a la manipulación y comercialización, buscan la creación de una expresión y significados propios.

Por un lado, estaría la expresión artística, en cualquiera de sus manifestaciones, como reflejo de las mutaciones y procesos sociales si el sentido de sus obras consistiese en llevar a cabo la «reintegración de la existencia» en un intento de recuperación de los proyectos utópicos; por otro lado, nos encontraríamos con creaciones que no se nos presentarían como verdaderas más que en su tendencia a la autonegación y, en este caso, hablaríamos de un arte que implosiona, de un arte del silencio.

A grandes rasgos, esta dinámica negativa es la que identifica el proceder poético y no sólo el de las tendencias llamadas «metafísicas» en literatura.

Es a partir de este punto que se hace necesario clarificar qué antagonismos o motivos en liza ha establecido la crítica para diferenciar de modo específico la «poesía de la experiencia» del resto, ya que toda manifestación poética que lo sea, se nutre de su experiencia estética, y sabiendo, además, a propósito de una poesía que pretenda historiar el yo y otra que tienda a afirmar su propio universo estético, que toda poesía es, no nos engañamos, esencialmente autorreferente.

Esta autorreferencia «la palabra como expresión simbólica de la realidad y lugar de su desciframiento» es en la poesía de Miguel Ruiz la de la experiencia poética, la prueba de su verdad y de un vivir el verbo tanto como reducto expresivo ante la fatalidad de lo que se percibe, como fuente cohesiva de nominación de las realidades vividas.

Si la poesía es la asunción armónica del mito y del logos, Miguel Ruiz la de la experiencia poética, es un historiar presente una «fase» real y vivida de esa búsqueda de la unidad en el sujeto experiencial de sí mismo.

Crisis, desasosiego, lucha y renacimiento son esas fases de un sólo momento vital, los jalones de la brecha que separa al alma de sí misma y que constituyen su historia íntima, sabiendo que el extravío y la pérdida de sí, la embriaguez en el dolor forman parte de una vivencia que se pretende redentora.

«Prosas Finas» -prosas, ya que la prosa es la idea de la poesía, como afirma Walter Benjamin, y «finas» por la adjetivación del nombre propio de su destinatario- es un poemario de circunstancias, pero, ahora bien, en el que «circunstancia» adquiere el sentido crítico y fuerte, catártico de cambio y mutación moral, de proceso y transformación anímicos, entendiendo, por lo demás, que todo poema viene a ser el producto de unas circunstancias, sean éstas, en el juego y en la alienación del espíritu «eternas», y el poema el mensaje embotellado «lanzado desde el fondo de un naufragio», según el decir mallarmeano, hacia la recepción cognoscente. De este modo,

la poesía es conocimiento y trasciende la teoría en un poeta como Miguel Ruiz que sólo escribe «ha escrito» desde la radicalidad de la experiencia, desde su rayo transmutatorio.

Frente a las empresas desvirtuadoras de «los adocenados del postculturalismo conoquerista», todos aquellos que se disfrazan con formulaciones técnicas del saber, Miguel Ruiz busca algo concreto, elemental, abismático: la conciencia de sí como verdad y originariedad, como situación del ser, como lugar primero hacia el lugar hallado que supone el encuentro con las demás consciencias en la celebración, sin eventos, de la libertad.

Si del arte se ha hecho una teología del arte y de la poesía un fluctuante ejercicio semántico, Miguel Ruiz es un ejemplo, sin mitigaciones, de verificación del texto por la experiencia y la entrega al ardor de la alta palabra lírica, cuando lo que hay no es texto sino poema, forma, saber secreto de la belleza y convulsión del sentimiento.

José María Piñero

POESÍA EXISTENCIAL ESPAÑOLA DEL SIGLO XX

Francisco J. Peñas Bermejo.

Editorial Pliegos, Madrid, 1993.

Exégesis grave de la influencia existencialista en nuestra poesía, desde manifestaciones referentes ya en nuestros autores de la crisis finisecular hasta coetáneos de las dos últimas décadas. Su contenido representa una interesante amalgama

de firmas, reflexiones... acerca de una de las corrientes epistemológicas más evolucionadas y sucesivas, así como su trasunto en los escritos poéticos del siglo XX: «El particular entendimiento y expresión del fenómeno poético desembocó en un variadísimo abanico de tendencias líricas. Sin embargo, a lo largo del siglo XX, una de esas tendencias adquirió el carácter de «constante» por la reincidencia de su aparición; la poesía existencial». Al alcance de cualquier lector interesado, este manual se define como una confesión detallada de la agonía incesante de búsqueda del ser en la obra poética contemporánea española, participa de este presupuesto un riguroso análisis de los distintos ejes temáticos del existencialismo y de su reposo continuado dilucidando en el autor finalmente: «el objetivo de las páginas que siguen se centra en revalorizar en en demostrar con extensa amplitud la importantísima contribución de la poesía existencial a la lírica española, aspecto que resulta imprescindible para tener una visión más completa del panorama poético español del siglo XX».

Manuel García Pérez

Prosas Finas



TREINTA POEMAS

Vicente Valls González

Indicios, colección de Poesía.

Instituto de Cultura Juan Gil-Albert. Alicante. 1996.

En poesía no existen reglas escritas y la única brújula válida para orientarnos es la intuición. En poesía un verso salva un poema y un poema salva un libro.

Vicente Valls González, Cocentaina (1957) ha ido publicando regularmente su obra poética desde 1980, año de la aparición de «Elegía Frente al mar y Otros Poemas», libro en el cual agrupaba su poesía entre 1976-1978.

Después han aparecido «Figuras en Agua» (1988) -con sus poemas entre 1979 y 1982- y «Memoria del Olvido» (1990). Finalmente, en 1996 ve la luz «Treinta poemas».

En total cuatro libros en veinteaños, lo que da pie a una obra sólida, meditada y precisa, que ha ido aquilatándose y depurándose con el paso del tiempo, suponemos.

Y, qué encontramos en «Treinta Poemas», pues, quien no conozca nada de la obra de Vicente Valls, encontrará sugerencia y reflexión, la presencia del mar (Cuando el mar, a tus pies, rompe un rosal de espumas), pasión amorosa, el agua (El agua desquiciada y el llanto del océano), la noche... Temas recurrentes, para quien conozca poemarios anteriores. Es como si el agua lírica se hubiese estancado entre los versos. Esto no es, en principio, ni bueno ni malo, sólo sintomático.

Una cosa es fidelidad a un lenguaje y un vocabulario, queerencia por unas determinadas imágenes y otra repetición sistemática de esquemas. Veamos un par de ejemplos. Comparamos: «el cuerpo tembloroso, / desnudo en la belleza» del poema Interiores, con «de un cuerpo tembloroso, / desnudo como el vino» de Imagen. Ambos poemas dentro de Treinta Poemas. Quien conozca poemarios anteriores dirá que ésta es una costumbre arraigada en la poesía de Valls. Por ejemplo, en «Figuras en el Agua», el agua, el fuego, el vino y el mar eran trémulos de un poema a otro. Así, «buscando retener el agua trémula» de Signo Doliente; «el hondo crepitar del fuego trémulo» de Medianoche; «será la nitidez del vino trémulo» de Cuando Llegue la noche; «orea las callejas, el mar trémulo» de Tarde Evocada. Esto no es ni bueno ni malo, sólo sintomático.

Los ejemplos se pueden multiplicar de un libro a otro. Y si traigo a colación «Figuras en el agua» no es por capricho, sino porque el tema del amor como intuición vital es el motor de ambos libros. El mismo autor lo entiende así, y se permite repetir de un poemario a otro tres poemas: Interiores, Claridad Presentida y Signo Doliente, junto con multitud de imágenes y metáforas; lo cual no es bueno ni malo, sólo un síntoma.

En el prólogo de «Figuras en el Agua» Vicente Mojica decía: «Una poesía, si joven, ya madura». Y ciertamente, Vicente Valls ha persistido en la madurez de su voz, ahondando y profundizando en temas y motivaciones que le son queridos, pero sin embargo, lo que entonces era luminosidad y frescura ahora no lo es.

Debemos recordar que en poesía no hay reglas, sólo excepciones, y que mientras algunos consideran la repetición como fruto del agotamiento de la voz, para otros, es el signo de la posesión de un estilo propio. Nada que objetar. Lo mejor es leer el libro y que cada cual extraiga sus propias conclusiones. Recordar, como indicaba al comienzo, que, a veces, un verso sirve para salvar un poema y a veces, un poema salva un poemario: «Fue entonces cuando supo / que el afán derrotado en la quimera / brillaba aún sobre el papel en sombra».

Ramón Bascañana.



ALIMENTANDO LLUVIAS (Antología Poética)

Antonio Gracia

Edita: Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert»,
Diputación Provincial de Alicante. 1997.

La sección de divulgación del Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert» está desarrollando una iniciativa muy interesante para el colectivo escaso, pero exigente y nunca satisfecho, que formamos los lectores de poesía. Bajo el título genérico de ALIMENTANDO LLUVIAS, Pliegos de Poesía, el «Gil-Albert» pretende dar a conocer la obra de los poetas de nuestro entorno estableciendo un contacto directo del público con los autores. En cada sesión se incluyen unos pliegos que recogen los poemas seleccionados para cada lectura. La idea es acertada, ya que además, todo el material publicado constituirá, más adelante, con la entrega de las portadas y un estudio crítico, un volumen antológico que sin duda será uno de los puntos referenciales para entender el itinerario que la poesía alicantina ha llevado a cabo en las últimas décadas.

Alimentando lluvias se va consolidando como proyecto. Hasta la fecha, magníficamente editados, han visto la luz tres pliegos. El primero está dedicado al valenciano Francisco Brines, una excepción justificada por la repercusión nacional del autor elegido, además muy vinculado a nuestra provincia. Le siguió José Luis V. Ferris, accésit de Adonias en 1984 con *Cetro de cal*. El tercero recoge una muestra de la obra poética de Antonio Gracia, en mi opinión uno de los autores más significativos y determinados del panorama poético alicantino.

A pesar de la calidad y originalidad de sus poemas, A. Gracia (*Bigastro*, 1946) no ha accedido a las editoriales de prestigio nacional. Fuera del ámbito alicantino, su importante labor poética no ha obtenido el reconocimiento que merece. Las razones atañen al propio poeta y a su modo particularismo de entender y de vivir la poesía. Iconoclasta, no adscrito a cuadros o grupúsculos líricos, su obra literaria es respetada y valorada por un círculo de amigos y fieles seguidores, que en los últimos años se va ampliando, como era de esperar. Pero en el reducido entorno de nuestra provincia también ha sufrido rechazos, olvidos y traiciones, seguramente porque abomina del compadreo literario. Lo cierto es que a Antonio Gracia se le ama y se le odia superlativamente.

El pliego en cuestión ofrece varias novedades: además de un par de poemas inéditos y el excelente «Autorretrato (A modo de poética)» que sirve de prólogo, la novedad principal estriba en poder conocer a un Antonio Gracia menos agresivo, más tierno y luminoso, más dulcificado, si se me permite la expresión.

El autor es un buen estratega; consciente de la brevedad del pliego y del condicionante de la lectura en público, evita todo lo heterodoxo y transgresor de su obra (o casi todo, pues aparece el impresionante y para algunos blasfematorio «Antonio Gracia en los infiernos») y prescinde de *Los ojos de la metáfora*, su libro más opaco, su postumario. Pero esta aparente concesión no confundirá a sus lectores. Los núcleos temáticos de su poesía están presentes en el conjunto seleccionado.

Una poesía tan compleja y homogénea se cimienta en sorprendentes paradojas e influencias contradictorias: hipnótica, repetitiva, transgresora y vitriólica con asomos de ternura; erotomana y fúnebre; mística e irreverente; trágica y lúdica (el poeta, taumaturgo de la palabra, hace verdaderas piruetas verbales); unas veces exuberante e hiperbólica y otras elíptica y conceptista. Es también una poesía de la inteligencia, escrita en trances viscerales. Hay más paradojas: por ejemplo, su poesía es rupturista, pero se ajusta a la ortodoxia métrica. Algunos de sus versos son ásperos, hasta de mal gusto si se quiere, y otros en cambio alcanzan el extremo de la belleza más despojada y secreta. Sus poemas son originales y a la vez cuajados de inteligentes plagios, un ejemplo palmario es «Poème D'un autre». Encontramos en la selección de *Alimentando Lluvias* los temas recurrentes en toda su obra: lo confesional, lo tántico y palingenésico, representado en la lascivia fecundante de la palabra «el amanecer a la creación» y su oposición crepuscular en la afaxia, presente en esa automoribundia que es *Palimpsestos* (Sinhaya, 1980) y la imposibilidad de hallar una identidad. Su celebrada antología «hay quien prefiere llamarla obras completas expurgadas» publicada por Aguacilar en 1993 lleva el acertado título de *Fragmentos de Identidad*. Por utilizar la terminología del autor, en este pliego está toda la materia verbal erótico-tanatoria que modela las expresiones de deseco y pánico de cada una de los rostros del poeta, en todo momento consciente de que ha sido expulsado del paraíso «la palabra» y de que permanece a la vez eternamente en él.

En lo formal, Gracia retuerce la sintaxis hasta quebrarla y nos deslumbra con versos febrilmente rítmicos, brillantes yuxtaposiciones, alteraciones sonoras, ingeniosos neologismos y retruécacos, abruptos juegos de palabras y otras compulsiones del lenguaje.

Un crítico tan solvente como A.L. Prieto de Paula ha destacado la confluencia de A. Gracia con otros poetas bravos y originales de carácter marginal: J.E. Ciriot, L.M. Panero, Miguel Labordeta, C.E. de Ory... sí, estoy de acuerdo, pero en mi opinión, hay que destacar en su poética algunas resonancias obvias (Manrique, Cervantes, Quevedo, Huidobro, etc.) y numerosas convergencias con algunos pensadores y filósofos: Tácito, Gracián, Pascal, Schopenhauer, Voltaire, Nietzsche y Cioran. Tampoco hay que olvidar los conocimientos musicales que posee el autor. La influencia de la música en la poesía de A. Gracia daría para otro artículo.

Pese al escepticismo radical de su discurso, Gracia es un autor tan original como receptivo y, a pesar de su evolución, transido de un romanticismo feroz y magnético. Aquí viene al caso el célebre verso de J.V. Foix: «Dejadme solo que soy muchos». Nuestro poeta pretende hallar su identidad mediante las palabras, pero los lectores asistimos al esfuerzo baldío de su escritura, a la sucesión de fracasos constantes que desembocan en la imposibilidad. Por decirlo con palabras de F. Pino, su equilibrio se perfila con desequilibrio.

El propio autor concluye su «Autorretrato» advirtiéndonos de su fracaso: «Todo cuanto he escrito son apuntes para un texto que nunca escribiré; o peor: erratas de lo que quisiera haber escrito. Es muy doloroso reconocer que la propia escritura es una inteligencia inútil, un romanticismo aséptico».

José Luis Zerón Huguet

Alimentando Lluvias



1997

EL LOMO DE LOS DIAS

Francisco J. Díaz de Castro

Colección Batarro de Ensayo. Almería, 1996.

No es fácil estar al día, ni tampoco ser un lector atento ni del mismo modo saber contar lo que uno lee. A pesar de que cualquiera de estas tres operaciones encierran sus dificultades, hay quien las practica y las eleva a la categoría de inteligencia y perspicacia sobresalientes. Porque lo importante no es sólo leer -con serlo y mucho- sino que además hay que entender lo que se lee, y, por añadidura, saber explicarlo. Los profesores de literatura entendemos muy bien que ése es uno de los retos de nuestra profesión, y que nuestro oficio no debe ir mucho más allá, porque con esto, y bien hecho, hay más que suficiente.

Quien reúne, y excelentemente, todas estas cualidades es Francisco J. Díaz de Castro, Catedrático de Literatura Española de la Universidad de las Islas Baleares, que lee, y mucho, entiendo lo que lee -y muy bien- y además sabe explicar como nadie lo que los libros, que por sus manos y por su inteligencia han pasado, dicen por muy interesante o complejo que sea lo que contienen. Son cualidades que le adornan desde hace muchos años, y, entre los profesores de literatura de su generación, destaca por su buen hacer, su seriedad, y, sobre todo, por su sensibilidad ante el texto literario, sin alardes eruditos molestos, sin impresionismos injustificados, sin pronunciamientos teóricos abusivos y alejados del objeto de su trabajo: la literatura. Sólo un saber profundo, bien sustentado en muchas lecturas e investigaciones previas, y una sensibilidad y buen gusto a prueba de ordinariíces -las ordinariíces comunes de nuestro mundo contemporáneo- logran sabiduría y profesionalidad.

Y una prueba muy aleccionadora la tenemos en su libro *El lomo de los días. Ensayos y notas sobre poesía y novela de los años noventa*, en el que Díaz de Castro ha recogido una serie de reflexiones sobre libros muy recientes de poesía y de novela, pertenecientes a lo mejor de la literatura contemporánea española (e hispanoamericana, en un caso), porque por sus páginas de lector han pasado libros de Gil de Biedma, Ferraté, Brines, García Hortelano, Martínez Sarrión, Alvarez, Colinas, Ullán, Munárriz, Pere Rovira, García Montero, Jiménez, Millán, Juaristi, Botas, Sabote, Amparo Amorós, olvido García Valdés, Aurora Luque y Luis Muñoz entre los poetas; García Márquez, Torrente Ballester, Martín Gaité, Caballero Bonald, Muñoz Molina, Marías, Grandes, Atxaga, García Sánchez, Justo Navarro, entre los novelistas. ¿Se puede pedir más, para un libro, admirablemente editado por la Colección Batarro de Ensayo, de no más de 198 páginas?

Indudablemente no. ¿Cuáles son las cualidades que adorna la labor crítica de Díaz de Castro? Ante todo capacidad de síntesis. Llamar a las cosas por su nombre. Advertir y hallar las cualidades del escritor comentado, aquello en lo que se destaca más, aquello en lo que es original. Y sobre todo hablar del objeto criticado, en el sentido de estudiado o analizado. Ser sintético y directo, no andarse por las ramas, no aprovechar las dos o tres páginas de cada trabajo para demostrar lo mucho que se sabe, sino ir en concreto al objeto de estudio y descubrirlo para el posible lector. Hacerlo amable e invitar finalmente a su lectura, objetivo final de cada una de estas reflexiones.

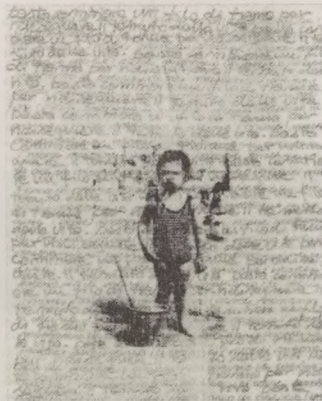
Díaz de Castro es un magnífico estudioso de Jorge Guillén, y, como no podía ser de otro modo, de Don Jorge ha aprendido algunas cosas que eran cualidades en el viejo poeta y maestro. Sinceridad, seriedad, rigor y tolerancia, comprensión y buen hacer, sensibilidad y mejor escribir; desdenar lo superfluo y lo inútil, ir al centro de las cosas y apreciar sus

valores: esto hacía Guillén; esto sabe hacerlo también Díaz de Castro. Poetas y novelistas descubiertos por su análisis alcanzan nuevas perspectivas que el crítico del crítico no hace sino valorar y elogiar porque está convencido de las cualidades del profesor balear, pero no ahora, sino desde hace muchos años que le venimos oyendo en congresos, conferencias, simposios y demás reuniones académicas, en las que también entra un tribunal de tesis o una comisión de oposiciones. Sensata sabiduría, tolerancia, rigor...

Cuando uno se enfrenta a un libro como éste se plantea siempre la misma cuestión. ¿Para quiénes son útiles estas reseñas de libros, estas acertadas, en el caso que nos ocupa, reseñas de obras que son piezas claves en la literatura de los noventa? ¿Para el que ha leído el libro o para el que no lo ha leído? Pues en nuestra opinión para ambos. Quien no ha leído el libro tiene en estas páginas un incitador a la lectura, porque todas ellas son invitaciones a la lectura reposada, serena, para lo cual se dan claves y pistas en las que entretenerse leyendo, cuando la obra caiga en nuestras manos... y nada más y nada menos. Pero para quien ha leído el libro, es motivo esta crítica de reflexión y también de discusión... «Esto no lo había advertido», «esto otro no me parece que sea así», «en aquello sí tiene razón», «eso ya lo había pensado yo cuando leí el libro...» Y nada más ni nada menos...

Un libro, por tanto, para leer, aprender a leer, reflexionar e incluso discutir y disentar, porque se dice tanto y tan variado en sus páginas que nunca dejan de interesar. Un éxito por su capacidad de síntesis y por sus múltiples sugerencias para lecturas pasadas, presentes y futuras. Si a todo ello se añade lo atractivo de la presentación y la calidad de la edición, todo está perfecto. Todo ya pleno. Todo completo.

Francisco Javier Díez de Revenga



...DE ANTONIO COLINAS A...

Ibiza, 14 de marzo de 1996
Ana C. Sánchez Fernández
Revista «Empireuma»
Orihuela (Alicante)

Mi estimada amiga:

He recibido el último e interesante número de la revista «Empireuma» y en él leo su artículo «Dos poetas, un texto. Notas sobre A. Colinas y A. Gracia». Tengo, ante todo, que agradecerle la atención que en él me dedica, a mí y a mi libro *Sepulcro en Tarquinia*. Es un artículo respetuoso, sensible e interesante en su planteamiento, es decir, como hipótesis. Sin embargo, hay en él un párrafo -el último- que altera todo lo anteriormente expuesto. Por ello, he decidido ponerle estas letras para clarificar definitivamente las «sombas» y las dudas que en ese párrafo se le transmiten al lector.

1) Quiero comenzar precisándole que nunca he recibido la carta suya a la que alude. Es cierto que mi correspondencia cada día está más desatendida, pero tengo por norma contestar puntualmente a las cartas, máxime si, como la suya, exponía un tema tan significativo y vidrioso para los lectores.

2) La creación, desarrollo y publicación de un libro como *Sepulcro en Tarquinia* han sido transparentes, y dispongo de un sin fin de testimonios sobre este libro, desde su original manuscrito hasta testigos del tiempo de creación del mismo, lecturas que yo hacía entonces, artículos críticos fundamentados, etc.

3) *Sepulcro en Tarquinia* fue un libro escrito entre 1970 y 1974, en Italia, en una etapa en la que yo tuve muy poco contacto con las lecturas españolas y menos con la de autores jóvenes que por entonces podían empezar a escribir. Pensar que yo, desde Milán o Bergamo, podía tener noticias de los primeros poemas -en que fecha probadamente publicados?- de algunos jóvenes poetas es algo puramente surreal.

4) Le acompaño fotocopia del primero de los textos que yo escribí de *Sepulcro en Tarquinia* (1970); texto que, como verá, aún aparecía entonces como un poema exclusivo titulado «Pabellón en el valle» y que luego fue incorporado al largo poema central del libro. Una de las características de *Sepulcro en Tarquinia* es la gran fusión que en él hay entre experiencia vivida y libro. Concretamente este poema respondía a una visita a un sanatorio de alta montaña alpino que yo visité en los primeros días de mi primer invierno en Italia.

5) Pongo la fecha de 1972 al final del poema porque esa es la fecha en la que yo terminé el largo poema, ese poema concreto, en Monterosso al Mare, en Liguria. También de esto hay testigos. Hubo otros poemas que continué escribiendo después, hasta el 74.

*Antes de los días que en octubre
los ruidos me trajeron por la ciudad...
de, pero en primavera y de hecho, he
seguido de cerca a los días y días
en aquel período...
de Bergamos de modo que los poemas
dedicados a él hoy son poemas
nuestros, una gestación de cuatro años...
después de haberlos escritos...*

PABELLÓN
en el valle (1972)

*Antes de los días que en octubre
los ruidos me trajeron por la ciudad...
de, pero en primavera y de hecho, he
seguido de cerca a los días y días
en aquel período...
de Bergamos de modo que los poemas
dedicados a él hoy son poemas
nuestros, una gestación de cuatro años...
después de haberlos escritos...*

6) Esta fecha de 1972 de acabado del largo poema se confirma en la entrevista del diario «Pueblo», de la que también le envío fotocopia. Figúrese Ud. si la creación de ese largo poema es prematura que yo ya lo doy como finalizado ¡¡cuando acaba de aparecer mi libro anterior, Truenos y flautas en un templo (abril de 1972)!!

7) De que está también acabado el poema en esas fechas lo prueba el hecho de que yo entonces envié copia del mismo a la editorial barcelonesa Ocnos. Guardo correspondencia con un poeta sobre ese envío que no obtuvo frutos (Afortunadamente, digo yo ahora, pues el libro todavía no estaba acabado).

8) Como le decía al principio, la creación de Sepulcro en Tarquinia tuvo testigos muy directos, además de las paredes del «café Tasso» de Bergamo, donde en su mayor parte fue escrito, y algunos colegas míos por entonces de aquella universidad y de la de Milán.

7) Como ya se aprecia en la entrevista de «Pueblo», en ella puede ver los nombres de los escritores y poetas que yo por entonces verdaderamente leía y que, en cierta medida, pudieron influirme (Keats, Rimbaud, Perse, Valéry y Pound, al que yo conocí personalmente por entonces. (Véase el testimonio sobre este encuentro en mi libro El sentido primero de la palabra poética, Fondo de Cultura Económica, 1989). A esas lecturas añadiría yo las del «Cantar de los Cantares» bíblico (que nadie ha señalado) y la de Pablo Neruda, a quien también conocí y entrevisté por entonces («Revista de Occidente», n.º 111, junio de 1972). Le remití también al largo e iluminador ensayo-conferencia que el profesor Juan Manuel Rozas escribió sobre Sepulcro en Tarquinia (revista Insula, n.º 508, abril de 1989) y que también acompaña a la última edición, hasta el momento, que se ha hecho de ese largo poema («Pavesas», Segovia, 1994).

Advertisement for 'TRUENOS Y FLAUTAS EN UN TEMPLO' by Antonio Colinas. Includes a portrait of the author and text: 'ANTONIO COLINAS El Menestral', '“TRUENOS Y FLAUTAS EN UN TEMPLO”', '• La nueva poesía presenta una evidente renovación lingüística •', 'PUEBLO', 'PLAZA PARA UN NUEVO NOVELISTA', 'GABRIEL G. BADELL EN SU BUSQUEDA DEL SER AUTENTICO', 'De Las Armas a Montemolín', 'IMÁGENES GUARNER Y EL CINE ESPAÑOL', 'Leídas', 'charla de domingo sobre el estado del español', 'Fotografía: MONTESERIN/AGF'. At the bottom: 'ABC, 1972, 1973, 1974, 1975, 1976, 1977, 1978, 1979, 1980, 1981, 1982, 1983, 1984, 1985, 1986, 1987, 1988, 1989, 1990, 1991, 1992, 1993, 1994, 1995, 1996, 1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028, 2029, 2030, 2031, 2032, 2033, 2034, 2035, 2036, 2037, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2045, 2046, 2047, 2048, 2049, 2050, 2051, 2052, 2053, 2054, 2055, 2056, 2057, 2058, 2059, 2060, 2061, 2062, 2063, 2064, 2065, 2066, 2067, 2068, 2069, 2070, 2071, 2072, 2073, 2074, 2075, 2076, 2077, 2078, 2079, 2080, 2081, 2082, 2083, 2084, 2085, 2086, 2087, 2088, 2089, 2090, 2091, 2092, 2093, 2094, 2095, 2096, 2097, 2098, 2099, 2100, 2101, 2102, 2103, 2104, 2105, 2106, 2107, 2108, 2109, 2110, 2111, 2112, 2113, 2114, 2115, 2116, 2117, 2118, 2119, 2120, 2121, 2122, 2123, 2124, 2125, 2126, 2127, 2128, 2129, 2130, 2131, 2132, 2133, 2134, 2135, 2136, 2137, 2138, 2139, 2140, 2141, 2142, 2143, 2144, 2145, 2146, 2147, 2148, 2149, 2150, 2151, 2152, 2153, 2154, 2155, 2156, 2157, 2158, 2159, 2160, 2161, 2162, 2163, 2164, 2165, 2166, 2167, 2168, 2169, 2170, 2171, 2172, 2173, 2174, 2175, 2176, 2177, 2178, 2179, 2180, 2181, 2182, 2183, 2184, 2185, 2186, 2187, 2188, 2189, 2190, 2191, 2192, 2193, 2194, 2195, 2196, 2197, 2198, 2199, 2200, 2201, 2202, 2203, 2204, 2205, 2206, 2207, 2208, 2209, 2210, 2211, 2212, 2213, 2214, 2215, 2216, 2217, 2218, 2219, 2220, 2221, 2222, 2223, 2224, 2225, 2226, 2227, 2228, 2229, 2230, 2231, 2232, 2233, 2234, 2235, 2236, 2237, 2238, 2239, 2240, 2241, 2242, 2243, 2244, 2245, 2246, 2247, 2248, 2249, 2250, 2251, 2252, 2253, 2254, 2255, 2256, 2257, 2258, 2259, 2260, 2261, 2262, 2263, 2264, 2265, 2266, 2267, 2268, 2269, 2270, 2271, 2272, 2273, 2274, 2275, 2276, 2277, 2278, 2279, 2280, 2281, 2282, 2283, 2284, 2285, 2286, 2287, 2288, 2289, 2290, 2291, 2292, 2293, 2294, 2295, 2296, 2297, 2298, 2299, 2300, 2301, 2302, 2303, 2304, 2305, 2306, 2307, 2308, 2309, 2310, 2311, 2312, 2313, 2314, 2315, 2316, 2317, 2318, 2319, 2320, 2321, 2322, 2323, 2324, 2325, 2326, 2327, 2328, 2329, 2330, 2331, 2332, 2333, 2334, 2335, 2336, 2337, 2338, 2339, 2340, 2341, 2342, 2343, 2344, 2345, 2346, 2347, 2348, 2349, 2350, 2351, 2352, 2353, 2354, 2355, 2356, 2357, 2358, 2359, 2360, 2361, 2362, 2363, 2364, 2365, 2366, 2367, 2368, 2369, 2370, 2371, 2372, 2373, 2374, 2375, 2376, 2377, 2378, 2379, 2380, 2381, 2382, 2383, 2384, 2385, 2386, 2387, 2388, 2389, 2390, 2391, 2392, 2393, 2394, 2395, 2396, 2397, 2398, 2399, 2400, 2401, 2402, 2403, 2404, 2405, 2406, 2407, 2408, 2409, 2410, 2411, 2412, 2413, 2414, 2415, 2416, 2417, 2418, 2419, 2420, 2421, 2422, 2423, 2424, 2425, 2426, 2427, 2428, 2429, 2430, 2431, 2432, 2433, 2434, 2435, 2436, 2437, 2438, 2439, 2440, 2441, 2442, 2443, 2444, 2445, 2446, 2447, 2448, 2449, 2450, 2451, 2452, 2453, 2454, 2455, 2456, 2457, 2458, 2459, 2460, 2461, 2462, 2463, 2464, 2465, 2466, 2467, 2468, 2469, 2470, 2471, 2472, 2473, 2474, 2475, 2476, 2477, 2478, 2479, 2480, 2481, 2482, 2483, 2484, 2485, 2486, 2487, 2488, 2489, 2490, 2491, 2492, 2493, 2494, 2495, 2496, 2497, 2498, 2499, 2500, 2501, 2502, 2503, 2504, 2505, 2506, 2507, 2508, 2509, 2510, 2511, 2512, 2513, 2514, 2515, 2516, 2517, 2518, 2519, 2520, 2521, 2522, 2523, 2524, 2525, 2526, 2527, 2528, 2529, 2530, 2531, 2532, 2533, 2534, 2535, 2536, 2537, 2538, 2539, 2540, 2541, 2542, 2543, 2544, 2545, 2546, 2547, 2548, 2549, 2550, 2551, 2552, 2553, 2554, 2555, 2556, 2557, 2558, 2559, 2560, 2561, 2562, 2563, 2564, 2565, 2566, 2567, 2568, 2569, 2570, 2571, 2572, 2573, 2574, 2575, 2576, 2577, 2578, 2579, 2580, 2581, 2582, 2583, 2584, 2585, 2586, 2587, 2588, 2589, 2590, 2591, 2592, 2593, 2594, 2595, 2596, 2597, 2598, 2599, 2600, 2601, 2602, 2603, 2604, 2605, 2606, 2607, 2608, 2609, 2610, 2611, 2612, 2613, 2614, 2615, 2616, 2617, 2618, 2619, 2620, 2621, 2622, 2623, 2624, 2625, 2626, 2627, 2628, 2629, 2630, 2631, 2632, 2633, 2634, 2635, 2636, 2637, 2638, 2639, 2640, 2641, 2642, 2643, 2644, 2645, 2646, 2647, 2648, 2649, 2650, 2651, 2652, 2653, 2654, 2655, 2656, 2657, 2658, 2659, 2660, 2661, 2662, 2663, 2664, 2665, 2666, 2667, 2668, 2669, 2670, 2671, 2672, 2673, 2674, 2675, 2676, 2677, 2678, 2679, 2680, 2681, 2682, 2683, 2684, 2685, 2686, 2687, 2688, 2689, 2690, 2691, 2692, 2693, 2694, 2695, 2696, 2697, 2698, 2699, 2700, 2701, 2702, 2703, 2704, 2705, 2706, 2707, 2708, 2709, 2710, 2711, 2712, 2713, 2714, 2715, 2716, 2717, 2718, 2719, 2720, 2721, 2722, 2723, 2724, 2725, 2726, 2727, 2728, 2729, 2730, 2731, 2732, 2733, 2734, 2735, 2736, 2737, 2738, 2739, 2740, 2741, 2742, 2743, 2744, 2745, 2746, 2747, 2748, 2749, 2750, 2751, 2752, 2753, 2754, 2755, 2756, 2757, 2758, 2759, 2760, 2761, 2762, 2763, 2764, 2765, 2766, 2767, 2768, 2769, 2770, 2771, 2772, 2773, 2774, 2775, 2776, 2777, 2778, 2779, 2780, 2781, 2782, 2783, 2784, 2785, 2786, 2787, 2788, 2789, 2790, 2791, 2792, 2793, 2794, 2795, 2796, 2797, 2798, 2799, 2800, 2801, 2802, 2803, 2804, 2805, 2806, 2807, 2808, 2809, 2810, 2811, 2812, 2813, 2814, 2815, 2816, 2817, 2818, 2819, 2820, 2821, 2822, 2823, 2824, 2825, 2826, 2827, 2828, 2829, 2830, 2831, 2832, 2833, 2834, 2835, 2836, 2837, 2838, 2839, 2840, 2841, 2842, 2843, 2844, 2845, 2846, 2847, 2848, 2849, 2850, 2851, 2852, 2853, 2854, 2855, 2856, 2857, 2858, 2859, 2860, 2861, 2862, 2863, 2864, 2865, 2866, 2867, 2868, 2869, 2870, 2871, 2872, 2873, 2874, 2875, 2876, 2877, 2878, 2879, 2880, 2881, 2882, 2883, 2884, 2885, 2886, 2887, 2888, 2889, 2890, 2891, 2892, 2893, 2894, 2895, 2896, 2897, 2898, 2899, 2900, 2901, 2902, 2903, 2904, 2905, 2906, 2907, 2908, 2909, 2910, 2911, 2912, 2913, 2914, 2915, 2916, 2917, 2918, 2919, 2920, 2921, 2922, 2923, 2924, 2925, 2926, 2927, 2928, 2929, 2930, 2931, 2932, 2933, 2934, 2935, 2936, 2937, 2938, 2939, 2940, 2941, 2942, 2943, 2944, 2945, 2946, 2947, 2948, 2949, 2950, 2951, 2952, 2953, 2954, 2955, 2956, 2957, 2958, 2959, 2960, 2961, 2962, 2963, 2964, 2965, 2966, 2967, 2968, 2969, 2970, 2971, 2972, 2973, 2974, 2975, 2976, 2977, 2978, 2979, 2980, 2981, 2982, 2983, 2984, 2985, 2986, 2987, 2988, 2989, 2990, 2991, 2992, 2993, 2994, 2995, 2996, 2997, 2998, 2999, 3000, 3001, 3002, 3003, 3004, 3005, 3006, 3007, 3008, 3009, 3010, 3011, 3012, 3013, 3014, 3015, 3016, 3017, 3018, 3019, 3020, 3021, 3022, 3023, 3024, 3025, 3026, 3027, 3028, 3029, 3030, 3031, 3032, 3033, 3034, 3035, 3036, 3037, 3038, 3039, 3040, 3041, 3042, 3043, 3044, 3045, 3046, 3047, 3048, 3049, 3050, 3051, 3052, 3053, 3054, 3055, 3056, 3057, 3058, 3059, 3060, 3061, 3062, 3063, 3064, 3065, 3066, 3067, 3068, 3069, 3070, 3071, 3072, 3073, 3074, 3075, 3076, 3077, 3078, 3079, 3080, 3081, 3082, 3083, 3084, 3085, 3086, 3087, 3088, 3089, 3090, 3091, 3092, 3093, 3094, 3095, 3096, 3097, 3098, 3099, 3100, 3101, 3102, 3103, 3104, 3105, 3106, 3107, 3108, 3109, 3110, 3111, 3112, 3113, 3114, 3115, 3116, 3117, 3118, 3119, 3120, 3121, 3122, 3123, 3124, 3125, 3126, 3127, 3128, 3129, 3130, 3131, 3132, 3133, 3134, 3135, 3136, 3137, 3138, 3139, 3140, 3141, 3142, 3143, 3144, 3145, 3146, 3147, 3148, 3149, 3150, 3151, 3152, 3153, 3154, 3155, 3156, 3157, 3158, 3159, 3160, 3161, 3162, 3163, 3164, 3165, 3166, 3167, 3168, 3169, 3170, 3171, 3172, 3173, 3174, 3175, 3176, 3177, 3178, 3179, 3180, 3181, 3182, 3183, 3184, 3185, 3186, 3187, 3188, 3189, 3190, 3191, 3192, 3193, 3194, 3195, 3196, 3197, 3198, 3199, 3200, 3201, 3202, 3203, 3204, 3205, 3206, 3207, 3208, 3209, 3210, 3211, 3212, 3213, 3214, 3215, 3216, 3217, 3218, 3219, 3220, 3221, 3222, 3223, 3224, 3225, 3226, 3227, 3228, 3229, 3230, 3231, 3232, 3233, 3234, 3235, 3236, 3237, 3238, 3239, 3240, 3241, 3242, 3243, 3244, 3245, 3246, 3247, 3248, 3249, 3250, 3251, 3252, 3253, 3254, 3255, 3256, 3257, 3258, 3259, 3260, 3261, 3262, 3263, 3264, 3265, 3266, 3267, 3268, 3269, 3270, 3271, 3272, 3273, 3274, 3275, 3276, 3277, 3278, 3279, 3280, 3281, 3282, 3283, 3284, 3285, 3286, 3287, 3288, 3289, 3290, 3291, 3292, 3293, 3294, 3295, 3296, 3297, 3298, 3299, 3300, 3301, 3302, 3303, 3304, 3305, 3306, 3307, 3308, 3309, 3310, 3311, 3312, 3313, 3314, 3315, 3316, 3317, 3318, 3319, 3320, 3321, 3322, 3323, 3324, 3325, 3326, 3327, 3328, 3329, 3330, 3331, 3332, 3333, 3334, 3335, 3336, 3337, 3338, 3339, 3340, 3341, 3342, 3343, 3344, 3345, 3346, 3347, 3348, 3349, 3350, 3351, 3352, 3353, 3354, 3355, 3356, 3357, 3358, 3359, 3360, 3361, 3362, 3363, 3364, 3365, 3366, 3367, 3368, 3369, 3370, 3371, 3372, 3373, 3374, 3375, 3376, 3377, 3378, 3379, 3380, 3381, 3382, 3383, 3384, 3385, 3386, 3387, 3388, 3389, 3390, 3391, 3392, 3393, 3394, 3395, 3396, 3397, 3398, 3399, 3400, 3401, 3402, 3403, 3404, 3405, 3406, 3407, 3408, 3409, 3410, 3411, 3412, 3413, 3414, 3415, 3416, 3417, 3418, 3419, 3420, 3421, 3422, 3423, 3424, 3425, 3426, 3427, 3428, 3429, 3430, 3431, 3432, 3433, 3434, 3435, 3436, 3437, 3438, 3439, 3440, 3441, 3442, 3443, 3444, 3445, 3446, 3447, 3448, 3449, 3450, 3451, 3452, 3453, 3454, 3455, 3456, 3457, 3458, 3459, 3460, 3461, 3462, 3463, 3464, 3465, 3466, 3467, 3468, 3469, 3470, 3471, 3472, 3473, 3474, 3475, 3476, 3477, 3478, 3479, 3480, 3481, 3482, 3483, 3484, 3485, 3486, 3487, 3488, 3489, 3490, 3491, 3492, 3493, 3494, 3495, 3496, 3497, 3498, 3499, 3500, 3501, 3502, 3503, 3504, 3505, 3506, 3507, 3508, 3509, 3510, 3511, 3512, 3513, 3514, 3515, 3516, 3517, 3518, 3519, 3520, 3521, 3522, 3523, 3524, 3525, 3526, 3527, 3528, 3529, 3530, 3531, 3532, 3533, 3534, 3535, 3536, 3537, 3538, 3539, 3540, 3541, 3542, 3543, 3544, 3545, 3546, 3547, 3548, 3549, 3550, 3551, 3552, 3553, 3554, 3555, 3556, 3557, 3558, 3559, 3560, 3561, 3562, 3563, 3564, 3565, 3566, 3567, 3568, 3569, 3570, 3571, 3572, 3573, 3574, 3575, 3576, 3577, 3578, 3579, 3580, 3581, 3582, 3583, 3584, 3585, 3586, 3587, 3588, 3589, 3590, 3591, 3592, 3593, 3594, 3595, 3596, 3597, 3598, 3599, 3600, 3601, 3602, 3603, 3604, 3605, 3606, 3607, 3608, 3609, 3610, 3611, 3612, 3613, 3614, 3615, 3616, 3617, 3618, 3619, 3620, 3621, 3622, 3623, 3624, 3625, 3626, 3627, 3628, 3629, 3630, 3631, 3632, 3633, 3634, 3635, 3636, 3637, 3638, 3639, 3640, 3641, 3642, 3643, 3644, 3645, 3646, 3647, 3648, 3649, 3650, 3651, 3652, 3653, 3654, 3655, 3656, 3657, 3658, 3659, 3660, 3661, 3662, 3663, 3664, 3665, 3666, 3667, 3668, 3669, 3670, 3671, 3672, 3673, 3674, 3675, 3676, 3677, 3678, 3679, 3680, 3681, 3682, 3683, 3684, 3685, 3686, 3687, 3688, 3689, 3690, 3691, 3692, 3693, 3694, 3695, 3696, 3697, 3698, 3699, 3700, 3701, 3702, 3703, 3704, 3705, 3706, 3707, 3708, 3709, 3710, 3711, 3712, 3713, 3714, 3715, 3716, 3717, 3718, 3719, 3720, 3721, 3722, 3723, 3724, 3725, 3726, 3727, 3728, 3729, 3730, 3731, 3732, 3733, 3734, 3735, 3736, 3737, 3738, 3739, 3740, 3741, 3742, 3743, 3744, 3745, 3746, 3747, 3748, 3749, 3750, 3751, 3752, 3753, 3754, 3755, 3756, 3757, 3758, 3759, 3760, 3761, 3762, 3763, 3764, 3765, 3766, 3767, 3768, 3769, 3770, 3771, 3772, 3773, 3774, 3775, 3776, 3777, 3778, 3779, 3780, 3781, 3782, 3783, 3784, 3785, 3786, 3787, 3788, 3789, 3790, 3791, 3792, 3793, 3794, 3795, 3796, 3797, 3798, 3799, 3800, 3801, 3802, 3803, 3804, 3805, 3806, 3807, 3808, 3809, 3810, 3811, 3812, 3813, 3814, 3815, 3816, 3817, 3818, 3819, 3820, 3821, 3822, 3823, 3824, 3825, 3826, 3827, 3828, 3829, 3830, 3831, 3832, 3833, 3834, 3835, 3836, 3837, 3838, 3839, 3840, 3841, 3842, 3843, 3844, 3845, 3846, 3847, 3848, 3849, 3850, 3851, 3852, 3853, 3854, 3855, 3856, 3857, 3858, 3859, 3860, 3861, 3862, 3863, 3864, 3865, 3866, 3867, 3868, 3869, 3870, 3871, 3872, 3873, 3874, 3875, 3876, 3877, 3878, 3879, 3880, 3881, 3882, 3883, 3884, 3885, 3886, 3887



Servicio Municipal de Agua Potable.

Todo por la Calidad

Calidad del agua y del Medio Ambiente

Plaza del Carmen, 4 - ORIHUELA

Tel. 530 52 47

ORIHUELA





Construyendo el Futuro



Excmo. Ayuntamiento
de Orihuela

CONCEJALÍA DE DEPORTES



Caja Rural Central