

APUNTES DE LENGUA Y LITERATURA

LA GENERACIÓN POÉTICA DEL 27

Fernando Carratalá
Doctor en Filología Hispánica

Los grandes poetas de la Generación del 27 y sus obras más emblemáticas siguen concitando lectores. Algunos murieron de manera temprana e inicu (García Lorca, asesinado en Granada, en 1936, a los 38 años; Miguel Hernández, en la cárcel de Alicante, en 1942, a los 32 años); otros fallecieron en el exilio (Luis Cernuda, en México, en 1963, a los 61 años; Pedro Salinas, en Boston, en 1951, también a los 61 años); y los demás tuvieron vidas longevas, tanto los que se quedaron en España tras la guerra civil (Vicente Aleixandre, fallecido en 1984, a los 95 años; Gerardo Diego, fallecido en 1987, a los 91 años; Dámaso Alonso, fallecido en 1990, a las 92 años), como los que regresaron tras un largo exilio, con el advenimiento de la democracia (Jorge Guillén, fallecido en 1984, a los 91 años; Rafael Alberti, fallecido en 1999, a los 97 años). El premio Cervantes fue un reconocimiento más a los méritos poéticos de Aleixandre –también premio Nobel, de Literatura, en 1977–, Diego, Alonso, Guillén y Alberti.

Son estos nueve nombres los poetas más destacados de una generación que tuvo su arranque en las formas incontaminadas de la poesía pura para concluir en la poesía social. Y estas largas trayectorias vitales y poéticas –con variopintos estilos según avanzaba el siglo XX y la propia producción de cada uno–, así como el influjo que han ido teniendo en las sucesivas promociones poéticas, les ha permitido a estos poetas –de obligada lectura en el sistema educativo, en la Secundaria Obligatoria– seguir iluminando con sus versos la memoria colectiva de sus creaciones artísticas.

En las páginas que siguen pretendemos abordar casi «un imposible»: enjuiciar el estilo de cada uno de estos autores –desde nuestra posición de lectores y críticos– y seleccionar dos poemas –de cada uno de ellos también– lo suficientemente sugestivo como para poder despertar en sus lectores el deseo de ampliar –con nuevas lecturas de nuevos poemas– el disfrute estético que la buena poesía siempre trae aparejado. Los breves comentarios que acompañan a los poemas –en los que se renuncia a la erudición, dado el carácter divulgativo y no especializado del Boletín, sacrificada en razón de la claridad– solo pretenden hacer más atractiva la lectura –insistimos: y el disfrute– de los mismos a todo tipo de lectores, más allá de aquellos que se dedican a la docencia, y en particular a la enseñanza de la Literatura. Así nos lo han pedido muchos de los profesionales que acuden a las aulas de la Universidad de Mayores del CDL para «disfrutar del conocimiento», porque, según nos dicen, tiene una «deuda con las Humanidades».

RASGOS DISTINTIVOS DE LA GENERACIÓN DEL 27

Estos son los caracteres del 27, según Luis Cernuda:

- Predilección por la metáfora como instrumento expresivo, que se convierte en uno de los elementos capitales del poema y que significa, entre otras cosas, una primera aproximación a Sthéphane Mallarmé, jefe y teorizante de la poesía simbolista, y a Paul Valéry.
- Actitud clasicista, influencia de algunos poetas y escritores franceses coetáneos, como Paul Valéry
- Influencia gongorina. A este influjo contribuyó la celebración del tercer centenario de la muerte de Góngora –el poeta que en el siglo XVII crea un bello mundo de imágenes valiéndose de una realidad ordinaria que altera y manipula–, revalorizado por los trabajos estilísticos de Dámaso Alonso.
- Contacto con el surrealismo, movimiento lanzado en Francia por André Breton en 1924, y que en España dio obras tan importantes como *Poeta en Nueva York*, de García Lorca, y *Sobre los ángeles*, de Alberti. El chileno Pablo Neruda y el andaluz Vicente Aleixandre estuvieron inicialmente adscritos al movimiento surrealista.

El contacto con el surrealismo, según Cernuda, marca la separación de la Generación del 27 en dos grupos: el primero, formado por Salinas y Guillén; el segundo, por García, Lorca, Aleixandre y Alberti. Gerardo Diego queda fluctuante, sin incorporarse ni a uno ni a otro grupo.

Es común a todos los poetas del 27, al menos durante los diez o quince primeros años de su labor, lo hermético del pensamiento poético y un estilo que tiene como norma el lenguaje escrito; luego, con mayor o menor lentitud, la mayoría de ellos evoluciona hacia un estilo cada vez más cercano a la pauta del lenguaje hablado, con una expresión más directa y una dicción más clara.

MODALIDADES ESTÉTICAS DEL 27

Hasta 1930 pueden señalarse cuatro tendencias diferenciadas en la estética de la Generación del 27:

- Poesía «pura», representada por Pedro Salinas y Jorge Guillén, que rehuye la retórica sentimental y prescinde de todo cuanto no posea un valor estrictamente estético. A esta modalidad puede sumarse la poesía inicial de Dámaso Alonso.
- Poesía completamente deshumanizada, adscrita a las innovaciones ultrafistas y creacionistas, representada por Gerardo Diego.
- Poesía neopopularista, representada por Rafael Alberti y Federico García Lorca. A pesar de su estética culta, la profunda veneración que sienten por las formas populares les lleva a cultivar una lírica de tipo tradicional, utilizando el romance tradicional y la graciosa métrica de los Cancioneros medievales.
- Poesía surrealista, representada por Vicente Aleixandre

y Luis Cernuda; poesía ésta que explora el mundo del subconsciente y se transforma en arte irracional, plagado de metáforas incoherentes que reflejan los estados oníricos de la mente, al margen de controles racionales.

Con la Guerra Civil comienza la dispersión de los poetas del 27 –muere García Lorca; Salinas, Guillén, Alberti y Cernuda optan por el exilio; Alonso, Diego y Aleixandre permanecen en España– y se quiebran unos lazos que estéticamente no eran muy firmes. Salinas y Guillén comienzan a cultivar una poesía más preocupada por los problemas que afligen al hombre de su época; las obras de Alberti, tras una breve etapa gongorina y surrealista, traducen una honda preocupación social; Dámaso Alonso, con *Hijos de la ira*, abre un nuevo estilo realista en la poesía española, a caballo entre el tremendismo y el existencialismo... En conjunto, la creación poética de los miembros de la Generación del 27 está ya definitivamente alejada de aquel esteticismo y de aquel arte «des-humanizado» que cultivaron con anterioridad a 1930.

TRADICIÓN Y RENOVACIÓN

1. Innovaciones en la versificación. Junto a las formas tradicionales y clásicas –cultivadas con extraordinaria maestría, por ejemplo, por Rafael Alberti en *Marinero en tierra* (1925); por Gerardo Diego en *Versos humanos* (1925); por Federico García Lorca en el *Romancero gitano* (publicado en 1928), etc.–, los poetas del 27 abordaron también la renovación de la versificación –tan alejada de las estridencias modernistas–, y emplearán el *verso libre* y el *versículo* como medio para crear un nuevo concepto del ritmo, ajeno a la reiteración de elementos fónicos, ya sea en el cómputo silábico, en la distribución de los acentos y en las rimas. En este otro tipo de versos, la medida y las pausas son variables, y los acentos no se distribuyen con regularidad; y el ritmo se logra con la reiteración de palabras y de estructuras sintácticas, así como con diferentes tipos de «paralelismos semánticos».

2. Innovaciones en el lenguaje metafórico. El influjo de los vanguardistas y de los surrealistas aportó a los poemas de los autores del 27 no sólo una ruptura con los ritmos tradicionales, sino también unas imágenes sorprendentes que no están basadas en semejanzas racionalmente comprobables. Y es, sin duda, en el *Romancero gitano*, de Federico García Lorca –donde la fusión de lo culto con lo popular canaliza en un conjunto de poemas salpicados de audaces metáforas– y en el bellísimo libro de Vicente Aleixandre *Sombra del paraíso*, en donde encontramos un sugestivo lenguaje metafórico, de altísima calidad estética.

VALORACIÓN GLOBAL DE LA PRODUCCIÓN POÉTICA DE RAFAEL ALBERTI

La producción poética de Rafael Alberti (1902-1999) es extraordinariamente variada, y revela una gran maestría para abordar los más diversos temas y estilos, en una permanente renovación a lo largo de su dilatada existencia, oscilando entre el neopopularismo de *Marinero en tierra*, el gongorismo de *Cal y canto*, el surrealismo de *Sobre los ángeles*, el

compromiso político de *El poeta en la calle...*; y aunque esta última sea en ocasiones de menor calidad estética, es común a toda la poesía de Alberti una gran destreza verbal, un sorprendente dominio de la forma que le permite los más audaces virtuosismos técnicos con la mayor espontaneidad, y una poderosa capacidad plástica y sensual que entronca con su pasión por la pintura.

Poemas seleccionados de «El alba del alhelí» y de «Entre el clavel y la espada»

«El alba del alhelí» Se compone de tres secciones: «El blanco alhelí», «El negro alhelí» y «El verde alhelí» -conjunto de 53 «Playeras» que nacen de la visita que, por espacio de dos meses, realiza Alberti a su hermana, en Almería-. De esta obra seleccionamos la Playera 17. Y de «Entre el clavel y la rosa -obra escrita en fechas muy significativas para el poeta (1939-1940)-, hemos elegido un poema bien representativo: «Toro en el mar»; poema que lleva el subtítulo de «Elegía sobre un mapa perdido»: el de su patria española, de la que por motivos políticos se encuentra alejado, tras la cruenta Guerra Civil y la instalación en el poder del bando de los vencedores.

¡Quién cabalgara el caballo
de espuma azul de la mar!

De un salto
¡quién cabalgara la mar!

¡Viento, arráncamela ropa!
¡Tírala, viento, a la mar!

De un salto,
quiero cabalgar la mar.

¡Amárrame a los cabellos,
crin de los vientos del mar!

De un salto,
quiero ganarme la mar.

Alberti manifiesta en estos intensos versos de tono exclamativo una nostálgica añoranza del mar, a través de una imagen basada en el parecido visual que existe entre una ola impulsada por el viento y un caballo que corre con la crin suelta. El poeta quiere cabalgar sobre las olas, e incluso interpela al viento, a quien confía sus anhelos marineros. Los tiempos y modos verbales elegidos –presentes de indicativo (*quiere*, versos 8 y 12) e imperativo (*arráncame*, verso 5; *tírala*, verso 6; *amárrame*, verso 9)– intensifican el deseo apremiante del protagonista de compenetrarse físicamente con el mar, recalado por el tetrasílabo *de un salto*, reiterado hasta tres veces (versos 3, 7 y 11). Pero es el suyo un deseo irrealizable; y de ahí el imperfecto de subjuntivo de los versos primero y cuarto, iniciados con un pronombre exclamativo: *¡Quién cabalgara el caballo / de espuma azul de la mar! / De un salto, / ¡quién cabalgara la mar!* Precisamente el acertadísimo ritmo acentual de los octosílabos –la mayoría de ellos con acentos en primera, cuarta y séptima sílabas; en concreto, los

versos 1, 4, 6, 10 y 12– ayuda a sugerir el cabalgar sobre las olas que el poeta añora.

¡Con qué ingenuos materiales poéticos ha construido Alberti una composición tan desprovista de dramatismo!, aun cuando el vivir tierra adentro desde los quince años haya creado en su espíritu ese recuerdo nostálgico de la bahía de Cádiz que le vio nacer, y que con tanto acierto refleja el poema.



Toro en el mar
(Elegía sobre un mapa perdido)

1

Eras jardín de naranjas.
Huerta de mares abiertos.
Tiembo de olivas y pámpanos,
los verdes cuernos.
Con pólvora te regaron.
Y fuiste toro de fuego.

2

Le están dando a este toro
pastos amargos,
yerbas con sustancia de muertos,
negras hieles
y clara sangre ingenua de soldado.
¡Ay, qué mala comida para este toro verde,
acostumbrado a las libres dehesas y a los ríos,
para este toro a quien la mar y el cielo
eran aún pequeños como establo!

3

Habría que llorar.
Sólo ortigas y cardos,
y un triste barro frío,
ya siempre, en los zapatos.
Cuando murió el soldado,
lejos, escaló el mar una ventana
y se puso a llorar junto a un retrato.
Habría que contarle.

4

... y le daré, si vuelve, una toronja
y una jarra de barro vidriado,
de esas que se parecen a sus pechos
cuando saltan de un árbol a otro árbol.

Pero en vez del soldado
sólo llegó una voz despavorida
que encaneció el recuerdo de los álamos.

¡Ay, a este verde toro
le están achicharrando, ay, la sangre!
Todos me lo han cogido de los cuernos
y que quieras que no me lo han volcado
por tierra, pateándolo,
extendiéndolo a golpes de metales candentes,
sobre la mar hirviendo.
Verde toro inflamado, ¡ay!
que llenas de lamentos e iluminas, helándola,
esta desventurada noche
donde se mueven sombras ya verdaderamente sombras,
o ya desencajadas sombras vivas
que las han de tapar también las piedras.
¡Ay, verde toro, ay,
que eras toro de trigo,
toro de lluvia y sol, de cierzo y nieve,
triste hoguera atizada hoy en medio del mar,
del mar, del mar ardiendo!

Una metáfora poco original (*España convertida en toro*; la forma del mapa de España se parece bastante a una piel de toro) le sirve a Alberti, por su continuidad a lo largo de las cinco estrofas del poema, para poner en pie una alegoría de impresionante fuerza dramática. La dichosa evocación del *toro* que figura en los versos iniciales -*España* es «jardín de naranjas», «huerta de mares abiertos», «tiemblo <temblor> de olivas y pámpanos»- da paso a un *toro* que sólo se alimenta de «mala comida» (verso 12), de «pastos amargos, / yerbas con sustancia de muertos» (versos 8-9), a una *España* que no es sino una «triste hoguera atizada hoy en medio del mar, / del mar, del mar ardiendo» (versos 47-48), y en la que ha desaparecido la alegría vital de lo que antaño fue «toro de trigo, / toro de lluvia y sol, de cierzo y nieve» (versos 45-46). Y Alberti se conduele con el recuerdo de los muertos que siembran la geografía española -aunque la guerra ya haya terminado-: todo el «mapa perdido» -el poema lleva por subtítulo «Elegía sobre un mapa perdido»- ha sido regado con «clara sangre ingenua de soldado» (verso 11). Y el dolor del poeta se extiende a los versos finales de la cuarta estrofa: «Pero en vez del soldado / sólo llegó una voz desfavorida / que encaneció el recuerdo de los álamos» (versos 28-30). Es, no obstante, en la última estrofa del poema, de carácter claramente elegíaco, en donde la voz de Alberti resuena con más patetismo: la *patria* está siendo martirizada; al *toro* «me lo han volcado / por tierra, pateándolo» (versos 34-35). Y el léxico se hace por momentos más y más desgarrado -como ya lo era en la estrofa tercera, trágica expresión de su dolor por el soldado muerto-: la «desventurada» noche en que España queda sumida está llena de heladores lamentos; una España «donde se mueven sombras ya verdaderamente sombras, / o ya desencajadas sombras vivas / que las han de tapar también las piedras» (versos 41-43). La densidad conceptual y fuerza expresiva de toda la quinta estrofa -en verso libre, con clara tendencia hacia el verso extenso, y un ritmo entrecortado, acorde con el contenido

semántico de los versos- recuerda a Miguel Hernández y anticipa la poesía social de Blas de Otero.

VALORACIÓN GLOBAL DE LA PRODUCCIÓN POÉTICA DE FEDERICO GARCÍA LORCA

García Lorca (1898-1936) posee una personalidad extraordinariamente dotada para el arte: musicólogo -recopiló y armonizó canciones tradicionales-, dibujante, director teatral -fundó en 1932 el grupo teatral universitario «La Barraca», para el que adaptó obras de nuestro teatro del Siglo de Oro, que representa por los pueblos de España-, excepcional recitador...; pero, ante todo, poeta de gran inspiración y profundo conocimiento de la técnica literaria.

García Lorca convierte el lenguaje metafórico en un poderoso y original recurso expresivo: símiles y metáforas de altísima calidad estética se desparraman por toda su obra -lírica y dramática- y justifican sobradamente estas palabras del propio poeta: «Sólo la metáfora puede dar una suerte de eternidad al estilo»; o estas otras: «El poema que no está vestido no es poema, como el mármol que no está labrado no es estatua». García Lorca pone continuamente a prueba la expresividad del lenguaje, potenciando la ambigüedad de sentido de las palabras, transidas, además, de efectos coloristas y sensoriales, en una concepción de la poesía que revela un tremendo esfuerzo por lograr la más absoluta perfección formal.

Textos seleccionados del «Poema del cante jondo»

Obra fundamental de la primera época es García Lorca el *Poema del cante jondo* -la primera redacción es de 1921, y en su forma definitiva se publica en 1931-, cuyo núcleo central lo constituye el profundo dramatismo de la canción andaluza, sobre la que García Lorca ha proyectado su dolor de vivir.

El «Poema de la saeta» está compuesto por los siguientes títulos: «Arqueros» (12 versos), «Noche» (10 versos), «Sevilla» (22 versos), «Procesión» (10 versos), «Paso» (14 versos), «Saeta» (15 versos), «Balcón» (15 versos) y «Madrugada» (14 versos). Elegimos el poema titulado «Paso», título que alude a la efigie de la Virgen de la Soledad, sacada en procesión en la Semana Santa sevillana.

Paso

Virgen con miriñaque,
virgen de la Soledad,
abierta como un inmenso
tulipán.
En tu barco de luces
vas
por la alta marea
de la ciudad,
entre saetas turbias
y estrellas de cristal.
Virgen con miriñaque
tú vas
por el río de la calle,
¡hasta el mar!



La Virgen de la Soledad se venera en la Parroquia de San Lorenzo Mártir, de Sevilla. La advocación de esta Dolorosa sevillana cierra los desfiles procesionales de la tarde del Sábado Santo. El mariñaque –que se ponían las mujeres debajo de las faldas para abombarlas a la altura de las caderas– da vuelo a la vestimenta de la Virgen.

El «barco de luces» –por alusión a la candelaria– es el propio paso –combinación de

metáfora y metonimia de la parte por el todo–, llevado a hombros por costaleros, que lo «mecen» con especial cuidado y esfuerzo; «barco» que navega «por la alta marea / de la ciudad», con unas calles –«por el río de la calle»– abarrotadas de gente, «hasta el mar». Y resulta especialmente significativo el desigual número de sílabas de los versos –entre ocho y dos sílabas–, que ayuda a sugerir ese «vaivén» continuo del oleaje humano y ese balanceo acompasado del paso de la Virgen de la Soledad, en su recorrido por las calles sevillanas cruzadas por el Guadalquivir. Sin duda, la riqueza de las imágenes visuales se producen tanto en el poema como en la realidad.

Pita

Pulpo petrificado.

Pones cinchas cenicientas
al vientre de los montes,
y muelas formidables
a los desfiladeros.

Pulpo petrificado.

García Lorca ha realizado una descripción en la que predomina el uso connotativo de la lengua, con el que, más que precisar y definir lo que es una *pita*, esta se evoca y se sugiere, buscando provocar en el lector determinados sentimientos y sensaciones, y produciendo la impresión de belleza a través de un uso expresivo de la lengua. El poeta compara las hojas de la *pita* –de *color de ceniza*– con los tentáculos del *pulpo*, por su longitud. El colosal tamaño de la planta –*formidable*–, que se asemeja a enormes *muelas* –en comparación con el tamaño más pequeño de los dientes– la hace destacar en *montes y desfiladeros*, a los que está fuertemente sujeta, como lo está la silla de montar, asegurada sobre la cabalgadura por medio de *cinchas ceñidas a su vientre*.

VALORACIÓN GLOBAL DE LA PRODUCCIÓN POÉTICA DE GERARDO DIEGO

La extensa obra poética de Gerardo Diego (1896-1987) ha oscilado siempre entre los temas y expresiones de raíz vanguardista y las estructuras más clásicas de nuestra poesía, que

renueva con aportaciones insospechadas. Una singular destreza verbal –manifestada en el impecable dominio de la metáfora–, un hondo conocimiento de los recursos técnicos del verso –y en particular, de la estructura formal del soneto, con que se revisten los más audaces temas de la poesía moderna–, y un exquisito sentido musical –producto, sin duda, de la afición a la música– se revelan como una constante en la obra del poeta.

La poesía de Gerardo Diego es de una belleza incomparable; pero no se sumerge en las más hondas realidades de la vida. Y, *en su conjunto*, debe ser considerada como una extraordinaria obra de arte –a la que no le falta emoción y densidad expresiva– en la que el mundo, transfigurado por la magia de un renovado lenguaje poético, queda reducido a sus más puros valores estéticos.

Poemas seleccionados de «Soria» (Romance del Duero) y de «Alondra de verdad» (Giralda)

Junto a las novedades -y audacias- técnicas que presenta la poesía vanguardista y creacionista de Diego -la ausencia de puntuación, la arbitraria disposición tipográfica, la extraña rítmica de los versos, lo insólito y complejo de las imágenes...-, el poeta ha cultivado siempre la poesía de metro tradicional, ya sea popular -el romance- o culta -el soneto-. Sirvan como ejemplo el «Romance del Duero» y el soneto «Giralda».

Romance del Duero

Río Duero, río Duero,
nadie a acompañarte baja,
nadie se detiene a oír
tu eterna estrofa de agua.

Indiferente o cobarde,
la ciudad vuelve la espalda.
No quiere ver en tu espejo
su muralla desdentada.

Tú, viejo Duero, sonrías
entre tus barbas de plata,
moliendo con tus romances
la cosechas mal logradas.

Y entre los santos de piedra
y los álamos de magia
pasas llevando en tus ondas
palabras de amor, palabras.

Quién pudiera como tú,
a la vez quiero y en marcha,
cantar siempre el mismo verso
pero con distinta agua.

Río Duero, río Duero,
nadie a estar contigo baja,
ya nadie quiere atender
tu eterna estrofa olvidada,
sino los enamorados
que preguntan por sus almas
y siembran en tus espumas
palabras de amor, palabras.



Romance técnicamente perfecto este, en el que con sostenida emoción Diego evoca el río soriano en una serie de 28 versos octosílabos, sometidos a un ritmo cuaternario, y con rima asonante (a-a) en los pares, lo que le confiere a la composición una grata musicalidad que la recorre de arriba abajo. La forma discursiva adoptada -el apóstrofe lírico- contribuye a acre-

centar un clima emocional que se va haciendo paulatinamente más intenso, y al que contribuyen las continuas reiteraciones léxicas sabiamente repartidas a lo largo de la composición: los versos 5-8, con ligeras variantes, reaparecen casi al final del poema (versos 21-24); y el verso 15 se repite cerrando el poema y logrando, así, un clímax emocional altamente poético.

Giralda

Giralda en prisma puro de Sevilla,
 nivelada del plomo y de la estrella,
 molde en engaste azul, torre sin mella,
 palma de arquitectura sin semilla.
 Si su espejo la brisa enfrente brilla,
 no te contemples -ay, Narcisa- en ella,
 que no se mude esa tu piel doncella,
 toda naranja al sol que se te humilla.
 Al contraluz de luna limonera,
 tu arista es el bisel, hoja barbera
 que su más bella vertical depura.
 Resbala el tacto su caricia vana.
 Yo mudéjar te quiero y no cristiana.
 Volumen nada más: base y altura.

El soneto «Giralda» -escrito en Gijón, en 1926, tras una visita a Sevilla, en 1925- constituye una exaltación de la gracia y belleza de la torre sevillana. Por medio de imágenes y metáforas, el poeta nos va comunicando las impresiones estéticas que suscita en su ánimo la contemplación del monumento sevillano, y lo hace con abundantes referencias geométricas, especialmente en el primer cuarteto y en el primer terceto. Este recreo de la geometría está relacionado con el arte de vanguardia y, en concreto, con el cubismo.

En los dos primeros versos del segundo cuarteto -revestido de ciertas resonancias gongorinas-, el poeta, dirigiéndose -en apóstrofe lírico- a la Giralda, le dice que si el Guadalquivir brilla enfrente, no se contemple en sus aguas -la alusión al espejo para referirse metafóricamente al agua de un río cuenta con una larga tradición literaria-, para evitar que le suceda lo que a Narciso que, enamorado de su propia imagen reflejada en una fuente, acabó arrojándose a las aguas. El resto de las imágenes del segundo cuarteto presentan a la Giralda iluminada por un sol rendido ante la belleza de sus formas, con el brillante colorido de las naranjas nuevas.

E igualmente sorprendentes son las imágenes del primer terceto: la luz de la luna acentúa en la noche el color amarillento del fruto de los limoneros del entorno de la Giralda, cuya mole prismática hace brillar en toda su esplendorosa verticalidad con la misma pureza de una mejilla recién rasurada por una afilada navaja; o dicho por el poeta: «Al contraluz de luna limonera, / tu arista es el bisel, hoja barbera / que su más bella vertical depura».

El sentido del verso final -«Yo mudéjar te quiero y no cristiana» es claro: lo que Gerardo Diego desea al llamar «mudéjar» a la Giralda es -según confesión propia- «humanizarla, viva, islámica y sin conversión o apostasía en tierra de cristianos». Diego quiere que la Giralda conserve el carácter geométrico y abstracto de los elementos ornamentales musulmanes, sin que añadidos cristianos posteriores modifiquen su ser primigenio: simplemente volumen, geometría pura. [En cualquier caso, la Giralda no es mudéjar, sino almohade; de hecho, es el mejor exponente de la arquitectura almohade en España. Los mudéjares eran los musulmanes a quienes se permitía seguir viviendo entre los vencedores cristianos, sin mudar de religión, a cambio de un tributo. Cuando Fernando III el Santo reconquistó Sevilla, el alminar de la mezquita mayor llevaba en pie más de cuarenta años -las obras corrieron a cargo del alarife Ahmad ibn Baso, entre 1184 y 1195-. Edificada ya la catedral cristiana, el arquitecto Hernán Ruiz el Joven levantó -entre 1560 y 1568- tres cuerpos para albergar el campanario, rematados por una figura de bronce que representa la Fe: a esta enorme veleta los sevillanos llamaron «la giralda»; y este nombre pasó a darse a toda la torre].

VALORACIÓN GLOBAL DE LA PRODUCCIÓN POÉTICA DE JORGE GUILLÉN

La producción poética de Jorge Guillén (1893-1984) está distribuida en cinco series -*Cántico*, *Clamor*, *Homenaje*, *Y otros poemas*, *Final*-, y lleva el título genérico de *Aire Nuestro*. La lengua poética de Guillén se caracteriza por su extraordinaria concisión. Atento sólo a lo esencial, elimina, por innecesarios, elementos decorativos -música, color...-, y hace gala de una extremada economía expresiva, de forma que su poesía, convertida en pura emoción lírica, adquiere tal densidad, que su lectura resulta difícil en no pocas ocasiones.

Dos poemas de «Cántico», o la entusiasta exaltación de la perfección del Universo

Desde la primera edición, de 1928, con 75 poemas, *Cántico* ha ido ampliándose hasta alcanzar las 334 composiciones que constituyen la cuarta y definitiva edición, de 1950. De esta obra se reproducen y comentan, seguidamente, dos poemas: «Más allá» (IV) y «Plaza Mayor». De acuerdo con el criterio de Guillén, los versos empiezan con letra inicial mayúscula, aun cuando la mayúscula no se corresponda con lo preceptuado por las reglas ortográficas; y de ahí la posible dificultad que su lectura pudiera entrañar, a la que hay que añadir la complejidad del lenguaje figurado y los encabalgamientos.

Más allá, IV

El balcón, los cristales,
Unos libros, la mesa.
¿Nada más esto? Sí,
Maravillas concretas.

Material jubiloso
Convierte en superficie
Manifiesta a sus átomos
Tristes, siempre invisibles.

Y por un filo escueto,
O el amor de una curva
de asa, la energía
De plenitud actúa.

¡Energía o su gloria!
En mi dominio luce
Sin escándalo dentro
De lo tan real, hoy lunes.

Y ágil, humildemente,
La materia apercibe
Gracia de Aparición:
Esto es cal, esto es mimbre.

Guillén exalta en estos versos -la parte IV del poema «Más allá», con el que se abre *Cántico*- la humilde realidad diaria, a través de la cual se manifiesta la plenitud del Universo. El escritor, sentado en su despacho de trabajo (la alusión a «unos libros, la mesa» -del verso 2- es muy significativa al respecto), contempla, en un día cualquiera («hoy lunes» -verso 16-), la perfección que exhiben las pequeñas cosas que habitualmente le acompañan: «maravillas concretas» -verso 4- y «material jubiloso» -verso 5- son, en efecto, «El balcón, los cristales. / Unos libros, la mesa» -versos 1 y 2-; como también lo son el «filo escueto» -de los libros, verso 9- y la «curva / de asa» -de la taza de café, versos 10 y 11-, elementos cotidianos en los que «la energía / de plenitud actúa» -versos 11 y 12-; y como igualmente lo son hasta las más modestas realidades: las blancas paredes de su despacho y el sillón en el que se sienta: «esto es cal, esto es mimbre» -verso 20-. Y, lleno de júbilo, Guillén nos comunica su actitud entusiasta ante la perfección que revela todo lo creado. De ahí la exclamación admirativa del verso 13: «¡Energía o su gloria!»

El poema muestra el prodigioso dominio que Guillén tiene del léxico: al empleo de un léxico abstracto y, en cierto modo, intelectual («material jubiloso», «superficie / manifiesta», «átomos / tristes, siempre invisibles», «la energía / de plenitud», «Gracia de Aparición») -léxico que refleja el convencimiento de Guillén de que no existe un lenguaje preconcebido poético-, se alía en este poema, como procedimiento expresivo más destacado, el uso de múltiples metonimias (*filo escueto*/libro, *curva de asa*/taza, *call*/pared, *mimbre*/sillón), que evidencian la extremada concisión de que hace gala Guillén. Esa economía expresiva afecta por igual a todos los planos lingüísticos, y no sólo al léxico-semántico, en el que hay que destacar, además, la moderación y sobriedad en el empleo

de la adjetivación, así como la afortunada oposición jubiloso/tristes de la estrofa 2: «Material jubiloso / convierte en superficie / manifiesta a sus átomos / tristes, siempre invisibles».

Sencilla es la estructura métrica del poema: versos heptasílabos agrupados en cinco coplas, en cada una de las cuales riman en asonante los pares. Y dado que el tipo de métrica empleado en este poema hay que vincularlo con

la economía expresiva que es característica de la lengua poética de Guillén, nos parece conveniente, por su especial interés métrico, reparar en el verso 16: por una parte, es menester hacer una sinéresis en el vocablo *real*, integrando en una sola sílaba métrica dos vocales que pertenecen a sílabas fonológicas diferentes, y, por otra parte, son antirrítmicos los acentos sobre las sílabas tercera y quinta, lo que contribuye a darle al verso un sugestivo ritmo acentual: «De-lo- tán-real, / h́oy-lú-nes».

Y sencillo es también el tipo de sintaxis empleado, en la que se ha prescindido tanto de la coordinación como de la subordinación. Pero más sorprendente aún si cabe resulta el rigor geométrico con que Guillén ha estructurado el contenido del poema: el escritor comienza y termina enumerando las cosas cotidianas -en un claro ejemplo de estilo nominal-; y, entre ambas enumeraciones, sitúa ese grito de entusiasmo ante el prodigio de la realidad de cada día: «¡Energía o su gloria!» (verso 13).

Plaza Mayor

Calles me conducen, calles.
¿A dónde me llevarán?

A otras esquinas suceden
Otras como si el azar
Fuese un alarife sabio
Que edificara al compás
De un caos infuso dentro
De esta plena realidad.

Calles, atrios, costanillas
Por donde los siglos van
Entre hierros y cristales,
Entre más piedra y más cal.

Decid, muros de altivez,
Tapias de serenidad,
Grisés de viento y granito,
Ocres de sol y de pan:
¿Adónde aún, hacia dónde
Con los siglos tanto andar?

De pronto, cuatro son uno,
Victoria: bella unidad.



En el poema «Plaza Mayor», Guillén ha empleado una estructura poemática tradicional: un romance compuesto por veinte versos octosílabos, en el que los pares riman en asonante. La rima aguda en a ayuda a difundir por todo el poema una sonoridad fácilmente perceptible al oído.

El poeta transita, desconcertado, por las abigarradas calles de una vieja ciudad, sin saber con exactitud hacia dónde conducen. El azar, cual arquitecto «supremo», ha ido insuflado en el «espíritu» de la ciudad, con el paso del tiempo, un enorme caos urbanístico: «calles, atrios, costanillas», «muros de altivez, / tapias de serenidad» se amontonan confusa y desordenadamente. De repente, el poeta desemboca en la Plaza Mayor. Los cuatro lados de ésta, en perfecta armonía —«cuatro son uno»— componen una sola figura geométrica. Y la «bella unidad» de la plaza cuadrada triunfa —«victoria»— sobre ese caos urbanístico que los versos anteriores se han encargado de reflejar.

Los rasgos más característicos del estilo de Guillén quedan plasmados en este poema. Destaca, ante todo, la extremada concisión expresiva: predominio de nombres sobre cualquier otra clase de palabras, adjetivación muy parca, sintaxis simplicísima, ausencia de adornos retóricos... Guillén sabe siempre el nombre exacto de las cosas y nos comunica su visión entusiasta de la realidad con una enorme capacidad de síntesis. Por sus materiales —hierros, cristales, piedra, cal— identifica las casas que han ido configurando durante siglos el caótico paisaje urbano. Tal vez los «muros de altivez» y las «tapias de serenidad» designen, respectivamente, antiguas casonas nobiliarias de glorioso pasado y conventos de acendrada espiritualidad; aquéllos de piedra oscura y fría, cual viento desapacible, y éstas doradas por el sol, como hogazas tiernas. Y no se puede pedir lenguaje de mayor precisión y vigor que el empleado por Guillén en los dos últimos versos del poema: «De pronto, cuatro son uno. / Victoria: bella unidad»: cuatro lados conforman, en perfecta armonía, la Plaza Mayor; y la bella unidad de esta figura geométrica —la plaza— vence al desorden urbano.

Y destaca, asimismo, el gran rigor con que Guillén construye este —y cualquier otro— poema. Todo está calculado con una perfección matemática. Hasta los espacios blancos tipográficos están «pensados» en función de una mejor visualización de las emociones que Guillén nos quiere transmitir. El título ofrece, precisamente, la clave del poema: Plaza Mayor, plaza que atrae la atención de Guillén por su trazado geométricamente perfecto. Y el poeta recalca en ella al final del poema —coincidiendo con la máxima tensión emocional—, después de haber atravesado un caótico paisaje urbano en el que «calles, atrios, costanillas»... se suceden sin orden ni concierto; desorden urbanístico a cuya plasmación ha dedicado Guillén casi la mayor parte de los versos de su poema. Nada falta, pero tampoco nada sobra es este poema, ejemplo de «lirica esencial», de economía de medios expresivos.

VALORACIÓN GLOBAL DE LA PRODUCCIÓN POÉTICA DE DÁMASO ALONSO

Sólo la producción inicial de Dámaso Alonso (1898-1989) —*Poemas puros. Poemillas de la ciudad* (Madrid, edi-



torial Galatea, 1921)— queda adscrita a la Generación del 27, con cuyos miembros le une una fraternal amistad. La madurez poética de Dámaso Alonso se produce tras la Guerra Civil, con *Oscura noticia* y con *Hijos de la ira*, la obra más trascendental de la poesía de posguerra, que representa una decidida ruptura con la poesía esteticista y ajena a la realidad histórica que venía imperando en España. Y así, Alonso pasa de una poesía tildada de pura

—en la que el sentimiento intimista y el lirismo emocional recuerdan, en cierto modo, la poesía de Juan Ramón Jiménez y de Antonio Machado— a otra de corte existencial, que le sirve para expresar el desprecio que le inspira un mundo radicalmente injusto.

Poemas seleccionado de «Poemas puros. Poemillas de la ciudad» (Madrilgal de las once) y de «Hijos de la ira» (De profundis)

Si en su primer libro —de «poesía pura» Alonso aún a la impulsividad y la ensoñación —en un deseo de superación de la realidad, que inyecta en el lector una cierta melancolía—; en los versos de «Hijos de la ira» —el más acabado ejemplo de «poesía desarraigada»— late una fuerte temperatura afectiva, compatible con un empleo riguroso del lenguaje que aprovecha los recursos fónicos de los vocablos para suscitar las más diversas emociones.

Madrilgal de las once

Desnudas han caído
las once campanadas.

Picotean la sombra de los árboles
las gallinas pintadas
y un enjambre de abejas
va rezongando encima.

La mañana
ha roto su collar desde la torre.

En los troncos, se rascan las cigarras.

Por detrás de la verja del jardín,
resbala,

quieta,
tu sombrilla blanca.

El poema «Madrilgal de las once» refleja un estilizado ambiente campesino, en una mañana estival; ambiente en el que contrastan las monótonas e incluso vulgares acciones de los animales (gallinas, abejas, cigarras) con esa elegante sombrilla que oculta la figura de la amada. Son ajenos al poema,

por tanto, la expresión de sentimientos íntimos o de problemas humanos; un poema de gran sencillez formal, acorde con la ingenuidad temática: simplicidad métrica, sintáctica, léxica (repárese, por ejemplo, en el trueque metafórico de las once campanadas: «La mañana / ha roto su collar desde la torre») en incluso tipográfica (esa disposición tipográfica del endecasílabo que cierra el poema le da a la sombrilla una extraordinaria movilidad).

De profundis

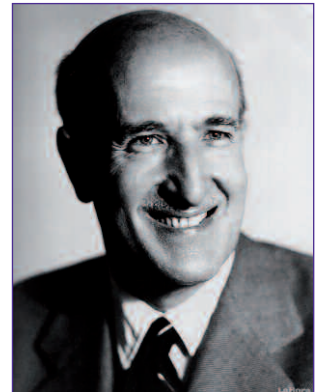
Si vais por la carrera del arrabal, apartaos, no os
/inficione mi pestilencia.
El dedo de mi Dios me ha señalado: odre de putrefacción
/quiso que fuera este mi cuerpo,
y una ramera de sollicitaciones mi alma,
no una ramera fastuosa de las que hacen languidecer
/de amor al príncipe,
sobre el cabezo del valle, en el palacete de verano,
sino una loba del arrabal, acoceada por los trajinantes,
que ya ha olvidado las palabras de amor,
y sólo puede pedir unas monedas de cobre en la cantonada.
Yo soy la piltrafa que el tablajero arroja al perro
/del mendigo,
y el perro del mendigo arroja al muladar.
Pero desde la mina de las maldades, desde el pozo
/de la miseria,
mi corazón se ha levantado hasta mi Dios,
y le ha dicho: Oh Señor, tú que has hecho también
/la podredumbre,
mírame,
yo soy el orujo exprimido en el año de la mala
/cosecha,
yo soy el excremento del can sarnoso,
el zapato sin suela en el carnero del camposanto,
yo soy el montoncito de estiércol a medio hacer, que
/nadie compra,
y donde casi ni escarban las gallinas.
Pero te amo,
pero te amo frenéticamente.
¡Déjame, déjame fermentar en tu amor,
deja que me pudra hasta la entraña,
que se me aniquilen hasta las últimas briznas
/de mi ser,
para que un día sea mantillo de tus huertos!

El lenguaje desgarrado y deliberadamente prosaico –que no excluye palabras «antipoéticas»–, los majestuosos versículos que recuerdan el ritmo de los salmos bíblicos y justifican el título («De profundis» es el comienzo de uno de los Salmos penitenciales atribuidos a David: «Desde lo más profundo grito hacia ti, Yahvéh»); las imágenes con influjos surrealistas... todo ello sitúa este texto en una línea «existencial» –el propio poeta habla de «poesía desarraigada»–. Alonso presenta ante Dios sus flaquezas y le dirige –en los versos finales– una amorosa y angustiada súplica que constituye una afirmación de fe y amor hacia Él; versos en los que late una

fuerte temperatura afectiva, compatible con un empleo riguroso del lenguaje Y así, por ejemplo, Alonso sabe aprovechar los recursos fónicos de los vocablos para suscitar las más diversas emociones).

VALORACIÓN GLOBAL DE LA PRODUCCIÓN POÉTICA DE VICENTE ALEIXANDRE

La lengua poética de Aleixandre (1898-1984) se caracteriza por su riqueza verbal, que se manifiesta a través de grandiosas metáforas –sólo Pablo Neruda puede compararse en la creación de imágenes cósmicas–. El verso libre amplio –dramático unas veces, reposado otras, pero siempre majestuoso– es el cauce predilecto del poeta. Juzgada en conjunto su obra poética, el lector no sabe qué admirar más: si la plenitud del lenguaje poético o la inmensa entereza humana del poeta. Decía Aleixandre que la poesía «no consiste tanto en ofrecer belleza, cuanto en alcanzar propagación, comunicación profunda del alma de los hombres»; y no es extraño, por tanto, que haya llegado a formular esta definición del poeta: «una conciencia puesta en pie, hasta el fin». Por su indiscutible calidad humana Aleixandre ha ejercido una influencia considerable sobre las nuevas generaciones poéticas que, al término de la Guerra Civil, buscaban orientación.



Poemas seleccionados de «La destrucción o el amor» (Unidad en ella) y de «Sombra del paraíso» (Nacimiento del amor)

La destrucción o el amor ya encierra en su mismo título –en el que la conjunción *o* está desposeída de su valor disyuntivo para asumir una función identificativa semejante a la del signo = en Matemáticas–, el pensamiento central de la poesía de Aleixandre en esta época: amor y muerte son una misma cosa; la plena posesión amorosa solo se alcanza fundiéndose el amante con la criatura amada, destruyéndose en el éxtasis amoroso. Y Aleixandre hace del impulso amoroso una vía para la destrucción del individuo, en un anhelo de fusión cósmica, de integración con la Naturaleza, para participar de su gloriosa unidad. [2] Por ello, el poeta se identifica con todo lo creado, en un ansia de fundirse con los seres que pueblan el mundo. Y en 1944 aparece *Sombra del paraíso*, libro cumbre de la poesía surrealista española, escrito entre 1939 y 1943, y con el que el lenguaje de Aleixandre alcanza las más altas cimas poéticas. Muchos de los 52 poemas de la obra –sin rima, y con predominio, en más de un 80% del versículo aleixandrino sin uniformidad silábica– tienen como marco geográfico los paisajes del Mediterráneo andaluz.

L
A
G
E
N
E
R
A
C
I
Ó
N
P
O
É
T
I
C
A
D
E
L
2
7

Unidad en ella

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

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

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

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

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

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

El poema «Unidad en ella» responde a la concepción que Aleixandre tiene del amor y la muerte confundidos en una total y luminosa afirmación del ser. A través de sorprendentes imágenes de clara ascendencia surrealista, el poeta identifica a la persona amada con el universo, de forma tal que amar es diluirse en la Naturaleza. El cuerpo femenino, en su forma externa, es «diamante o rubí duro, / brillo de un sol que entre mis manos deslumbra, / cráter que me convoca con su música íntima,» (versos 5-7); y en ese cuerpo femenino quiere morir el poeta para sentir, precisamente, la vida. Convertida la amada en un cráter –verso 5–, el poeta la imagina como un volcán en erupción, en cuya lava –la sangre de ella– quisiera integrarse y alcanzar así su anhelo de fusión cósmica: «Quiero amor o la muerte, quiero morir del todo, / quiero ser tú, tu sangre, esa lava rugiente / que regando encerrada bellos miembros extremos / siente así los hermosos límites de la vida.» (estrofa 5, versos 17-20). El verso amplio y los constantes paralelismos –con la consiguiente semejanza en la estructura sintáctica– confieren al poema un sostenido ritmo poético, que va acompañado de una creciente intensidad del sentimiento, hasta llegar al último verso, en el que se proclama la unidad del Universo.

Nacimiento del amor

¿Cómo nació el amor? Fue ya en otoño.
Maduro el mundo,
no te aguardaba ya. Llegaste alegre,
ligeramente rubia, resbalando en lo blando
del tiempo. Y te miré. ¡Qué hermosa
me pareciste aún, sonriente, vívida,
frente a la luna aún niña, prematura en la tarde,
sin luz, graciosa en aires dorados; como tú,
que llegabas sobre el azul, sin beso,
pero con dientes claros, con impaciente amor!

Te miré. La tristeza
se encogía a lo lejos, llena de paños largos,
como un poniente graso que sus ondas retira.
Casi una lluvia fina –¡el cielo azul!– mojaba
tu frente nueva. ¡Amante, amante era el destino
de la luz! Tan dorada te miré que los soles
apenas se atrevían a insistir, a encenderse
por ti, de ti, a darte siempre
su pasión luminosa, ronda tierna
de soles que giraban en torno a ti, astro dulce,
en torno a un cuerpo casi transparente, gozoso
que empapa luces húmedas, finales, de la tarde,
y vierte, todavía matinal, sus auroras.

Eras tú, amor, destino, final amor luciente,
nacimiento penúltimo hacia la muerte acaso.
Pero no. Tú asomaste. ¿Eras ave, eras cuerpo,
alma sólo? Ah, tu carne traslúcida
besaba como dos alas tibias,
como el aire que mueve un pecho respirando,
y sentí tus palabras, tu perfume,
y en el alma profunda, clarividente
diste fondo. Calado de ti hasta el tuétano de la luz,
sentí tristeza, tristeza del amor: amor es triste.
En mi alma nacía el día. Brillando
estaba de ti, tu alma en mi estaba.

Sentí dentro, en mi boca, el sabor a la aurora.
Mis sentidos dieron su dorada verdad. Sentí a los pájaros
en mi frente piar, ensordeciendo
mi corazón. Miré por dentro
los ramos, las cañadas luminosas, las alas variantes,
y un vuelo de plumajes de color, de encendidos
presentes me embriagó, mientras todo mi ser a un mediodía,
raudo, loco, creciente se incendiaba
y mi sangre ruidosa se despeñaba en gozos
de amor, de luz, de plenitud, de espuma.

Aleixandre evoca en estos versos, libremente agrupados en tres conjuntos estróficos, la capacidad transformadora del amor –encarnado en el cuerpo de la amada–, que retira la tristeza del mundo y sume el alma del poeta en un profundo estado de dicha.

En los diez primeros versos que conforman la estrofa inicial describe el poeta la inesperada irrupción de la amada en una tarde otoñal; y, de igual manera que la luna aparece en el

cielo «aún niña, prematura en la tarde, / sin luz, graciosa en aires dorados;» (versos 7, 8), la amada llega «sobre el azul, sin beso, / pero con dientes claros, con incipiente amor.» (versos 9, 10): la predisposición al beso que la clara sonrisa de los dientes femeninos sugiere, junto con la impaciencia amorosa, anticipan ya la transformación que la presencia de la amada va a ejercer en la creación entera y, por tanto, en el propio ser del poeta.

La segunda estrofa –que cuenta con trece versos– arranca con el destierro de la tristeza, que huye a lo lejos, envuelta en solemne gravedad, ante la alegre presencia del amor: «Te miré. La tristeza / se encogía a lo lejos, llena de paños largos, / como un poniente graso que sus ondas retira.» (versos 11-13). El símil *como un poniente graso que sus ondas retira* descansa en la semejanza emocional que existe entre el carácter mortecino de la luz crepuscular –desde que se pone el sol hasta que entra la noche– y la falta de vigor que es consustancial a la tristeza. El inciso exclamativo del verso 14 –fenómeno denominado ecfonesis– hace posible la siguiente imagen: «Casi una lluvia fina –¡el cielo azul!– mojaba / tu frente nueva.» (versos 14, 15): el delicado color azul del cielo, como si fuera lluvia, se proyecta en la frente de la amada mojóndola de brillantes reflejos. Y tan luminoso es su cuerpo, que los astros giran a su alrededor con sus luces desvaídas: «Tan dorada te miré que los soles / apenas se atrevían a insistir, a encenderse / por ti, de ti, a darte siempre / su pasión luminosa, ronda tierna / de soles que giraban en torno a ti,» (versos 16-20). La amada se convierte así en «astro dulce» que absorbe las últimas luces de la tarde y, cuando todo se apaga, sigue emanando claridad, destilando luz sonrosada de aurora: «astro dulce, / [...] que empapa luces húmedas, finales, de la tarde, / y vierte, todavía matinal, sus auroras.» (versos 20, 22-23).

Los versos iniciales de la tercera estrofa –larga estrofa de veintidós versos– contienen una de las más emotivas imágenes de la poesía de Aleixandre: «Ah, tu carne traslúcida / besaba como dos alas tibias, / como el aire que mueve un pecho respirando,» (versos 27-29); imagen cuyo trasfondo lingüístico –versos 27, 28– explica Leopoldo de Luis con estas palabras: «El pretérito imperfecto besaba tiene por sujeto a carne, que se convierte así en elemento activo del beso, cuando sería más habitual considerarla como elemento pasivo, esto es: besada. Ahora bien, las dos alas que a continuación aparecen, sin duda indican que se trata de los labios –besadores activos, en efecto–, que han sido aludidos con un singular: carne traslúcida». Aleixandre presenta a la amada besando con todo su cuerpo: la carne traslúcida –espiritualizada al máximo– besa con la suavidad tibia de unas alas, con la armoniosa cadencia rítmica del aliento que impulsa la vida. La unión amorosa en la que el poeta y la amada, aniquilados sus límites corporales, se funden en un único ser, aparece expresada con desbordante entusiasmo: «y sentí tus palabras, tu perfume, / y en el alma profunda, clarividente / diste fondo. Calado de ti hasta el tuétano de la luz, / sentí tristeza, tristeza del amor: amor es triste.» (versos 30-33). La tristeza de la que aquí habla el poeta surge como resultado de la destrucción de su propio ser como individuo en el éxtasis amoroso,

precisamente para renacer en el ser amado y alcanzar la dicha total: «En mi alma nacía el día. Brillando / estaba de ti; tu alma en mi estaba.» (versos 34-35). Los diez últimos versos del poema expresan, en imágenes cargadas de profunda afectividad, la dicha del amor –que la Naturaleza refleja–: el poeta siente en su boca el sabor de la aurora (verso 36); siente en su frente el piar ensordecedor de los pájaros (versos 37, 38); y su estado interior, comparado con el florecer del día, asciende hasta alcanzar su plenitud más absoluta: «todo mi ser a un mediodía, / raudo, loco, creciente, se incendiaba / y mi sangre ruidosa se despeñaba en gozos / de amor, de luz, de plenitud, de espuma.» (versos 42-45).

La maestría en el uso del verso libre, amplio y solemne –que incluso desborda sus propios límites con numerosos encabalgamientos–, la hermosísima expresión –con un léxico que revela una poderosa imaginación poética–, el acierto poético de las imágenes, la eficacia de una sugerente adjetivación y, en definitiva, la intensísima afectividad que se desborda por todos los versos son algunos de los rasgos más destacados de este extraordinario poema, en el que el estilo de Aleixandre resplandece en toda su originalidad y expresividad.

VALORACIÓN GLOBAL DE LA PRODUCCIÓN POÉTICA DE PEDRO SALINAS

Los primeros libros de Pedro Salinas (1891-1951) –*Presagios*, 1923; *Seguro azar*, 1929; *Fábula y signo*, 1931– se inscriben en la línea de la poesía «pura», bajo la influencia de Juan Ramón Jiménez; aunque no faltan en ellos, particularmente en *Fábula y Signo*, temas futuristas, nuevos en la creación poética. Pero son *La voz a ti debida* (1933) y *Razón de amor* (1936) las obras cumbres de Salinas, con las que el tema amoroso, presente en los tres libros anteriores, irrumpe en la poesía de la época desde posiciones claramente antirrománticas. Pocos líricos castellanos han sabido ahondar en la naturaleza misma del sentimiento amoroso con la sutileza de Salinas, para quien el amor, en vez de sufrimiento, es una prodigiosa fuerza que está presente en la realidad de cada día y da sentido a la propia vida y al mundo. Con *Todo más claro*, Pedro Salinas se incorpora plenamente a la poesía que refleja el sentimiento de angustia que a menudo ha acompañado al hombre del siglo XX, perplejo ante la deshumanización del progreso tecnológico que ha conducido a catástrofes dantescas, desconcertado ante tanta injusticia.



Decía Salinas: «Estimo en la poesía, sobre todo, la autenticidad. Luego, la belleza. Después, el ingenio». Y esos son, en efecto, los tres elementos básicos de su creación poética: expresión desnuda y sincera de su intimidad; lengua siempre contenida y nunca declamatoria, estéticamente depurada de elementos decorativos y retóricos; e ingenio agudo que se

manifiesta en una densidad conceptual que, en modo alguno, ahoga la cálida emoción de unos versos que persiguen el ahondamiento en lo humano, desprovistos de excesos verbales y audaces metáforas. El estilo conceptista de Salinas se refleja, en efecto, en la continua presencia en sus versos –por lo demás, rigurosamente «trabajados» y, por lo general, carentes de rima– de paradojas, afortunados juegos de ideas, condensación de conceptos...; recursos con los que el poeta pretende adentrarse en el sentido último y esencial de la realidad. Pero esa capa intelectual que, en cierto modo, todo conceptualismo implica, lejos de anularlo –insistimos–, potencia el valor emotivo de su palabra poética.

Poemas seleccionado de «Presagios» («No te veo. Bien sé...») y de La voz a ti debida» («La forma de querer tú...»)

Los primeros libros de Salinas, y en concreto *Presagios* (1923) se inscriben en la línea de la poesía «pura», bajo la influencia de Juan Ramón Jiménez. Pero son *La voz a ti debida* (1933) –título tomado del verso 12 de la *Égloga III* de Garcilaso de la Vega: «pienso mover la voz a ti debida»– y *Razón de amor* (1936) las obras cumbres de Salinas, con las que el tema amoroso, presente en libros anteriores, irrumpe en la poesía de la época desde posiciones claramente antirrománticas. Pocos líricos castellanos han sabido ahondar en la naturaleza misma del sentimiento amoroso con la sutileza de Salinas, para quien el amor, en vez de sufrimiento, es una prodigiosa fuerza que está presente en la realidad de cada día y da sentido a la propia vida y al mundo.

No te veo. Bien sé
que estás aquí, detrás
de una frágil pared
de ladrillos y cal, bien al alcance
de mi voz, si llamara.
Pero no llamaré.
Te llamaré mañana,
cuando, al no verte ya
me imagine que sigues
aquí cerca, a mi lado,
y que basta hoy la voz
que ayer no quise dar.
Mañana... cuando estés
allá detrás de una
frágil pared de vientos,
de cielos y de años.

Es Salinas poeta de vocación tardía, pues su primer libro –*Presagios* (1923), al que pertenece el poema que comentamos– lo publica cuando tenía treinta y dos años –en la Biblioteca del *Índice literario*, del Centro de Estudios Históricos, en el que trabajó algún tiempo–. Y aun cuando la temática de este libro no sea fundamentalmente amorosa, el denso y profundo contenido amoroso de algunos de sus poemas –del que nos ocupa, en concreto– preludian ya la fuerza que el amor alcanzará en libros posteriores y, particularmente, en *La voz a ti debida*.

Por otra parte, este poema –el último y acaso el mejor del libro– anticipa también algunos de los rasgos más significativos del estilo de Salinas, que se irán acentuando conforme va alcanzando su madurez poética: el empleo de los pronombres, los sutiles juegos conceptuales que, no obstante, resultan comprensibles, por venir expresados en un lenguaje sencillo; el tono coloquial –a menudo confidencial– empleado, que hace más fluida la comunicación; el uso de preposiciones y adverbios como *detrás, allá detrás*, etc. –palabras a través de las cuales Salinas busca ese mundo desconocido que se esconde por debajo de la apariencia sensible de las cosas–; la sencillez métrica: preferencia por el verso corto, con renuncia casi siempre a la rima; la escasez de recursos estilísticos tradicionales, en busca de una expresión carente de retórica; y, por encima de todo, la *autenticidad* de una palabra poética siempre emotiva.

El poeta establece un juego casi metafísico entre tiempo presente/tiempo futuro, entre presencia/ausencia de la amada, entre confianza (en el presente)/desconfianza ante el futuro: desde un presente henchido por la presencia de la amada –que queda reflejado en los seis primeros versos del poema–, Salinas se plantea –en el resto de los versos, desde el séptimo hasta el decimosexto– un futuro amenazado por la ausencia de la amada, separación que vendría impuesta por la muerte, según se sugiere en la metáfora de los últimos versos.

«*No te veo*» –dice el poeta–, pero ahora la seguridad de tu presencia física me basta. No te deseo porque sé que eres alcanzable, porque tengo la seguridad de tu amor.» «*Pero no llamaré. / Te llamaré mañana / cuando al no verte ya, / me imagine que sigues / aquí cerca, a mi lado, [...].* «Sí, mañana habrá tiempo para nuestro amor. Y mañana estarás todavía allí, detrás este muro verdadero –porque puede ser destruido– que nos separa. Y mañana diré para mí: *Hoy solo necesito pronunciar tu nombre, esa palabra que ayer no quise decir, y estarás a mi lado, esperándome.*»: «*Mañana... cuando estés / allá detrás de una / frágil pared de vientos, / de cielos y de años*» «Pero mañana... ¿Y si mañana estás detrás de una pared irreal (porque no puede ser derribada) de vientos y de años? ¿Y si mañana nos separa inexorablemente una de mil contingencias: la separación física, la guerra, la enfermedad, la muerte? ¿Para qué me servirá entonces la palabra que hoy dejé de pronunciar?»

Tras la superposición de tiempos del verso once («y que *basta hoy* la voz»; en lugar de «y que *bastará entonces* la voz») –en el que se produce una abrupta transición del presente al futuro, y donde la palabra *hoy* ayuda al poeta a situarse en un futuro que parece haber llegado ya–, su actitud de confianza ante el futuro queda atenuada ante la inquietante amenaza de esa *pared-muerte* que lleva aparejada la idea de la ausencia de la amada. Y esa sombra de la nada (esa «frágil pared de vientos, / de cielos y de años.») pone término al poema, coincidiendo con los momentos de mayor tensión emocional, y cuando la *disposición amorosa* de Salinas es más pura y fervorosa.

La métrica empleada por Salinas en este poema es un modelo de sencillez: versos heptasílabos –a excepción del

cuarto, que es endecasílabo—, que no conforman una determinada combinación estrófica; ausencia de rima, si bien a final de verso se repiten a menudo las mimas vocales; encajalgamientos suaves —particularmente en los primeros versos— y pausas frecuentes —a lo largo del poema—... Así obtiene Salinas una delicada musicalidad y un ritmo entrecortado y de vaivén, idóneo para expresar ese juego entre la presencia y ausencia de la amada que constituye el eje temático del poema. Y modelo de sencillez es, asimismo, el léxico y la sintaxis que ha empleado el poeta: las palabras más corrientes y las frases más simples. Con esta sencillez —también en el uso de recursos estilísticos, a los que el poeta parece haber renunciado intencionadamente— ha creado Salinas su delicado universo amoroso.

La forma de querer tú
es dejarme que te quiera.
El sí con que te me rindes
es el silencio. Tus besos
son ofrecerme los labios
para que los bese yo.
Jamás palabras, abrazos,
me dirán que tú existías,
que me quisiste: jamás.
Me lo dicen hojas blancas,
mapas, augurios, teléfonos;
tú, no.
Y estoy abrazado a ti
sin preguntarte, de miedo
a que no sea verdad
que tú vives y me quieres.
Y estoy abrazado a ti
sin mirar y sin tocarte.
No vaya a ser que descubra
con preguntas, con caricias,
esa soledad inmensa
de quererte solo yo.

Evoca Salinas en este poema la realidad cotidiana de la amada: su cuerpo, sus besos...; todo un mundo de detalles reales por detrás de los cuales trata de descifrar *su ser esencial*. El poeta pretende trascender el cuerpo de la amada, sus caricias y abrazos («Jamás palabras, abrazos, / me dirán que tú existías, / que me quisiste: jamás.»; versos 7, 8 y 9). Y en esta búsqueda de algo mucho más profundo, el cuerpo de la amada no pasa de ser un simple indicio de su existencia; de ahí que «*mapas, augurios* [lo misterioso], *teléfonos* [solo la voz, sin cuerpo]» (verso 11) sean símbolos de ese mundo espiritual y verdadero que busca el poeta en la amada. Y por eso puede exclamar: «Y estoy abrazado a ti / sin mirar y sin tocarte» (versos 17-18); abrazado no tanto a su cuerpo, cuanto a su ser y existir; y abrazado porque tiene miedo a perderla, «a que no sea verdad / que tú vives y me quieres.» (versos 15-16); un miedo que dejará paso a «esa inmensa soledad» (verso 21) que sobreviene cuando falta la comunicación espiritual que desborda palabras —preguntas— y caricias (verso 20); pero que queda definitivamente erradicada cuando amada y aman-

te se relacionan amorosamente desde lo más profundo de su ser, una vez descubierta su autenticidad.

Y, como es habitual en Salinas, la sencillez formal ayuda a penetrar en el contenido poemático —ese juego casi metafísico de sentirse solo, por no tener la seguridad absoluta de la verdadera existencia de la amada *tal cual es por debajo de las apariencias*—: lenguaje común —con presencia de palabras tenidas por poco poéticas, así como de expresiones coloquiales—; ausencia de complejidad sintáctica —con predominio de frase simples y cortas—; verso libre —octosílabos no sujetos a combinación estrófica determinada—; en definitiva, una desnudez formal que hace más intenso el sentimiento amoroso.

VALORACIÓN GLOBAL DE LA PRODUCCIÓN POÉTICA DE LUIS CERNUDA

La producción poética de Luis Cernuda (1902-1963) está recogida en *La realidad y el deseo* (1936). En las sucesivas ediciones ampliadas, este mismo título ha ido acogiendo los diferentes libros de poesía compuestos por Cernuda a lo largo de su vida; título que, por lo demás, condensa el tema central de su poesía: una dolorosa oposición entre las aspiraciones del escritor y el entorno —vital, social, etc.— circundante; conflicto agravado por su personalidad inconformista —el propio Cernuda admite ser un «inadaptado», en desacuerdo con el mundo.

En cuanto a su estilo, el lenguaje poético de Cernuda se caracteriza por su suma elegancia, unida a una conciencia muy nítida de los límites, alcance y construcción del poema. Profundo admirador de Garcilaso y de Bécquer, Cernuda aprendió de ellos la claridad de la expresión, la justeza en el poema, evitando tanto «lo pedantesco» como «lo ingenioso» y «la bonitura y lo superfluo» —son sus palabras—, todo en beneficio de la «la línea del poema, [del] dibujo de la composición».

Poemas seleccionados de «Los placeres prohibidos» (Unos cuerpos son como flores) y de «Con las horas contadas» (Contigo)

Los comienzos poéticos de Cernuda —*Perfil del aire* (1927)— se inscriben en el ámbito de la poesía «pura»; pero hacia 1930, y coincidiendo con la influencia del surrealismo —que se manifiesta en *Un río, un amor* (1929) y *Los placeres prohibidos* (1931)—, la poesía de Cernuda inicia un camino muy personal y se convierte en expresión desgarrada de su apasionada intimidad. Sus versos, como la de Bécquer, otro de nuestros grandes poetas amorosos, expresan, emociones intensamente vividas, plenas de autenticidad, con una insuperable densidad lírica. El poema «Contigo», de *Con las horas contadas* (1950-1956) es una buena prueba de ello.



Unos cuerpos son como flores

Unos cuerpos son como flores,
otros como puñales,
otros como cintas de agua;
pero todos, temprano o tarde,
serán quemaduras que en otro cuerpo se agranden,
convirtiendo por virtud del fuego a un piedra en un hombre.

Pero el hombre se agita en todas direcciones,
sueña con libertades, compite con el viento,
hasta que un día la quemadura se borra,
volviendo a ser piedra en el camino de nadie.

Yo, que no soy piedra, sino camino
que cruzan al pasar los pies desnudos,
muero de amor por todos ellos;
les doy mi cuerpo para que lo pisen,
aunque les lleve a una ambición o a una nube,
sin que ninguno comprenda
que ambiciones o nubes
no valen un amor que se entrega.

Frente a la actitud incomprensiva de los demás hombres, Cernuda opone su postura de disponibilidad ante el amor. Repárese en el fuerte sentimiento de melancolía que rezuma el poema y, asimismo, en la postura de sentirse incomprendido, que es, en cierta manera, un influjo romántico. Pero el poeta permanece sereno, y esa serenidad se logra comunicar poéticamente por medio del ritmo pausado y de la presencia de oraciones enunciativas. Por otra parte, Cernuda se ha liberado del metro tradicional y de la rima, y con esa irregularidad métrica –pero adecuando el ritmo a los contenidos conceptuales expresados– logra acercar el verso a la prosa

Contigo

¿Mi tierra?
Mi tierra eres tú.

¿Mi gente?
Mi gente eres tú.

El desierto y la muerte
para mí están adonde
no estás tú.

¿Y mi vida?
Dime, mi vida,
¿qué es, si no eres tú?

Es este un breve poema en versos heterométricos: dos trisílabos (1 y 3), dos tetrasílabos (7 y 8), un pentasílabo (9), tres hexasílabos (2, 4 y 10) y dos heptasílabos (6 y 7). Esta heterometría y la ubicación de los versos en el conjunto poemático le confieren a este un ritmo ágil, al que sin duda contribuyen los agrupamientos convencionales de versos: cuatro agrupamientos sucesivos de 2, 2, 3 y 3 versos, cada uno de los cuales concluye con la misma palabra aguda: el pronombre *tú* (versos 2,

4, 7 y 10, convertidos así en hexasílabos), palabra que acentúa la tenue musicalidad de unos versos en los que el poeta ha prescindido de la rima. En todo caso, cabría resaltar la eufonía de la cadencia vocálica que origina la combinación de palabras de los versos (por ejemplo, la aliteración de /e/ en el verso 4, que produce una asonancia interna: «Mi *gente eres tú*»).

El neorromanticismo de Cernuda vuelve a asomar en un poema que recuerda a las «Rimas», de Bécquer, por la sencillez sintáctica y léxica, por la ausencia de complicados recursos estilísticos y, sobre todo, por la suave melancolía que destila: la vida es tanto más fructífera cuando el «yo poético» y el «objeto del deseo» se funden en una única realidad, fuera de la cual solo hay desolación –cuanto antecedente de nuestros grandes poetas místicos hay detrás de esta concepción amorosa!–. De ahí que el título del poema –«Contigo»– ya augure una paulatina ascensión climática que llega a su culminación en los versos finales: «¿Y mi vida? [...] ¿Qué es si no eres tú?». El montaje del poema en apóstrofe lírico –el «yo poético» entabla una suerte de «monodílogo» con el «tú ausente», que eleva el clima emocional– y las interrogaciones apelativas –que culminan en el último verso– no hacen sino difundir por todo el poema una tensión afectiva extrema que no ha necesitado de complejidades retóricas para manifestarse en toda su hondura conceptual.

A la congruencia interna del texto contribuyen las reiteraciones léxicas, en forma de interrogaciones apelativas/respuestas, así como la presencia reiterada del verbo *ser* que identifica el núcleo de los respectivos sujetos (en definitiva, el «yo poético» representado por determinantes posesivos de primera persona) con sus atributos (precisamente el pronombre personal *tú*); es decir: «*mi tierra*» = *tú*; «*mi gente*» = *tú*, «*mi vida*» = *tú*; y fuera de ti, «desierto» y «muerte», porque «no estás tú». El el «yo presente» («para *mí*»), frente al «tú ausente» –lo amado– que implica la negación de la vida. ¡Excelente anclaje paralelístico que cohesiona lingüística-mente toda la estructura poemática!

Hay, además, en los tres versos finales, uno de esos juegos conceptuales a los que Cernuda es tan aficionado: el sintagma «mi vida» se refiere, por un lado, al propio «yo poético», a la *vida* del propio poeta, reducida a la nada fuera del «tú, objeto del amor»; y, por otro lado, al tú –excitante del yo–, al que el poeta llama «mi vida –es decir, *vida mía*–, en expresión coloquial que, por el contexto en que figura, se carga de intencionalidad poética.

No se puede pedir mayor sencillez estilística para poner en pie un poema en el que el sentimentalismo amoroso se desparra sin estridencias y con la autenticidad de quien siente lo que versifica. ¡Poesía y vida unidas por la palabra poética!»

VALORACIÓN GLOBAL DE LA POESÍA DE MIGUEL HERNÁNDEZ

En un sentido estricto, Hernández (1910-1942) pertenece a la Generación del 36 –junto con Luis Rosales, Leopoldo Panero, Luis Felipe Vivanco, Dionisio Ridruejo...–; sin embargo, su trayectoria poética y sus relaciones con los mejores representantes de la Generación del 27 –especialmente con Vicente Aleixandre– permiten incluirlo en esta última,



como «genial epígono». De lo que no hay duda es de que su obra actúa como eslabón entre la Generación del 27 y los poetas de posguerra, sobre los que ejercerá una decisiva influencia. Y es que en la obra de Miguel Hernández se aglutinan las tres actitudes de la poesía contemporánea española: la poesía de corte neogongorino y ultraísta –en la línea de las primeras obras de los poetas del 27–, representa-

da por *Perito en lunas*; la poesía subjetiva de tipo amoroso de *El rayo que no cesa*; y la poesía de carácter social –que dará sus frutos en la década de los 50– en la que se inscriben los libros *Viento del pueblo*, *El hombre acecha* y *Cancionero y romancero de ausencias*. Pero ya sea el joven poeta gongorino, ya sea el poeta maduro que siente el amor como un destino trágico, ya sea el poeta social ideológicamente comprometido con el pueblo que sufre la falta de libertad, en la poesía del siglo XX la voz de Miguel Hernández representa el arrebato pasional marcado con el sello imborrable de la sinceridad, que halla adecuada expresión en un lenguaje muy plástico y sensorial, rico en audaces y *originales* metáforas.

Poemas seleccionados de «Perito en lunas» y «El rayo que no cesa»

Perito en lunas es una «poética del hermetismo», y se inscribe en la línea del neogongorismo que impregna los versos primerizos de Hernández; neogongorismo con el que persigue no sólo adquirir destreza técnica domeñando el lenguaje por medio de la complejidad metafórica, sino también ennoblecer los temas más cotidianos elevándolos a las más altas cimas poéticas. Los 42 poemas que componen la obra –42 octavas reales, que es la estrofa empleada por Góngora en su

Polifemo–, permiten apreciar, en efecto, el extremado virtuosismo verbal de Hernández, así como su audaz técnica metafórica, que convierten cada uno de estos poemas en un verdadero «acertijo poético» –en expresión del poeta Gerardo Diego–, que exige del lector un gran esfuerzo –y no sólo de imaginación– para poderlos «descifrar». Y es que Hernández, en esta etapa inicial, tiene la siguiente concepción del poema: «*El poema no puede presentársenos venus o desnudo. Los poemas desnudos son la anatomía de los poemas, ¿y habrá algo más horrible que un esqueleto? Guardad, poetas, el secreto del poema: esfinge. Que sepan arrancárselo como una coraza. [...] Salvo en el caso de la poesía profética en que todo ha de ser claridad –porque no se trata de ilustrar sensaciones, de solear cerebros con el relámpago de la imagen de talla, sino de propagar emociones, de avivar vidas–, guardaos, poetas, de dar frutos sin piel, mares sin sal. [...]*»

De esta obra seleccionamos el poema titulado «Serpiente», que figuran con el número XVI, en numeración establecida por Arturo del Hoyo, y comúnmente aceptada.

[SERPIENTE]

En tu angosto silbido está tu quid,
y, cohete, te elevas o te abates;
de la arena, del sol con más quilates,
lógica consecuencia de la vid.
Por mi dicha, a mi madre, con tu ardid,
en humanos hiciste entrar combates.
Dame, aunque se horroricen los gitanos,
veneno activo el más, de los manzanos.

La identidad *cohete/serpiente* que se establece en los versos 1 y 2 se justifica por la forma de ambos, el sonido que producen y el modo en que se desplazan. La serpiente posee un cuerpo largo y estrecho –y, por eso, su silbido es «angosto»–; emite un silbo agudo y penetrante; y se mueve –rozando la tierra con el vientre– en zigzag. El cohete consta de un canuto resistente cargado de pólvora, y con una mecha en su

13-17 FEBRERO 2013

AULA
SALÓN INTERNACIONAL DEL ESTUDIANTE Y DE LA OFERTA EDUCATIVA

ORGANIZA
IFEMA
Feria de Madrid
TU ENCUENTRO

Elige tu futuro
Estudios Universidades
Formación Profesional
Idiomas
Estudios en el extranjero
Voluntariado
Orientación

UNA EXPERIENCIA QUE CAMBIARÁ TU VIDA.

www.aula.ifema.es

LÍNEA IFEMA
LLAMADAS DESDE ESPAÑA
PROGRAMAS 902 32 15 15
FAX 91 722 18 04
aula@ifema.es

parte inferior, que va adherido al extremo de una varilla ligera; encendida la mecha, asciende veloz hacia la altura –gracias a la reacción que producen los gases expulsados–, produciendo un fugaz sonido a modo de silbo; y antes de estallar con fuerte estampido, describe alternativos movimientos ascendentes y descendentes, como serpenteando. La figura de la serpiente, en sus evoluciones, se asemeja a la trayectoria zigzagueante del borracho, embriagado por la bebida fruto del zumo fermentado de unos maduros y jugosos granos de uva que la vid arranca a la tierra (versos 3, 4).

La segunda parte de la octava real contiene claras referencias bíblicas y veladas alusiones sexuales. Según el relato del *Génesis*, Eva, seducida por la serpiente, cogió del fruto prohibido e indujo a Adán a cometer el mismo pecado, por lo que ambos fueron expulsados del Paraíso. La serpiente hizo, pues, caer en la tentación a la primera madre, Eva –«Dios sabe que en el momento en que comáis del árbol que está en medio del huerto se abrirán vuestros ojos y seréis como Dios, conocedores del bien y del mal», le dijo la serpiente–; y su veneno es, por tanto, «el más activo de los manzanos» (verso 8). Y, convertida la serpiente en símbolo sexual, gracias a las «relaciones humanas» entre los progenitores del poeta («Por mi dicha, a mi madre, con tu ardid, / en humanos hiciste entrar combates.»; versos 5, 6), fue felizmente engendrado él; aun cuando la serpiente ejerza un fuerte tabú sobre personas supersticiosas, especialmente sobre los gitanos (verso 7).

Como ha podido observarse, la técnica preciosista de Hernández, en un sorprendente juego de factura típicamente gongorina, le ha llevado a utilizar una lengua en cierto modo extraña, tan apartada de la habitual que casi resulta ininteligible, con la que nos obliga a fijarnos en la forma del mensaje; una lengua en la que los valores connotativos de los vocablos tienen más relevancia que los conceptuales.

El poema reproducido y comentado seguidamente –incluido en *El rayo que no cesa*, obra compuesta en su mayor parte por sonetos, en los que el tema del amor es visto desde un sentimiento trágico de la vida– es una clara muestra de la ambigüedad del lenguaje literario. En él puede advertirse cómo las recurrencias afectan a cualquier tipo de elementos de la lengua del texto, ya sean fonético-fonológicos, morfosintácticos o léxico-semánticos.

Umbrío por la pena, casi bruno,
porque la pena tizna cuando estalla,
donde yo no me hallo no se halla
hombre más apenado que ninguno.

Sobre la pena duermo solo y uno,
pena es mi paz y pena mi batalla,
perro que ni me deja ni se calla,
siempre a su dueño fiel, pero importuno.

Cardos y penas llevo por corona,
cardos y penas siembran sus leopardos
y no me dejan bueno hueso alguno.

No podrá con la pena mi persona
rodeada de penas y de cardos:
¡Cuanto penar para morirse uno!

En este soneto, Miguel Hernández recoge la pena torturadora que le sacude. En dicho soneto –ejemplo de lenguaje poético «recurrente»– se pueden descubrir diferentes repeticiones que afectan a todos los planos lingüísticos, y que pasamos a analizar.

Recurrencias en el plano fonético-fonológico. Hernández utiliza versos endecasílabos, con la siguiente rima consonante: ABBA/ABBA, CAD-CDA. El poema es un soneto, perfectamente construido, que presenta una curiosa variante respecto del modelo clásico: la rima *-uno* de los versos con que se cierran las cuatro estrofas, dos cuartetos y dos tercetos. En cuanto al ritmo acentual, todos los endecasílabos se acentúan en sexta sílaba, excepto el último –el de mayor intensidad dramática–, de tipo sáfico, que presenta acentos rítmicos en las sílabas cuarta y octava: «¡Cuanto *penar* para *morirse* uno!»

Muy significativas resultan determinadas repeticiones de consonantes, aliteraciones de las que se vale el poeta para sugerir, con machacona insistencia, la pesadumbre que le domina; así: la aliteración de la consonante *ll* en los versos 2-3; y de las consonantes *p* y *n* en los versos 5 («*Pena con pena* y *pena desayuno*.»), versión que este verso tiene en *El silbo vulnerado*, 6 y 12.

Recurrencias en el plano morfosintáctico. En el primer terceto se repite un mismo tipo de construcción sintáctica. La pena –elusivamente metafórica en lecho (verso 5), y compañera tan fiel e inseparable como un perro (versos 7-8)– pincha al poeta como un cardo (verso 9), y le devora ferozmente como si fuera un leopardo (verso 10). La agresividad del cardo –cuyas espinas producen dolor– y del leopardo –felino carnicero muy feroz– explican metáforas tan audaces y hacen más patético el verso 11: la pena está devorando al poeta hasta el extremo de consumirle los huesos; hasta anular el sentido de la vida (verso 14).

Recurrencias en el plano léxico-semántico. El vocablo *pena*, que estructura lingüísticamente el poema, está presente en diez de los catorce versos (si contamos, también, sus derivados *apenado* –verso 4– y *penar* –verso 14–). El poeta insiste una y otra vez en la pena que le aflige, ante un sentimiento amoroso no correspondido –no expresamente mencionado en el poema, y denominador común de casi todos los sonetos de *El rayo que no cesa*–. La desolación anímica está, además, subrayada por los epítetos *umbrío* y *bruno* –verso 1– y por la forma verbal *tizna* –verso 2–; vocablos que simbolizan la negrura de un espíritu devastado por el sufrimiento.

FINAL

La nómina de poetas del 27 queda incompleta por razones de espacio. Los lectores podrán ampliarla consultando alguna de las múltiples antologías publicadas. Nosotros tenemos a la vista, la de Ediciones De la Torre, en la colección Alba y mayo: *La Generación del 27 para niños y jóvenes*, preparada por María Asunción Mateo (Madrid, 2003). De los poetas cuyos textos se han analizado existen obras disponibles en el catálogo de la editorial Castalia, ahora integrada en EDHASA.