

INFORMATION TO USERS

This reproduction was made from a copy of a document sent to us for microfilming. While the most advanced technology has been used to photograph and reproduce this document, the quality of the reproduction is heavily dependent upon the quality of the material submitted.

The following explanation of techniques is provided to help clarify markings or notations which may appear on this reproduction.

1. The sign or "target" for pages apparently lacking from the document photographed is "Missing Page(s)". If it was possible to obtain the missing page(s) or section, they are spliced into the film along with adjacent pages. This may have necessitated cutting through an image and duplicating adjacent pages to assure complete continuity.
2. When an image on the film is obliterated with a round black mark, it is an indication of either blurred copy because of movement during exposure, duplicate copy, or copyrighted materials that should not have been filmed. For blurred pages, a good image of the page can be found in the adjacent frame. If copyrighted materials were deleted, a target note will appear listing the pages in the adjacent frame.
3. When a map, drawing or chart, etc., is part of the material being photographed, a definite method of "sectioning" the material has been followed. It is customary to begin filming at the upper left hand corner of a large sheet and to continue from left to right in equal sections with small overlaps. If necessary, sectioning is continued again—beginning below the first row and continuing on until complete.
4. For illustrations that cannot be satisfactorily reproduced by xerographic means, photographic prints can be purchased at additional cost and inserted into your xerographic copy. These prints are available upon request from the Dissertations Customer Services Department.
5. Some pages in any document may have indistinct print. In all cases the best available copy has been filmed.

**University
Microfilms
International**

300 N. Zeeb Road
Ann Arbor, MI 48106

8508731

Sanchez, Oneida Maria Luisa

LA FAMILIA COMO TEMA INHERENTE EN ALGUNOS POETAS DE LA
GENERACION DE 1936. (SPANISH TEXT)

City University of New York

PH.D. 1985

University
Microfilms
International 300 N. Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106

Copyright 1985

by

Sanchez, Oneida Maria Luisa

All Rights Reserved

LA FAMILIA COMO TEMA INHERENTE EN ALGUNOS

POETAS DE LA GENERACION DE 1936

by

ONEIDA M. L. SÁNCHEZ

A dissertation submitted to the Graduate
Faculty in Spanish in partial fulfillment
of the requirements for the degree of Doc-
tor of Philosophy, The City University of
New York.

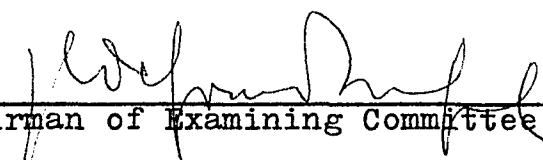
1985

COPYRIGHT BY
ONEIDA M. L. SANCHEZ
1985

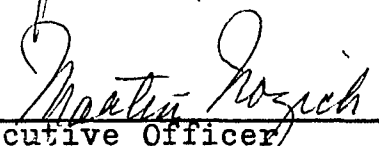
Approval Page

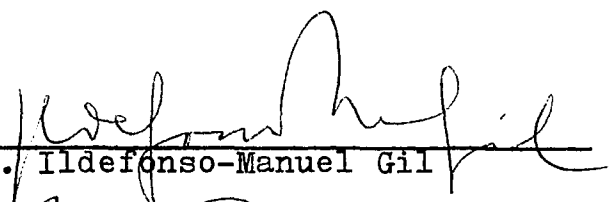
This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Spanish in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

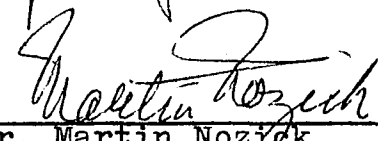
Feb. 4, 1985
date

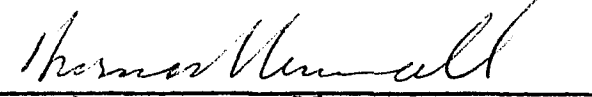

Chairman of Examining Committee

Feb. 4, 1985
date


Executive Officer


Dr. Ildefonso-Manuel Gil


Dr. Martin Nozick


Dr. Thomas Mermall

Abstract

The Family As A Theme In Some Poets

Of The Generation Of 1936

by

Oneida M. L. Sánchez

Adviser: Professor Ildefonso-Manuel Gil

The group of writers that belongs to the Generation of 1936 experienced its literary beginnings just before the Spanish Civil War, 1936-1939; an event that marked them deeply regardless of which side they supported.

Nevertheless, even before the war this group of writers had a distinct voice characterized by a concern for the moral and spiritual problems of man. In the poets of the Generation of 1936 this manner of perceiving life generates a new concept of poetry. It continues the tradition of Unamuno and Antonio Machado and represents a break with the artistic orientation of Juan Ramón Jiménez and the Generation of 27 that precedes it.

The devastation of the social and cultural fabric of Spanish life by the Spanish Civil War created the proper climate for the full development of the new literary tendency mentioned above in which the theme of the family is to acquire a special place. The reason is that the family as a social unit stands amidst this destruc-

tion, and expressing their feelings about their family permits this group of poets to manifest their fears and concerns.

For some poets -Gil, Hernández, Panero, Rosales and Vivanco- the theme of the family is recurrent throughout their poetry. For Ridruejo, however, it appears for only a period of time: during the decade of the 40's. For still others it manifests itself only occasionally. Yet, regardless of the time in which the theme of the family is important, it expresses the poet's anguish caused by the hostility of the outside world and by his inner turmoil originated by man's human condition.

At the same time, because in every day life the family offers a blanket of emotional protection, as a poetic theme it gives refuge from the outside world. It also provides the possibility of communion with another human being and the hope of transcendence, providing the solution to man's feelings of despair and helplessness. And in so doing, this theme allows these poets to explore the existencial problems pertaining to all men.

Reconocimiento

Es un deber de mi parte reconocer la contribución recibida durante la preparación de esta tesis, la cual acabo de finalizar.

Para ver realizado este trabajo tuve la valiosa ayuda y consejos del Profesor Gil quien sugirió el tema y dirigió el trabajo hasta su conclusión no obstante haberse jubilado. También, la cooperación del Profesor Nozick cuya crítica constructiva contribuyó a mejorar este trabajo. Y la colaboración del Profesor Mermall por sus recomendaciones sobre la tesis y su gran ayuda en la composición del sumario (Abstract).

Sin embargo, esta tesis no hubiera podido realizarse sin la guía y dirección recibida del Profesor González quien con sus consejos me ayudó a encausarme en el estudio del doctorado al terminar el College.

Por último, no puedo dejar de mencionar a mis padres sin cuyo apoyo, ayuda, cooperación, guía, consejos, y consuelo no hubiera podido ver realizado esta meta.

CONTENIDO

	Páginas
CAPÍTULO I Introducción	1- 14
Notas	15- 16
CAPÍTULO II Luis Felipe Vivanco	17-100
Notas	101-103
CAPÍTULO III Leopoldo Panero	104-166
Notas	167-170
CAPÍTULO IV Miguel Hernández	171-229
Notas	230-232
CAPÍTULO V Luis Rosales	233-292
Notas	293-294
CAPÍTULO VI Dionisio Ridruejo	295-342
Notas	343
CAPÍTULO VII Ildefonso-Manuel Gil	344-404
Notas	405-407
CONCLUSIONES	408-441
Notas	442
BIBLIOGRAFÍA	443-453

CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN

Desde la década de los cuarenta existe en el ambiente de dentro y fuera de España la consideración intuitiva de que la Guerra Civil española ha marcado la actividad literaria de modo tan profundo que ha hecho surgir la presencia de una nueva generación. Pero, al igual que en el proceso científico, una vez propuesta la hipótesis, el probarla resulta una tarea ardua y larga, llena de aciertos y desaciertos, que requiere la contribución de muchos para lograr unir todas las piezas del rompecabezas en un cuadro coherente que demuestre de modo fehaciente la validez de la hipótesis inicial.

Según señala Victor G. de la Concha¹ fueron Pedro de Lorenzo en España y Homero Serís en Estados Unidos quienes acuñaron por primera vez el término "Generación de 1936". El primero en "Una fecha para nuestra generación: 1936"² artículo publicado en abril de 1943; y el segundo, sin conocer el anterior, en "The Spanish Generation of 1936"³ publicado a fines de 1945. Ahora bien, mientras que el artículo de Pedro de Lorenzo que presenta una nómina más acertada que la de Serís no provoca ninguna consecuencia y él mismo deja a un lado esta idea, como lo demuestra en otro artículo "Lección de

cátedra: con bandera de Garcilaso"⁴ publicado en noviembre de 1964, el artículo de Serís da lugar a la polémica que acabará por demostrar la existencia de la Generación de 1936.

La primera reacción en desacuerdo con Serís, debido a la nómina y a la tendencia a agrupar a los escritores en generaciones, viene de Guillermo de Torre⁵, uno de los que Serís señala como componente. Sin embargo, ya en 1949 y concluyentemente en 1956, Gonzalo Torrente Ballester, en Literatura Española Contemporánea y Panorama de la literatura española contemporánea respectivamente, indica el común denominador que agrupa a esta generación cuando la denomina "promoción de la República" y explica:

De la República, porque entre 1930 y 1936 se formaron sus miembros y durante esos años aparecieron los primeros libros de algunos de ellos, y no republicana, porque eso sería atribuirle una significación política que, en la mayor parte de sus representantes, no tuvo.⁶

También señala un aspecto de la labor socio-intelectual que este grupo de escritores realiza en España:

Corresponde a los que aquí permanecieron el honor y el dolor de mantener contra viento y marea la continuidad cultural española, de servir de puente entre las generaciones anteriores y las siguientes a la guerra... Son, también, los juzgados con pasión mayor y, a veces, vilipendiados en nombre de una pasión política y de una falta de información y conocimiento que encuentran más fácil negar desconocimiento que admitir a regañadientes.

Son los que, tras la guerra de 1936, restauraron la vida intelectual de España, la mantuvieron en conexión con Europa,⁷ y cuidaron de mantener su tono y su altura.

Al común denominador hallado por Torrente Ballester añade Ricardo Gullón en 1965⁸, como otro aglutinante, la actividad intelectual llevada a cabo por los componentes de la generación en la fundación de revistas en los años anteriores a la guerra. Ya antes, en 1959⁹ al puntualizar las características morales de sus componentes y su labor socio-intelectual coincide con el mencionado crítico sobre esta última añadiendo que:

el rasgo definitorio de la generación consiste, precisamente, en un afán de superación de las escisiones dentro de la convivencia, así como en el plano formal sus características más acusadas son la renovación de lo tradicional o la fusión de "las mejores experiencias vanguardistas con formas rigurosamente clásicas".¹⁰

También en este artículo Gullón propone una nomenclatura casi definitiva.

En este estado de definición, se celebra en noviembre de 1967 el simposio de Syracuse. Si antes, Gonzalo Torrente Ballester y Ricardo Gullón habían señalado la contribución socio-intelectual de los miembros de esta generación después de la guerra, ahora dos de ellos, Ildefonso-Manuel Gil y José Luis Aranguren, coinciden en señalar el alcance anímico y ambiental que el conflicto bélico tuvo en los mismos.

Sobre la ponencia de Gil concluye Francisco Pérez Gutiérrez que:

tendríamos que la generación del 36 estuvo constituida: 1) por españoles a los que la guerra marcó, de un modo o de otro, dolorosamente; 2) cuyo destino como escritores consistió en expresar aquella realidad (tarea sólo en parte realizada), y 3) para lo cual hubieron de reaccionar contra el esteticismo de la generación anterior.¹¹

Por su parte, de la ponencia de Aranguren se pueden determinar dos aspectos: primero, desde el punto de vista emocional, la edad física hace que la psiquis de aquellos jóvenes se encuentre en el momento más vulnerable de la vida, porque aún no habían alcanzado la madurez definitiva que hace posible enfrentarse al mundo con inmutabilidad y habían perdido la moldeabilidad de los niños que les permite adaptarse con facilidad a la realidad circundante. Segundo, desde el punto de vista social fueron "arrojados" de toda participación en la comunidad en que vivían que les lleva a:

una última forma de arrojamiento, ya propuesta por I.M.Gil: la de haberse visto arrojados dentro de sí mismos, retraídos a la vida privada en virtud de una conciencia dolorida de que en la vida pública no se podía vivir y sólo cabía replegarse a la interioridad: una forma como otra cualquiera de ser arrojados de la existencia histórica, de la existencia comunitaria.¹²

Entre los artículos de Pedro de Lorenzo y de Homero Serís, y el simposio de Syracuse hay poco más de veinte años de distancia que han servido para madurar

y depurar las características de la Generación de 1936. Resumiendo lo discernido por todos los críticos antes mencionados tenemos que los miembros de esta generación son aquellos en que se dan las siguientes condiciones: Antes de la guerra, en el orden literario 1) comienzan a publicar entre 1930-1936; 2) toman parte en la creación y publicación de revistas. Durante y después del conflicto bélico, en el orden personal 3) por su edad se vieron forzados a tomar parte activa en la guerra, "estuvieron militarizados" como dice Aranguren, y además la guerra los impactó de modo diferente que a los viejos y a los niños "marcándolos de un modo especialmente doloroso" como señala Gil; 4) no son políticos, pero sufren los atropellos, críticas y malos entendidos que los aislan de la comunidad en que viven. Después de las hostilidades, en el orden social 5) tratan la reconciliación sin excluir a nadie, y 6) mantienen la calidad de la literatura.

Con el simposio de Syracuse en realidad termina la polémica sobre si existe o no la Generación de 1936; pues si en el mismo no se llega a una declaración concluyente sobre la existencia de ésta, sí se completa el cuadro de atributos por el que se va a medir definitivamente a sus miembros. Como confirmación de las dimensiones valorativas de éste se publican dos antolo-

gías La generación poética de 1936, de Luis Jiménez Martos en 1972 y La generación de 1936. Antología poética, de Francisco Pérez Gutiérrez en 1976 que prueban indiscutiblemente la existencia en poesía de esta generación.

Ahora bien, si la existencia de la Generación del 36 ya ha quedado probada, no se ha llegado a un acuerdo definitivo sobre quiénes son sus miembros, aunque hay consenso definitivo sobre algunos autores. En el caso específico de los poetas, Ricardo Gullón y Francisco Pérez Gutiérrez proponen once nombres pero coinciden en diez: Germán Bleiberg, Gabriel Celaya, Ildefonso-Manuel Gil, Juan Gil-Albert, Miguel Hernández, Juan y Leopoldo Panero, Luis Rosales, Arturo Serrano-Plaja y Luis Felipe Vivanco; difieren en que Gullón incluye a José Antonio Muñoz Rojas y Francisco Pérez Gutiérrez a Dionisio Ridruejo, aunque a este Gullón lo incluye en la lista de quienes se incorporan a la generación durante la guerra o inmediatamente después de acabar ésta. Mientras que Luis Jiménez Martos concuerda con ambos críticos al incluir a los diez en común y a los dos diferentes; además añade trece poetas: Juan Alcaide Sánchez, Enrique Azcoaga, José Luis Cano, Carmen Conde, Guillermo Díaz-Plaja, Pedro García Cabrera, Fernando Gutiérrez, Francisco Muelas, Francisco Pino, Carlos Rodríguez Spiteri, Félix Ros, Juan Ruiz Peña y Rafael Santos Torroella.

Analizando las obras de los poetas antes citados, se observan las manifestaciones de las características generales mencionadas en los puntos siguiente: La tendencia, aún inmadura, de unir lo clásico con los logros vanguardistas que se percibe en la poesía ante bélica evoluciona después de ésta. Debido a la huella emocional que les deja la guerra, los poetas se recogen en su realidad interior y para expresarla se hace necesario "reaccionar al esteticismo de la generación anterior"¹³. Esto los acerca definitivamente a la hondura humana de Antonio Machado y de Unamuno sin que en ningún momento intenten menospreciar los logros de la generación del 27 ¹⁴.

Esta preocupación por el hombre como ser humano se manifiesta en todos los temas no importa que canten a la patria, o las preocupaciones sociales; las inquietudes filosófico-espirituales -sobre el paso del tiempo, la presencia de la muerte o la existencia de Dios-, la amistad, el amor, o la familia. Analizar este último tema es el objeto de esta investigación.

Al estudiar a los poetas de esta generación se hace evidente la frecuencia del tema de la familia en comparación con cualquier otro momento de la poesía lírica en lengua española. Ciertamente, en todas las épocas ha habido poetas que por alguna razón han escrito

uno o más poemas a algún miembro de su familia, por ejemplo: Jorge Manrique alcanza inmortalidad al escribir sus famosas "Coplas que fizo Don Jorge Manrique por la muerte de su padre"; Lope de Vega logra uno de sus mejores momentos líricos cuando expresa su dolor por la muerte de su hijo en "Canción a la muerte de Carlos Félix; también Rosalía de Castro escribe un libro de poemas titulado A mi madre, donde expresa su amor hacia su progenitora y su dolor por el fallecimiento de ésta; pero en ningún momento de nuestra lírica se encuentra la familia como tema poético constante en un grupo de poetas. De aquí que quepa preguntarse ¿por qué ocurre en la generación del 36? Creo que la respuesta la encontramos en la ponencia de Gil en el simposio de Syracuse al afirmar "Cuando, por ejemplo, nuestra poesía se ahondó en memorias de la infancia, en exaltación de la vida familiar, apuntábamos a los únicos valores humanos que habían quedado en pie"¹⁵. Analizando esta aseveración hay que hacerse otra pregunta ¿por qué el tema de la familia sucede también en aquellos poetas que ideológicamente estaban con los triunfadores? Creo que la respuesta la da indirectamente Luis Rosales en "... los poemas de muerte contigua" de Canciones donde presenta a la muerte como la única vencedora de la guerra.

Es esta dolorosa realidad de destrucción total la

manifestación más aguda del fracaso de los ideales político-sociales que de un bando y otro se enfrentaron en España durante la década de los años 30. Por un lado, la inhabilidad de la República de gobernar producida por la intransigencia de sus seguidores y de sus opositores lleva a un enfrentamiento bélico que se ve plagado de excesos por ambas partes. Por otro, después del conflicto se institucionalizan la intransigencia y la venganza al consolidarse en el poder un gobierno que ahoga todas las libertades individuales y anula toda posibilidad de realizar cualquier ideal. Debido a este fracaso de la política en general, se derrumban todos los valores de los que habla Gil y la muerte es la única vencedora del conflicto, como señala Rosales.

En este estado de naufragio socio-político, el papel de la familia como base de la sociedad y protectora del individuo se agiganta en importancia. Como principal agente socializador de la persona, puede lograr que a pesar del ambiente opresor reinante triunfe lo mejor de la esencia humana del hombre; como refugio del ser humano, le permite expresar sus sentimientos, ideales y preocupaciones sin temor al medio circundante. Por esto el tema de la familia sirve a la generación del 36 como punto de partida para mostrar la profundidad espiritual del poeta al permitirle expresar sus sentimien-

tos, ideales y preocupaciones sin temor al medio circundante. Por esto el tema de la familia sirve a la generación del 36 como punto de partida para mostrar la profundidad espiritual del poeta al permitirle expresar sus sentimientos: amor, alegría, dolor; y analizar su realidad existencial, es decir: nacer, el dolor de nacer, el sufrimiento relacionado a la condición humana que es problemática, los problemas cotidianos, la soledad radical, ver morir y la presencia constante y acechante de la muerte. Con lo que logra superar la crisis nacional y al mismo tiempo hermanarse con el resto de la humanidad al cantar la realidad inherente de todos los hombres.

Para realizar este estudio se han escogido solamente los doce poetas sobre los que Jiménez Martos coincide con Gullón y Pérez Gutiérrez y dentro de éstos aquellos que tratan extensamente el tema de la familia. Ellos son: Ildefonso-Manuel Gil, Miguel Hernández, Leopoldo Panero, Dionisio Ridruejo, Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco.

De los seis poetas restantes Germán Bleiberg, Gabriel Celaya y José Antonio Muñoz Rojas no tocan el tema de la familia. Juan Panero muere prematuramente y en su corta obra no aparece este tema. Por su parte, Juan Gil-Albert y Arturo Serrano-Plaja lo abordan ocasional-

mente. Gil-Albert en dos poemas; uno sobre su madre "Himno a la mujer", donde muestra cómo el amor que siente por su madre le lleva a la admiración de la mujer en general; y otro sobre su hermana "A mi joven hermana muerta" en el que expresa su aprecio por la valía de su hermana al recordarla en el primer aniversario de su muerte. Serrano-Plaja lo usa más someramente; en el poema que aparece como dedicatoria de su libro Sombra Incisa y en una estrofa de su poema "Historia mía de soledad" expresa su dolor por la muerte de su madre.

Entre los poetas que sólo selecciona Jiménez Martos, Guillermo Díaz-Plaja y Rafael Duyos abordan el tema al convertirse en padres. Díaz-Plaja en "El hijo" presenta la esperanza que ha depositado en su hijo; y en "El recién nacido" al igual que Duyos en "Mi segundo hijo" expresa la alegría de ser padre. Por su parte, Juan Alcaide Sánchez presenta su relación con su madre en dos momentos de su vida. En "Pintarragos" muestra su infancia feliz al recordar sus conversaciones de entonces con su madre; y en "Yo te lo pido" el recuerdo de las muestras de amor de su madre durante su infancia contrasta con la inanición espiritual actual de ella causada por los horribles sufrimientos por los que está pasando. Es por esto por lo que el poeta le pide "su llanto" como muestra de que aquella sensibilidad toda-

vía existe.

Un poeta seleccionado por Jiménez Martos y que aparece en la nómina de Gullón en el grupo de prosistas es Enrique Azcoaga, quien maneja extensamente el tema de la familia. En su libro El canto cotidiano hay cuarenta y ocho poemas sobre sobre la familia: cuatro acerca de la madre, uno relacionado con su hermana, doce referentes a la esposa y treinta y uno en que habla de los hijos. Sobre este libro ha dicho Concha Zardoya "He aquí un libro nacido de la vida diaria, en ese cautiverio de la rutina, en medio de esa gran tarea del vivir -y del morir- cotidiano... Tanto es así que, a veces, esta poesía de signo tan diferenciadamente humano se acerca a la prosa: a la prosa del vivir cotidiano... La sinceridad humana de Enrique Azcoaga le lleva a creer que todo puede ser materia de canto: cada momento vital, cada estado anímico, merece ser cantado con fervor. No excluye ninguno, porque abolirlos después de sentidos sería, para él, como negar la vida o como no haberla vivido."¹⁶

Es esta calidad humana la que llena sus poemas sobre su familia. Así percibimos la compenetración entre madre e hijo cuando dentro de la separación física, causada por estar él en el frente de guerra, el recuerdo de la madre le proporciona alivio a su soledad espiritual,

bastándole recordarla para sentir el cariño de aquélla. Por su parte, el único poema sobre la hermana muestra cómo el fallecimiento de ésta lo enfreta al dolor de ver morir y lo expone a la insignificancia e impotencia del hombre ante la muerte.

Esta punzante realidad humana encuentra esperanza de solución en los poemas a la esposa e hijos. En los poemas a la esposa Azcoaga encuentra su complemento para vencer las limitaciones impuestas por su condición humana. Primero, porque ella es el otro componente esencial para fusionarse en el acto de amor que es el único momento en que el hombre es capaz de vencer su radical soledad, provocada por sus limitaciones físicas, y salirse de sí mismo. Segundo, porque es vehículo directo para vencer a la muerte al lograrse la perpetuación y el cumplimiento del amor en el hijo. Finalmente, en los poemas en que se refiere a los hijos, Azcoaga los percibe como cumplimiento de su participación en el milagro de la creación, como depositarios de sus ilusiones y esperanzas, y como su arma para vencer su desaparición total después de la muerte.

Como se puede apreciar, hay similitud en el tratamiento del tema de la familia entre los poetas sobre los que no hay concordancia sobre si pertenecen o no a la generación del 36 y los que estando sin dudas dentro

de ella la tratan ocasionalmente. Ambos grupos lo usan como medio para reflexionar acerca de sus reacciones anímicas causadas por la conciencia de su realidad humana.

Nos interesa estudiar la evolución del tema en los seis poetas en que éste es inherente a su poesía. Individualmente, analizar el papel que las dos familias del poeta -en la que nació y la que fundó- desempeñan respecto a las emociones del poeta. Colectivamente, hallar las semejanzas y las diferencias, a fin de esclarecer si la concepción poética de estos sentimientos posee la universalidad necesaria para ser representativa de la problemática a que se enfrenta el individuo debido a su condición humana. También deseamos señalar los recursos poéticos que utilizan y analizar hasta donde sea posible cómo los usan. Finalmente, señalar el significado de la generación del 36 dentro de la poesía española actual.

NOTAS

1 Victor G de la Concha, La poesía española de posguerra (Madrid: Prensa Española, S.A., 1973). Capítulo Primero. Panorama Poético de la Pleguerra.

2 Pedro de Lorenzo, Juventud, No. 51, (8 de abril de 1943). Dato tomado de Victor G. de la Concha, pág. 16.

3 Homero Serís, Books Abroad, XIX (1945), págs. 338 y ss. Dato tomado de Victor G. de la Concha, pág. 16.

4 Pedro de Lorenzo pronuncia estas lecciones en la Facultad de Letras de Lisboa el 22 de nov. de 1964. Recogidas en Elogio de la retórica (Madrid: Editora Nacional, 1969), págs. 193-203.

5 Guillermo de Torre, "La supuesta generación española de 1936" Cabalgata, No. 1, Buenos Aires, (1 de octubre de 1945). Dato dado por el autor en "La Generación del 36..., por segunda vez" Insula, Nos. 224-225, pág. 26.

6 G. de la Concha, págs. 17-18.

7 Ibid., pág. 18

8 Ricardo Gullón, "La generación española de 1936" Insula, Nos. 224-225, págs. 1 y 24.

9 Ricardo Gullón, "La generación de 1936" Asomante, No. XV (1959), págs. 64-69.

10 G. de la Concha, pág. 19.

11 Francisco Pérez Gutiérrez, ed. La generación de 1936. Antología poética (Madrid: Taurus, 1976), pág. 9.

12 Ibid., pág. 10.

13 Ibid., pág. 9.

14 Ildefonso-Manuel Gil, "Sobre La Generación de 1936" Symposium, Vol. XXII (Summer 1968), pág. 109.

15 Ibid., pág. 110.

16 Concha Zardoya, Poesía española del siglo XX
(Madrid: Gredos, 1974), págs. 133-34.

CAPÍTULO II. LUIS FELIPE VIVANCO

Luis Felipe Vivanco pertenece, según propia confesión "a un pequeño grupo para el que lo único importante es la autenticidad de la vida personal"¹. Con esta declaración no sólo expone el aspecto permanente y central de su poesía y señala el común denominador de su generación poética, sino que revela su percepción crítica; porque Vivanco es uno de los pocos privilegiados que combinan el arte de la recreación con el de la crítica, sobresaliendo en ambas ramas. Como crítico, en sus estudios sobre la poesía española contemporánea expone con juicio certero las realidades creadas no sólo por los poetas precedentes a él, sino que también estudia a sus compañeros de generación, tarea difícil por carecer de la perspectiva que proporciona el tiempo y la distancia emocional. Como poeta, señala Dámaso Alonso que:

Luis Felipe Vivanco (tiene), la extraña originalidad de cantar de un modo nuevo, y aun raro, el gran concierto del mundo. Los grandes temas de todos los tiempos -Dios, La Naturaleza, El Amor, La muerte- todos aparecen en él como elementos concertados, no como problema punzante y discordante, porque todos están regulados en sí mismos y en su mutua relación.²

Esta visión de armonía y aceptación de grandes fuerzas que rigen los destinos del hombre y la ya mencionada

búsqueda de autenticidad de la vida personal le proporcionan la fuerza necesaria para aceptar su realidad existencial.

La relación entre vida y poesía la reitera Vivanco al agrupar su poesía según su estado legal. La poesía de soltero que comprende: Cantos de primavera, 1936, y Tiempo de dolor, 1940; y la poesía de casado que comprende cuatro libros que forman una unidad: Los Caminos que abarca las vivencias del poeta entre 1945 y 1948, aunque no fue publicado hasta 1974; Continuación de la vida publicado en 1949; El descampado publicado en 1957; y finalmente Lugares vividos que abarca desde 1958 a 1965, pero al igual que el primero estuvo inédito hasta 1974.

Sobre estos últimos cuatro libros coinciden Emilio Miró y José Luis Aranguren (al analizar el primero el poema "Nueva salida a la noche" del libro Los Caminos; y el segundo, al estudiar Continuación de la vida) en que en su poesía Vivanco busca lo esencial del ser humano, los valores permanentes despojados de todo lo artificial y superfluo, que prevalece el intimismo tanto en su aspecto individual, los valores espirituales, como en el aspecto ambiental, es decir lo cotidiano; que la naturaleza no está presente como fondo, sino como parte íntegra de la vida; y, en todo, la presencia abarcadora y constante de Dios. Por su parte Vivanco de-

clara "yo canto, y escribo mis versos, como hombre, como cristiano, como creyente y como enamorado. Mi verso no es más que eso: dolor verdadero, esperanza, pobreza convencida, humilde pertenencia al misterio y fe muy alta."³.

Lo anterior queda logrado en una palabra poética que, según el propio Vivanco, -en la introducción a Los Caminos- que se aparta del precepto de disociación entre la vida y el arte y se basa en el principio de cantar la intrahistoria expresado por Camus. Palabra que va evolucionando con cada uno de sus libros, desde las formas barrocas de los primeros, pasando por la transición en Los Caminos, los aciertos en Continuación de la vida, la insatisfacción en El descampado, y el logro feliz en Lugares vividos, pero siempre conservando la fluidez con que logra dar la apariencia de que las imágenes y los poemas mismos se han formado solos, sin el esfuerzo del poeta.

Al buscar los valores permanentes y al cantar la intrahistoria es natural que en la poesía de Vivanco predominen los poemas de carácter intimista y que dentro de éstos se encuentre en abundancia el tema de la familia. Este aparece en sus dos formas, la familia en que se nace y la familia que se forma. La primera, aunque presente sólo en dos poemas "La caza" y "El abrazo", y en la relación padre-hijo, ocupa un lugar muy

importante en la poesía de Vivanco, que trataré más adelante; en cuanto al aspecto temático, en ellos el poeta consigue el conocimiento de sí, la comunión espiritual con otro ser humano y, finalmente, el triunfo sobre la muerte. Hay que señalar que el poema "Sólo a ti te lo digo" aunque dedicado a su hermano Paco no trata este tema pues es una oración en la que el poeta comparte sus sentimientos con Dios. La segunda familia, la que él formó, en contraste numérico con la primera aparece como tema o como fondo en diecisiete poemas y como tema en un libro de prosa poética. En el amor a la esposa y a los hijos halla el poeta refugio de las realidades amargas, conformidad ante su destino humano y el camino a Dios.

Al estudiar el tema de la familia en que se nace hay que hacer notar que los poemas que tratan la relación padre-hijo aunque aparecen en dos libros distintos presentan el tema en la misma forma; es más, que el segundo poema es temáticamente la continuación del primero.

En el poema "La caza"⁴ el recuerdo de su padre lleva al poeta a meditar sobre sus relaciones con su progenitor. La importancia de este poema dentro de la poesía de Vivanco ha sido señalada por José Luis Aranguren. Pertenece al libro Continuación de la vida en el que el autor antes citado encuentra una nueva forma de

expresión dentro de la poesía que "se propone ser la explicación poética... de una manera de vida recogida en la honda verdad de sí misma."⁵, y para entender esta nueva forma de poetizar recomienda: "Creo que, en un sentido preciso, el primer poema que debemos leer si queremos comprender esta nueva experiencia poética es *La caza*."⁶.

En este poema, el poeta da una dimensión distinta al tema "*Beatus ille*", dejando de ser la tradicional alabanza de aldea y vituperio de ciudad para convertir a la naturaleza en vínculo que une de modo permanente al padre y al hijo. Comienza con un epígrafe, tomado de Novalis, que expresa vocación de paternidad, y se divide en dos partes: la primera escrita en versículos expresa, como también ha señalado Aranguren, el círculo vivencial recorrido por el poeta; la segunda expone la comunión íntima del poeta consigo mismo y con su padre.

La primera parte se divide en tres motivos que coinciden con las tres etapas naturales de la vida del ser humano: niñez, juventud y madurez. En los primeros diecisiete versos el poeta admite y explica su similitud con su padre y al hacerlo proyecta el gran amor que durante su niñez ha sentido por su padre. Con excepción del primer verso, que está usado en esticomitía, todos los demás están encabalgados, teniendo sólo la coma y el guión como puntuación y formando una oración coordi-

nada-copulativa enlazada por la conjunción "que", formando así una epímone con la que da énfasis a la semejanza entre su padre y él. En los primeros cinco versos reconoce su parecido con su padre; en el primero presenta a su padre con las dos características que han causado mayor impresión en el poeta. Con la primera indica una actividad del padre, probablemente su favorita, pues al usar el adjetivo "asiduo" antes del nombre "cazador" hace asumir que el padre es cazador por deporte y no por oficio, y que lo practica con frecuencia; y con la segunda expresa la relación biológico-sentimental que existe entre ambos; el verso termina con la frase "de este mundo" y el poeta sabiamente usa dos puntos por puntuación final porque con esta frase ha terminado completamente el sentido gramatical de la oración, pero no así el lógico. La frase "de este mundo" requiere una ampliación del pensamiento, pues da temporalidad a la relación padre-hijo e introduce la idea de creencias religiosas en el poema, ya que al limitar el parentesco a este mundo indica que cree en la existencia de otro.

Este carácter religioso se extiende por los cuatro versos siguientes que parecen una plegaria tanto por el tono del conjunto como por el uso de una frase bíblica en los dos últimos:

Asiduo cazador y padre mío de este mundo:
después de tu visita veraniega,
sé, desde esta cuneta de ortigas y de menta,

que yo también he sido hecho
a imagen y semejanza tuya,

Desde el verso 6 a la primera mitad del 9, el poeta expone las características físicas en las que él y su padre coinciden, así como el vínculo emocional que los une. El verso 6 contrasta con el 5, porque el poeta vuelve a exponer su parecido físico con su padre, pero esta vez en lugar de una referencia bíblica usa la frase cotidiana más común: "... me parezco a ti". Continúa usando cláusulas aseverativas para expresar lo que él significa para su padre y lo que ambos tienen en común. Termina creando un litote al usar una cláusula negativa "que no me canso de seguirte", para exponer de manera muy sutil su gran cariño por su padre.

De la segunda mitad del verso 9 al 17 descubrimos que los versos 9 y 10, unidos a la última imagen mencionada, muestran que es el gran cariño que siente por su padre y no su afición a la caza lo que le lleva a participar en la misma. Los restantes versos reiteran este aspecto, porque en ellos la presencia del padre es la que hace al poeta disfrutar plenamente de la cacería, llevándolo al goce pleno de la naturaleza, como lo demuestra la metagoge con la que culmina su descripción sensorial del paisaje.

Si los diecisiete versos anteriores muestran la devoción sentida por el hijo-niño, pero analizada y ex-

presada por el hijo ya hombre, los versos 18 al 25 expresan la afirmación de la personalidad por parte del hijo adolescente, pero también analizada desde la madurez. Además de la similaridad temática existen semejanzas estructurales. Al igual que el primer verso, el 18 está usado en esticomitia, ocupado por una oración aseverativa y su puntuación final son dos puntos; asimismo, los demás versos quedan encabalgados con la coma y el guión por puntuación, pero, a diferencia de los anteriores, forman una oración yuxtapuesta. Además, el verso 19, al igual que el verso 2, amplía lo expresado en el anterior; esta vez en dos oraciones aseverativas, que terminan en el verso 20, evocando sus deseos de adolescente. Pero al mismo tiempo en este verso 20 acaba la similaridad, pues el poeta crea dos metáforas que, separadas por una coma en el verso 22, muestran respectivamente su visión de la creación poética y su crítica de la misma.

Los versos 26 al 41 exponen el proceso de maduración del poeta, que se manifiesta en dos formas: la comparación entre la vida del padre y la del hijo, versos 26 al 33, y la admisión por el hijo de que la vida del padre es mejor que la suya, versos 34 al 41, quedando unidos poéticamente por la anáfora que forman los versos 26 y 34. En el primer grupo, el poeta admite su

su fracaso en una aseveración que ocupa los versos 26 y 27; sigue usando la aseveración, 28-30, donde con técnica impresionista expone las actividades de su padre antes de la caza. Continúa con tres frases interrogativas referidas a los distintos lugares donde va su padre de caza; termina con otra interrogación en la que presenta indirectamente toda la belleza del paisaje campestre; unidas las cuatro interrogaciones subrayan las virtudes de la caza.

Los versos 34 al 41 exponen la admisión por el poeta de que su vida no es comparable a la de su padre. Los tres primeros, por medio de la aseveración muestran la labor intelectual del poeta, la cual es rechazada por él mismo en la exclamación que ocupa los versos 37 y 38, con lo que subraya su queja y su lástima de sí. El fracaso queda admitido definitivamente en la afirmación que ocupa los versos 39 al 41:

Así, engañado, tímido de seriedad, rebelde
de convicciones místicas, he persistido
lejos de ti y tus vastas laderas de montañas.

Después de la rebeldía de la adolescencia, llega la conciliación de la madurez que ocupa los versos 42 al 52. Después de haber admitido su fracaso en el verso anterior, el poeta afirma en el verso 42 que ha llegado a la madurez "Pero he crecido más" y aclara "(hacia mi origen)". En seguida, en los versos 43 al 48, evoca los recuerdos de la niñez; los objetos relacionados con la

caza y el padre quedan realizados por el uso de la anáfora en los versos 43 y 44 que son los que llevan al poeta a usar la sinécdoque de sí mismo antes de comenzar la enumeración de los recuerdos de su infancia que terminan con el de las cacerías. Finalmente, en los versos 49 al 52 admite por medio de una imagen la imposibilidad de recuperar el pasado infantil, pero finalmente logra unir las dos etapas de su vida, la del hijo y la de esposo-padre.

Aquí estoy, recobrado hijo tuyo, y desde la
colección de mis sueños, oigo, llamándome ^{brumosa}
a la indefensa realidad
de la esposa y las hijas, tus disparos...

Unión que queda expuesta en la segunda parte del poema, donde la caza y la meditación culminan en la total unión espiritual entre padre e hijo. Escrita en siete series de desigual número de heptasílabos, habiendo continuación métrica entre el último verso de una serie y el primero de la siguiente; carece de rima regular, pero hay asonancias arbitrariamente distribuidas. Combina el relato de la cacería en los grupos nones con la meditación intimista en los grupos pares, encerrados éstos en paréntesis, indicando así la simultaneidad de acción y pensamiento.

Una primera etapa, formada por las dos primeras series, expone la paternidad como la mayor fuerza creadora del hombre; la primera consta de siete versos ocu-

pados por cinco oraciones encabalgadas las 1, 4, 5, en las que el poeta hace la exposición gráfica del paisaje con esporádicos detalles de la caza resaltando la calidad infinita de la naturaleza. El poeta comienza con una imagen que ocupa el primer verso y la primera mitad del segundo en la que presenta la calma del campo, su austeridad sugerida por los "robles polvorientos" -que recuerdan "las polvorientas encinas" de Antonio Machado-. Esa calma queda rota por la intromisión del hombre denotada en la frase nominal que ocupa la última parte del verso segundo, "Un tiro.", y subrayada con la aseveración que ocupa la primera parte del tercer verso. Pero en seguida recupera la naturaleza su dominio como se muestra desde el final del 3 al 5. Dominio al que da énfasis con el uso de la paranomasia del verbo "asustar" en los últimos tres versos.

En la segunda serie el poeta expresa sus pensamientos durante el momento de la caza, expuestos en la serie anterior; logra reproducir la fluidez con que ocurren éstos encabalgando los 12 versos que la forman, usando sólo la coma y el punto final por puntuación y formando una epífone con la repetición de la preposición "desde". Medita sobre los efectos que el ser padre ha tenido en él y concluye:

(... ..
desde esta nueva fuerza
moral, desde este ajeno

transcurrir de la vida
 creadora de uno mismo,
 más constante que el ritmo
 de nuestros pensamientos
 futuros.)

La segunda etapa, formada por la tercera y cuarta serie, expresa las meditaciones del poeta sobre su esposa y sobre sí. En la tercera serie, con una breve frase inicial que ocupa el primer verso en esticomitia "Otro tiro." vuelve a la exposición de los pormenores de la caza. Esta vez en tres oraciones aseverativas, que ocupan los restantes doce versos de la serie, hace uso de la enumeración para mostrar cómo ocurre la caza de perdices. Al igual que ha sucedido antes, el poeta encabalgaba todos los versos, pero ahora usa el encabalgamiento para producir la continuidad de los pasos seguidos en el deporte de la caza: disparo, blanco, búsqueda y recogida. Además indica la rapidez con que ocurre el blanco usando el hipérbaton del verbo y del adjetivo, y separando con una coma todos los elementos que componen la aseveración en que la explica.

La cuarta serie está compuesta por quince versos que exponen los pensamientos del poeta. Todos los versos quedan encabalgados con excepción del tercero y del cuarto. Esto, junto con el uso del guión y de los dos puntos, recrea la serenidad de la meditación del poeta, sin que por ello reste la fluidez de la misma reproducida por el encabalgamiento y el uso de la coma. Los tres

primeros versos forman una imagen con la que el poeta indica el cambio ocurrido en su visión de la novia convertida en esposa:

(La novia
se ha vertido en el molde
terrestre de la esposa.

En los versos 4 a la primera parte del 7, por medio de una imagen que lleva implícita la imagen machadiana del camino, el poeta expresa su visión del papel que su esposa desempeña en su vida. Concluyendo con su visión de sí:

... y si
me pidieran la fórmula
del poeta, daría
ésta: un hombre que, mientras
los demás sólo habitan
brillantes fantasías,
él madura, ajustando
su espíritu a la estricta
realidad bien vivida.)

La tercera etapa, formada por la quinta, sexta, y séptima series, muestra la identificación total entre padre e hijo. La quinta serie comienza con la misma frase que la tercera "Otro tiro." que de nuevo indica el fin de la meditación del poeta. En seis versos encabalgados y ocupados por tres oraciones aseverativas el poeta presenta los detalles de la caza de un conejo.

La sexta serie rompe el patrón temático del poema, aunque encerrada en paréntesis como las otras series pares no presenta una meditación del poeta, sino que enumera en tres oraciones aseverativas que ocupan 13 versos

las pequeñas cosas vividas antes que llegara el momento de identificación total del hijo con el padre, dada en los dos últimos versos "¡Yo apretaba tu mano / con mi mano!". Momento en que también ocurre la conjunción entre la naturaleza, el hombre y Dios.

La séptima serie vuelve a la exposición de la caza, pero ahora el tiro suelto de las series tercera y quinta se convierte en "Otro doble disparo". Esta vez a diferencia de los éxitos anteriores fracasa la caza, pero triunfa la compenetración; la que el poeta espera que continúe por siempre, sugerida por el uso de los puntos suspensivos al final del poema.

Deseo que se cumple cabalmente, más allá del todo límite posible, en el poema "El abrazo"⁷. Hay que recordar que en el primer verso del poema "La caza" el poeta con la frase "...padre mío de este mundo:" limita la relación familiar a esta vida. Ahora en "El abrazo", el poeta comprende que el amor paternal dura más allá de la muerte.

Lo anterior queda expresado en treinta y dos heptasílabos carente de rima regular, en un lenguaje sencillo donde con frecuencia se repiten las palabras y los períodos sintácticos; se divide en cinco motivos la visión, duda de la misma, el contacto, duda de que haya ocurrido, aceptación de que ha ocurrido.

El primer motivo, que ocupa los dos primeros versos y la primera parte del tercero, presenta la visión que el poeta tuvo de su padre. Comienza con un adjetivo que define el estado de su padre: "Muerto." dando implícitamente un tono subyacente elegíaco. Siguen dos aseveraciones en las que expone la forma en que ha ocurrido el contacto con su progenitor, terminando con puntos suspensivos que sugieren su duda y lo extraño de lo que ha visto y sentido.

Duda que queda reafirmada en los versos 3 al 17, donde la vaguedad del recuerdo del padre, vivo o muerto, hace evidente la fragilidad del recuerdo humano. Por una parte, el recuerdo de la visión del padre muerto, versos 3 al 9, está borrosa en la mente del poeta como lo muestra la interrogación que sigue a la visión "¿Iba vestido / de cazador?" y la oración negativa que ocupa los versos 7 al 9 donde enumera los detalles que le es imposible recordar. Esta vaguedad queda subrayada con el contraste que forma la aseveración, que ocupa de la última mitad del verso 4 al 6, en la que el poeta sólo recuerda un detalle de la visión. Por otra parte, el recuerdo del padre vivo, versos 10 al 17, se está desvaneciendo paulatinamente. El poeta usa la repetición de la palabra "olor", mencionada por primera vez en el verso 9, para unir la visión del padre muerto con sus recuerdos del padre vivo. Al escoger el olor como el as-

pecto que identifica al padre, el poeta ha escogido una impresión que tiene la cualidad física de desvanecerse, con lo que resta fuerza a la idea existencialista de que la muerte puede vencerse permaneciendo en el recuerdo de los vivos y realza la fragilidad de la memoria humana.

Luego de este peligro de desaparición, y contrastando con la inestabilidad de la memoria humana, ocurre la conjunción entre el mundo de los vivos y el de los difuntos cuando en los versos 18 al 21, haciendo uso de dos paradojas, muestra cómo ocurrió el contacto, así como las características sobrenaturales del mismo, porque el padre es capaz de abrazarle mientras lleva la escopeta bajo el brazo y mientras se encuentra distante.

Después del triunfo del amor sobre la muerte viene la duda de que haya ocurrido el contacto, expresado en los versos 23 al 25 en dos oraciones negativas que, al igual que sucede en el verso 3, termina la segunda en puntos suspensivos seguidos de una interrogación "¿Era mi padre?"; ambos elementos unidos a la repetición del verbo recordar intensifican la duda del poeta.

En seguida comienza la afirmación de su visión. Primero repitiendo la paradoja con que mostró el abrazo "Se alejaba, aunque estaba / fuertemente abrazándome." con lo que disipa sus dudas. Segundo, a partir del verso 28, repitiendo la imagen del padre recordado por su olor; a pesar de la característica humana perdida, cul-

mina la afirmación de su visión y el triunfo sobre la muerte "¡Oh, el fantástico abrazo / sin olor de los muertos!".

Después de este triunfo sobre la realidad mortal del hombre, la mayor causante de las preocupaciones metafísicas en el ser humano, era de esperarse que el poeta encontrara la paz espiritual. Y en efecto esto sucede y se manifiesta en los poemas que exponen las relaciones con su esposa y sus hijos, quienes le proporcionan la fortaleza anímica necesaria para continuar sosteniendo su sosiego espiritual, a pesar de la presencia constante de la caducidad humana.

Al estudiar los poemas que tratan sobre la familia que formó, se descubre que ésta aparece casi siempre como unidad. Aun cuando el enfoque principal sea uno de sus miembros, los demás componentes se hallan en el fondo. Así, una vez nacidos los hijos surgen en los poemas a la esposa aunque en ellos se expongan las relaciones entre los cónyuges. Sin embargo, esta situación no cambia el hecho que la esposa y los hijos provoquen reacciones distintas en el poeta. En los hijos, por haber asegurado en ellos la trascendencia, halla la conformidad ante la problemática que presenta la vida humana y el acercamiento a Dios; mientras que en la esposa encuentra refugio de la aflicciones provocadas por el mundo exterior, compañera inseparable de sus ale-

grías y preocupaciones vivenciales.

El libro Los caminos no fue publicado hasta casi veinte años después de ser escrito; y con razón, pues es un libro demasiado íntimo, demasiado personal para que fuera compartido inmediatamente con el público. Era necesario que pasara el tiempo y que el amor expresado en este libro se profundizara aun más en el alma del poeta y de su esposa, para que entonces los "borradores acusadores pesaran sobre la conciencia del poeta" y publicara lo que Emilio Miró ha llamado la "biografía familiar, privada, íntima"⁸. Es un libro que expresa la formación de una nueva familia desde los primeros pasos en los versos a la novia, continuando con el amor consumado en los versos a la esposa, y culminando con el cumplimiento total del amor en un nuevo ser: los versos a la hija.

Los versos a la novia cantan el amor puerro e ilusionado del noviazgo; llenos de ternura, "la dicha de estar solo contigo y con tu flauta dulce / que ilumina mis labios con los tuyos"⁹, de idealización de la amada, "Tu aparición destruye los cielos más nublados y enlutados."¹⁰, y de esperanza "y afirma en las imágenes de un bienestar futuro / nuestros dos corazones mezclando sus ramajes"¹¹. Poéticamente, en los versos a la novia se encuentra la semilla de todos los temas de la poesía de Vivanco como lo muestra Miró en su análisis del poe-

ma "Nueva salida a la noche":

...ese desden a todo lo accesorio, super... fluo... y esa primacía de lo íntimo, espiritual... para culminar en la reiterada presencia de la naturaleza, de la que quiere extraer las ofrendas del enamorado, como lo más auténtico y puro que podría entregar... fundir el amor en el marco natural, y en él, y juntos, aprender las, por cotidianas y "naturales", desdeñadas, realidades extraordinarias de la creación...¹².

Los versos a la esposa a través de toda la poesía de Vivanco van mostrando la evolución de la vida en común. La idealización de la esposa termina porque en la realidad cotidiana "La novia / se ha vertido en el molde / terrestre de la esposa"¹³, sin que por ello se pierda la ilusión, sino que el contrario ésta crece al transformarse en un amor tan profundo que da refugio al poeta contra las realidades amargas.

En el primer poema a la esposa, "El sueño"¹⁴, al contemplarla dormida, el poeta desea el cumplimiento del amor mutuo en el hijo-futuro. Dividido en tres partes, las dos primeras presentan la contemplación de la esposa y la tercera el deseo del hijo. La primera parte está compuesta por veintiún alejandrinos blancos. La segunda se compone de veintisiete estrofas de cuatro versos siendo los tres primeros endecasílabos y el último tetrasílabo, a modo de estribillo; la última estrofa consta de cuatro endecasílabos sin rima. En esta parte, al igual que en la primera, existen asonancias

arbitrariamente distribuidas. La tercera parte es un soneto.

En el primer verso del poema, usado en esticomitia, encerrado en admiración, y separado gráficamente del resto, la esposa es igualada a la naturaleza. Los restantes veinte versos que presentan la contemplación del poeta, quedan encabalgados y divididos en dos motivos indicados por el adjetivo "todo". Del verso 2 al 13 el poeta usa la enumeración para presentar las cosas de la naturaleza. Del verso 14 al 21 la contemplación de la naturaleza se concentra en el atardecer que es comparado a la esposa dormida.

En la segunda parte, que va precedida por un epígrafe de Gerardo Diego que indica la paridad entre la esposa y la naturaleza, la contemplación de la esposa es detallada. En las primeras veinte estrofas, el poeta va comparando el físico de la esposa, sobre todo sus facciones, con distintos elementos de la naturaleza. Esta contemplación lo lleva a partir de la estrofa 21 a expresar el deseo de tener un hijo. Deseo que reitera lo dicho tres folios antes y que culmina en la estrofa 24 cuando:

La materia de un niño se sonrosa
mientras el aire aún roza las paredes
nocturnas de tu mudo asentimiento
cuando duermes.

A partir de la estrofa 25, por medio de metáforas

agrestes señala el proceso que ha de seguir el embarazo y por medio de metáforas atmosféricas expresa la ilusión sentida desde siempre por la extraordinaria realidad de la creación de un nuevo ser.

En el soneto final, de nuevo usa la naturaleza para expresar el deseo del hijo. El primer cuarteto expone la unión que llevará al hijo; él que con su llegada, segundo cuarteto, transformará sus vidas de una pareja a una familia "con transparencia de humos hogareños". El nacimiento, presentado en los tercetos, será un evento privado y cósmico a un tiempo, pues toda la grandeza del cosmos y la infinidad del tiempo quedan concentradas en él:

Más nuestros por su cielo y más distantes,
descalzos sobre el mar que ola tras ola
vuelve humilde a rezar con los instantes

del tiempo en que deshojan su corola
diminuta de estrellas caminantes
por la espesura de tu carne sola.

En el segundo poema "La invitación al otoño"¹⁵ el poeta espera que el amor de él y su esposa perdure a través de sus vidas. Expresado en setenta y ocho endecasílabos blancos, separados en seis series de diferentes número de versos existiendo la continuación métrica entre el último verso del segundo y cuarto grupo con el primero del tercero y quinto respectivamente.

El poeta de nuevo usa la naturaleza como punto de referencia para expresar sus sentimientos, comenzando

con el título en el que al mencionar a una estación del año hace referencia al ciclo continuo de la naturaleza. Esta estación, el otoño, es a la vez símbolo de acabamiento y de abundancia. Del primero, porque lleva implícito el simbolismo de la vejez humana, etapa en que el hombre ya realizada su vida contempla su obra y espera la muerte. La segunda, porque tanto en la naturaleza como en la vida se recogen los frutos de lo que se ha sembrado.

El poema tiene dos motivos: la expresión del amor del poeta por su esposa, versos 1 al 42, y los efectos que el amor realizado tiene sobre el poeta, versos 43 al 78. En los versos 1 al 12, el poeta usa imágenes con referencias náuticas para exponer su visión de su esposa. Se perciben tres asuntos indicados por el uso del adjetivo posesivo "tu"; en los primeros cuatro versos admira el andar de su esposa comparándola en una serie de imágenes al agua en movimiento, en distintas formas, culminando con una hipérbole al dar en el último verso características de nacimiento vegetal al agua. En el segundo asunto, el andar pasa a ser un "velero musical", pero éste se aleja "a un rumor de pisadas veraniegas"; con ambas imágenes el poeta crea una en que sus elementos ejercen influencia mutua pues al ser las "pisadas veraniegas" símbolo del paso de la juventud refuerza la imagen del "velero" como símbolo del paso total de la vida.

En los versos 13 al 22 enumera las características físicas de la esposa en una serie de metáforas en las que asocia éstas tanto con cosas de la naturaleza como con cosas hechas por el hombre, ambas agradables. Y con el símbolo bíblico de la vida implícito "esa niebla entre frutales / insinuados," concluye repitiendo modificado el título del poema.

La influencia de la naturaleza culmina entre la última parte del verso 22 al 42 donde la esposa le hace olvidar su irremediable camino hacia la muerte. El poeta, en los versos 22 al 30, presenta a la esposa como fuente de vida, por medio de una serie de metáforas agrícolas, culminando la serie en un oxímoron "hasta tu júbilo / dormido de campanas" que introduce al ruiseñor, símbolo poético del amor y la belleza. Así une la naturaleza dominada por el hombre y la silvestre presentando la consumación del amor:

la ternura en la sombra y voy surcando
con obstinados brazos soñadores
mi vocación de ti, mi vieja historia
como añosa corteza de palabras
repetidas sonando hacia la muerte.

que le hace olvidar momentáneamente su impotencia ante la muerte, porque:

y en vez de un mustio error de hojas caídas
tu lagar bien pisado la ignorancia
con que mis ojos vuelven a sentirse
primeros otra vez en la aventura
de mezclar tus visiones con las mías.

Una vez consumado el amor éste surte sus efectos

sobre el poeta. Los versos 43 al 78 presentan, dentro del marco de la tranquilidad de la vida hogareña, la aceptación de la derrota del hombre ante la muerte. Pero el amor hace de la derrota una victoria, porque el poeta ha aceptado la muerte como el destino natural del hombre, no como una enemiga destructora "Y ya ha pasado / nuestra evasión de entonces.". Esto lleva al poeta a aceptar también las realidades del mundo, como la destrucción de la naturaleza por el hombre "(hoy congregando / ruedo de sembradura y leguas yermas / de sed alrededor de cada pueblo)." y contrastando con su irremediable fin, la eternidad de la naturaleza.

En el poema "El Otoño"¹⁶ en ciento diecisiete versos distribuidos en cinco partes, el poeta usa el paisaje y la familia como fondo para expresar el amor mutuo que existe entre él y su esposa y le lleva a aceptar la muerte como inexorable destino.

PRIMERA PARTE - NO LE NOMBRAMOS NUNCA

En esta primera parte, formada por treinta y un heptasílabos blancos, ordenados en dos grupos estróficos que comprenden tres motivos, el poeta recuerda el amor ya vivido. El primer motivo ocupa los primeros once versos. En el primer verso "No le nombramos nunca" separado gráficamente del resto, el poeta modifica el verbo con el negativo absoluto "nunca" para expresar la penetración a que han llegado él y su esposa. Este ver-

so y el segundo forman un anticlimax en gradación ascendente que reitera la identificación entre los cónyuges a través del tiempo. En los versos 3 al 11, el poeta marca el paso del tiempo cambiando la presentación de la naturaleza otoñal con una imagen humana "y las mal trajeadas / mujeres del tranvía." y logra reproducir el fluir del tiempo encabalgando todos los versos con sólo los dos puntos y la coma por puntuación.

En el segundo motivo, que ocupa los versos 12 al 18, recuerda los momentos de amor ya vividos. El verso 12 es igual al 2 cambiando sólo el punto final en el primero. En los versos 13 al 18 usa la sinécdoque para presentar el ambiente y los lugares donde experimentaron el amor ahora rememorado:

Aunque el campo esté lejos,
sus grandes nubes bajas
nos traen los paisajes
anchos, vividos, nuestros,
nuestra diaria vereda
de aislamiento amoroso.

En el tercer motivo que ocupa los versos 19 al 31, el poeta reafirma la afinidad alcanzada por él y su mujer. Temáticamente, se desarrolla a la inversa que el primero. En los versos 19 al 30, al igual que en los 3 al 11, el poeta combina la presentación de la naturaleza otoñal con imágenes de la vida humana. Termina repitiendo el verso 12, aunque ahora queda encabalgado entre el final del verso 30 y el principio del 31; y,

al igual que en el primero, separado gráficamente del resto del poema; concluye expresando la omnipresencia del amor "... No hace falta / nombrarle. Está en el mundo."

SEGUNDA PARTE - SABEMOS QUE ESTÁ AQUÍ

Esta parte está compuesta por tres grupos estróficos formados cada uno por cinco versos polimétricos blancos que corresponden a tres segmentos en los que el poeta expone su visión del amor.

El poeta usa la anáfora de la oración "SABEMOS que está aquí," para indicar la presencia invisible del amor en cada una de sus exposiciones. En los primeros cinco versos crea una metáfora en la que une elementos metafísicos y de la naturaleza para expresar la perdurabilidad del amor.

En el segundo segmento usa la anáfora de la frase "donde todas las fechas" para indicar los dos pensamientos que lo forman. En el primer pensamiento crea una metáfora con elementos de la naturaleza con la que expresa cómo el tiempo creado por el hombre lleva a la muerte. En el segundo pensamiento hace uso de una metáfora, casi tópica, con la que muestra el transcurso de la vida y nuestra imposibilidad de dirigirla. El poeta termina este segmento con puntos suspensivos con los que indica su temor a lo desconocido. En el tercer segmento usa la enumeración para expresar, al igual que Queve-

do¹⁷, la perdurabilidad del amor aun después de la muerte.

TERCERA PARTE - SABEMOS DE AQUEL CARRO

Esta tercera parte del poema está formada por dieciséis versos, catorce heptasílabos y dos endecasílabos sin rima, es una pausa contemplativa por parte del poeta; indicada gráficamente por el encierro de los versos entre paréntesis, el encabalgamiento de los mismos y la ausencia casi total de puntuación. Temáticamente está formada por dos motivos que, aunque se dividen gráficamente en el noveno verso, quedan unidos por la anáfora del verbo "saber". En ambos motivos, el poeta usa la enumeración para exponer sus experiencias; en el primero las de una noche en un campamento de pastores donde la hoguera es "del color de la tierra / con disparos de otoño,"; y en la segunda las de una noche en un campamento de cazadores; que le hacen sentirse más cerca de la naturaleza.

CUARTA PARTE - AUNQUE EL CAMPO ESTÉ LEJOS

Esta parte que también está formada por dieciséis versos, tres heptasílabos, un hexasílabo y dos endecasílabos, sin rima. El fuego físico y campestre de la parte anterior se convierte ahora en espiritual y urbano, porque "AUNQUE el campo esté lejos, / amor es fuego." En los primeros seis versos, el poeta combina la anadiplosis y la anáfora del nombre "fuego" para expo-

ner la exaltación que el amor provoca en él. Termina con el uso de puntos suspensivos con lo que denota la imposibilidad de expresar totalmente el sentimiento del amor. En los versos 7 al 17 salva ese impedimento presentando los momentos íntimos compartidos por él y su esposa en la contemplación de cosas simples en el interior del hogar, versos 7 al 11, y en el exterior, versos 12 al 16, expresando en esta parte la contradicción del amor que al mismo tiempo que causa sentimientos inexpresables hace especial las cosas más simples y cotidianas:

Desde la lluvia oblicua de la acera
miramos las estampas
y pasamos las páginas
del fuego solitario:
sus llamas interiores.
Prontos atardeceres:
las luces que se encienden
en las calles estrechas,
y en los pisos cerrados
las fugas en los juegos
de los niños que han vuelto del colegio.

QUINTA PARTE - SE ALEGRAN LOS CREPÚSCULOS

Formada por treinta y ocho heptasílabos que se agrupan en dos motivos de diecinueve versos cada una, en esta parte el poeta concluye aceptando la muerte.

El poeta comienza, en los dos primeros versos, uniendo tres elementos que son símbolos tradicionales del inexorable destino del hombre: "el crepúsculo", terminar de la tarde y símbolo clásico de la vejez y la muerte; "el sendero" modificación del símbolo machadia-

no del camino que es a su vez símbolo del transcurso de la vida; y "el viento" subjetivamente anunciador de la muerte y también manifestación del mundo de los espíritus. Estos símbolos desembocan en una oración negativa, que ocupa el tercer verso en esticomitía, y que expresa la actitud más común del ser humano hacia la muerte: tratar de ignorar que existe, aunque en el fondo acepte su existencia. Esta ambivalencia de sentimientos queda expuesta el cambio momentáneo de tema que ocurre entre el verso 4 al 13 y que está indicado gramaticalmente por el uso de la frase "Por un lado,".

En los versos 4 al 9, el poeta por medio de una antítesis presenta su actitud y la de su esposa ante la vida como una mezcla de regresión infantil y de empirismo adulto. Continúa en los versos 10 al 13 usando la suspensión para subrayar la etopeya que de su esposa y de sí está haciendo. Por fin, en el verso 14 usando la sujeción menciona lo que hasta entonces ha rehusado nombrar: la muerte. Pero al hacerlo en forma interrogativa "¿Y la Muerte?" recrea la incertidumbre que el hombre siente ante ésta la que analiza a continuación. En los versos 14 al 19 expone las dos características de la muerte que aterran al hombre: la primera, su inmenso poder y nuestra total impotencia ante ella "... Su heroica / figura nos convence, / nos lleva de la mano..."; subrayada por el uso de puntos suspensivos al final del

verso 16 con lo que indica el temor por lo que ha de venir después y que nos es irremediabilmente desconocido. La segunda, nuestra ignorancia sobre la muerte nos lleva a tomar caminos erróneos, pues "...salimos / a las estrellas falsas."

Del verso 20 al final del poema, el poeta ha aceptado la muerte como fin inexorable del ser humano y la espera en la tranquilidad del hogar donde sólo hay vida; aunque la muerte esté presente siempre, como lo expresan los versos entre paréntesis. Los versos 20 al 25 hacen un retrato de la vida en el hogar terminando en los versos 26 y 27 con la reacción inicial de ignorar la muerte "(No hace falta nombrarle / tampoco)." que contrasta con la realidad corporal con que termina el verso 27 "Envejecemos,". En los versos 28 al 32 expresa por medio de una metáfora el paso de la vida y la permanencia del amor mutuo a través de la misma. Termina, versos 33-34, con la admisión del destino irremediable del ser humano "(Y morir es lo último / de todo.)"; esto lleva al gozo de la vida y a la aceptación de la muerte:

... Estamos vivos,
locamente abrazados
en la vida y el sueño
(aunque haya tanta muerte
contagiosa en el mundo).

La imagen de la esposa embarazada aparece dos veces en la poesía de Vivanco, mostrando en ambas el amor y la ternura que ya inspira el hijo por nacer.

El hijo, deseado en el poema "El sueño", es esperado en el poema "Corona de Adviento"¹⁸ con fervor religioso, como lo indica el título. Adviento es el tiempo santo que celebra la Iglesia Católica desde el cuarto domingo antes de Navidad hasta la víspera de esta fiesta y es tiempo de meditación y recogimiento.

La influencia de la fiesta religiosa va más allá del título y penetra no sólo en el tema, porque el poeta medita sobre el estado grávido de su mujer, sino en la estructura, porque el poema se divide en cuatro partes una por cada domingo de Adviento, como lo indica el verso 41 de cada una. El poeta subdivide cada parte en dos indicadas por el ya mencionado verso 41. En la primera, compuesta por 10 estancias o estanzas formadas por endecasílabos blancos en los nones y heptasílabos con asonancia e-a en los pares, el poeta se sirve de la naturaleza para crear imágenes poéticas que exponen los sentimientos que provoca el embarazo de su mujer; seguidas por un soneto donde expone la meditación que sobre el mismo provoca en él la observación religiosa.

PRIMER DOMINGO

En la primera parte se aprecian tres motivos indicados por el verbo "venir" en los que el poeta toma elementos de la naturaleza que son símbolos de reproducción y de vida para presentar la espera del nuevo ser. El primer motivo ocupa las primeras cuatro estrofas del

poema; usando la metáfora machadiana, del camino como símbolo de vida, modificada y presentada como sendero, el poeta hace un paralelo entre el amor que ha creado al niño y la presencia invisible, pero sentida, de éste. En el segundo motivo, que ocupa las estrofas 5 a 7, el poeta hace uso de la repetición en la estrofa 5 para expresar la espera ilusionada del hijo. Ilusión que se refleja en la presentación idílica y subjetiva de la tarde que el poeta hace en las estrofas 6 y 7. En el tercer motivo, que ocupa las estrofas 8 a 10, el poeta presenta la espera por medio de metáforas formadas por los símbolos tradicionales de vida y fertilidad: el agua y el nacimiento de las plantas -en este caso la hierba-.

En el soneto con que termina esta parte, el poeta expresa lo que el hijo representa para él. Usando la anáfora "no eres" en los cuartetos y en el primer terceto, une todos los elementos que componen el poema, logrando la unidad temática del mismo. Usa en ambos la enumeración negativa para exponer en los cuartetos las cosas desagradables que no se encarnan en el hijo y en el terceto las agradables que tampoco lo hacen. Finaliza, en el último terceto rechazando por medio de la metalepsis que el hijo sea aridez o infructuosidad.

SEGUNDO DOMINGO

En la segunda parte del poema, el poeta usa símbolos clásicos de vida para presentar los sentimientos

que la espera del hijo causa en él y en su mujer. Las tres primeras estrofas exponen las emociones causadas por el embarazo. Comienza usando la misma imagen machadiana de la primera estrofa del poema, pero ahora el foco de atención no es el hijo sino sus padres, quienes:

Al borde del sendero los dos juntos
sentados esperándole,
oyéndole venir sobre la historia
de nuestra propia carne.

En las dos estrofas siguientes, el poeta sabiamente usa las distintas cualidades del mismo elemento de la naturaleza, la abeja, para crear metáforas que expresan los sentimientos opuestos, pero complementarios, que provoca el embarazo: excitación y sueño.

De la cuarta a la novena estrofa, el poeta expone su visión de lo que fueron su vida y la de su esposa antes de que ocurriera el embarazo. La cuarta y quinta estrofa forman una unidad. En la primera, el poeta vuelve a usar la imagen del camino, esta vez para exponer la soledad de sus vidas respectivas; y en la segunda, por medio de una hipérbole "donde no rueda más que un gran cansancio / de órbitas siderales." expresa la esterilidad de las mismas.

Las sexta y séptima estrofas forman un paralelo entre las vidas de ambos cónyuges y un contraste con la visión que de ambos tiene el poeta. En la estrofa seis, usando la imagen del río como símbolo de vida, presenta

a la esposa rodeada de la abundancia y fertilidad de la naturaleza, mientras que en la siguiente estrofa con la imagen del río implícita se presenta a sí mismo en medio de una naturaleza estéril.

Las tres últimas estrofas presentan la unión de las vidas del poeta y su esposa, que culmina en la unión absoluta del embarazo. En la estrofa octava, el poeta para expresar la unión de sus dos vidas une los dos símbolos que ha venido usando en el poema: el ya mencionado camino machadiano y el agua; en este caso naciente al hacerla arroyo. En la novena estrofa, por medio de la epímone del adverbio "más" combinado con el símbolo implícito de agua en movimiento, mencionado en la estrofa anterior, el poeta expone el fluir de sus vidas. Imagen que continúa en la estrofa diez donde el fluir simbólico de las aguas de las dos vidas lleva inexorablemente a la creación de una nueva.

En el soneto de esta segunda parte el poeta continúa con la imagen del agua como símbolo de vida para expresar lo que el hijo-futuro significa para él. Estructuralmente, los cuartetos quedan unidos por la última parte del cuarto verso del primero y el verso uno del segundo, ya que es el punto de conjunción de los dos componentes de la imagen que el poeta tiene del hijo. En el primer cuarteto, con la epímone de la conjunción "que" enumera las distintas cosas terrestres que se en-

carman en el hijo, mientras que el resto del segundo cuarteto forma una oración exclamativa que presenta los elementos cósmicos que también encarnan en el hijo. En los tercetos, por medio de la metáfora el hijo es igualado, de nuevo, a dos símbolos clásicos de vida: la flor y el agua, en este caso el mar. Con lo que se completa la conjunción total del universo en el hijo.

TERCER DOMINGO

En la tercera parte del poema, que está temáticamente dividida en dos motivos que ocupan cinco estrofas cada uno, el poeta expresa el amor que el hijo en formación ya le inspira. En las primeras cinco estrofas unidas por la anáfora de los adverbios "aún no", el poeta expone por medio de la imagen lo que el hijo no es físicamente, señalando con ello lo temprano de su desarrollo que contrasta con las emociones que ya les hace sentir. En las últimas cinco estrofas muestra la esperanza que el hijo representa para él y su esposa; con la anáfora de la oración "ya eres un", también en imágenes expresa la ilusión que el hijo provoca en ellos. Además usa la anáfora de la preposición "sin" en las estrofas ocho y nueve, en las que unidas a la diez el poeta por medio de la antítesis expresa la influencia del hijo, aún no nacido, sobre los padres.

En el soneto que cierra esta tercera parte expone la relación sentimental y existencial que existe entre

padre e hijo. En el primer cuarteto expresa el gran amor que siente por su hijo, manifestándolo con la típica reacción paterna de proclamar la belleza de su vástago presentada por medio de dos metáforas clásicas:

Ayer quise cantarte para hacerte
 más pétalo de rosa entre mis manos,
 para aprender mi orgullo en tus lejanos
 alcores de sol tierno, y merecerte.

con la que invierte la tradicional relación entre padre e hijo, pero con la que también muestra la sensibilidad del poeta como ser humano y como padre.

En el segundo cuarteto expresa la relación que existe entre la paternidad y la conciencia de la mortalidad del hombre, creando un contraste entre la ignorancia del hijo y el conocimiento del padre. Usa la prosopopeya para presentar la inocencia infantil del hijo, y la imagen clásica del árbol como símbolo de vida para mostrar la percepción del irremediable destino mortal del hombre.

Esta relación sentimental existencial se repite en los tercetos, pero en orden inverso al de los cuartetos. En el primer terceto el poeta combina la enumeración y la metáfora arbórea para expresar su anhelo de unir en sí todas las posibilidades de sentimientos y de existencia humana; en el segundo terceto mediante una metáfora confiesa el efecto que el hijo tiene sobre él:

Donde te va dejando al descubierto
 esta canción del alma en noche oscura

que eleva a rui señor mi voz humana.

CUARTO DOMINGO

En la cuarta parte del poema, el poeta enfoca su atención hacia el amor erótico, expresando su visión en tres motivos. En el primero, que ocupa las dos primeras estrofas, el poeta denomina al amor "el milagro más sencillo"; el uso del artículo determinado hace del amor un sentimiento singular. Sin embargo, al mismo tiempo usa a la naturaleza, que lleva en sí la connotación de continuidad y repetición, como punto de referencia para exponer la sensación de renovación que caracteriza al amor, logrando con ambos elementos recrear las peculiaridades contradictorias del amor: a un tiempo único en su clase para los que lo experimentan y sin embargo común y repetitivo.

En el segundo, que ocupa las estrofas 3 a la 6, el poeta cambia el enfoque del amor en general a su amor en particular. Sorprende al denominar ahora al amor "un milagro", es decir, que lo ha despojado de sus características definidas, lo que sería una contradicción de no ser por la aclaración que el poeta presenta. En la tercera y cuarta estrofas crea con elementos de la naturaleza metáforas en las que incluye la epífone del adjetivo posesivo "su" para expresar el nacimiento y la adquisición de la conciencia del sentimiento de amor. En las estrofas quinta y sexta expone el nacimiento del amor

en medio de concepciones creadas por el hombre, con lo que presenta el amor en medio de todas las realidades humanas. El uso de la anáfora en los dos primeros versos de la quinta estrofa crea un paralelo entre las dos concepciones del tiempo que tiene el ser humano: el tiempo indefinido "tiempo que se pierde" y el definido "diario semblante". En los restantes versos usa la epímone de la preposición "de" para crear una metáfora cinestésica con la que muestra el camino a la primera manifestación física del amor que, a su vez, despierta la conciencia de la identidad propia: "... antes / de ceñirse al rubor de un primer beso / fronterizo y ser alguien."

En el tercero, que ocupa las estrofas 7 a la 10, muestra la evolución de la experiencia amorosa durante el noviazgo hasta su culminación en el matrimonio:

Antes de que aceptáramos su ajena
continuidad llevándole
de la mano a través de nuestra charla
novicia por las calles.

En las tres estrofas siguientes, el poeta une por medio de metáforas cinestésicas todos los símbolos del amor, de la vida y de la procreación: agua, música y flores, para mostrar el estado idílico del compromiso que culmina en el éxtasis del amor finalmente cumplido el día de la boda.

En el soneto que termina el poema, el poeta reúne símbolos de fecundidad, para proclamar el embarazo de su esposa. En el primer cuarteto usa la prosopopeya para

recrear el rito de la fecundidad según las creencias de las religiones arcaicas de tipo naturalista, cuando la humanidad pensaba que la luna era quien embarazaba a las mujeres. En el segundo cuarteto usa la metáfora y de nuevo la prosopopeya, esta vez en un símbolo de vida: el mar, para exponer el estado grávido de su mujer y los cambios físicos que están ocurriendo en ella. En el primer terceto, hace referencia a dos elementos agrícolas que son símbolos de vida, el surco y la espiga, con los que presenta la espera del embarazo. En el segundo terceto, usa de nuevo la prosopopeya del símbolo de vida más común, el río, pero al hacerlo regresar a sus fuentes "su agreste manantial" lo hace símbolo del nacimiento, no del correr de la vida como es su connotación común.

Con igual amor y fervor que al primer hijo esperan Vivanco y su esposa al segundo, como lo demuestra el poema "Otro hijo"¹⁹; en ciento setenta y un heptasílabos blancos agrupados en cinco parte y diez coplas, que forman la sexta, el poeta muestra la naturaleza y la vida hogareña mientras se desarrolla el embarazo.

La primera parte, compuesta por 27 versos se divide en dos motivos. En el primero, que ocupa hasta la primera mitad del verso 24, el poeta por medio de la enumeración presenta el paisaje campestre que disfrutaban él y su mujer durante un paseo. En el segundo, presenta el emba-

razo de su mujer; primero con una aseveración que ocupa de la última parte del verso 24 a la primera del 26, y después con una metáfora que encerrada en parentesis señala el embarazo; juntas presentan el amor que ya sienten hacia el hijo por nacer.

La segunda parte, compuesta por veintidos versos, se divide en tres motivos en los que el poeta muestra la relación entre el hombre y la naturaleza en todas sus formas. En el primero, que ocupa los seis primeros versos, el poeta presenta por medio de la metáfora al mar, representante de la naturaleza, a ellos mismos, representantes de la humanidad. En el segundo, que ocupa del verso 7 a la primera parte del 17, expone los aspectos negativos que existen en la relación entre el hombre y la naturaleza; creando un paralelismo con el verbo "romper", presenta la confusión del hombre ante la naturaleza al no saber cuál de los dos domina; esta confusión queda subrayada en los versos 15 al 17 donde el poeta asegura: "Escuchamos / profundamente, acaso / sin entenderle." El tercero, encerrado entre paréntesis, muestra la comunión entre el hombre y la naturaleza lograda gracias al embarazo:

(Oímos
lo que no ha sido dicho
pero tiene insistencia
rítmica de conjuros
milenarios que mecen
al fruto de tu vientre.)

En la tercera, cuarta y quinta parte, el poeta muestra los momentos que pasan solos en distintos lugares mientras continúa el desarrollo del embarazo. En la tercera parte, el poeta usa la anáfora del nombre "soledad" para unir su percepción de los distintos lugares de Soana, donde él y su mujer han encontrado una paz acogedora, aunque condenada a ser efímera porque:

(Son ratos
pequeños de estar solos
tú y yo, hacia nuestra vida
mejor, hacia el otoño
y el hijo ya impaciente
por reunir con su llanto
y el suave calorcillo
de su bulto dormido,
los aislados instantes
de tantas soledades.)

En la cuarta parte, el poeta detalla los pormenores de la campiña avileña creando una antítesis que contrasta "... el estéril /monólogo avileño/ con el Dios de mis años /mozos." con la comunión ahora lograda "(Mientras tu arado/ corazón campesino/ desdobla sus latidos.)". En la quinta parte, expresa por medio de la enumeración detallada, formando varias metáforas, la belleza de la soledad disfrutada que en:

(Este campo
que, al encender las luces
de la ciudad nocturna,
se pone azul de luna.)

La sexta parte está formada por cuarenta octosílabos distribuidos en diez coplas que comienzan con la preposición "con" y termina en un estribillo "y con la

nieve". Temáticamente está dividida en tres motivos en los que el poeta presenta la tranquilidad de su hogar.

El primer motivo ocupa las primeras cuatro coplas. En las dos primeras, las metáforas crean una cronografía que muestra la belleza y la paz que emana del crepúsculo. Esta paz se completa en las dos coplas siguientes en las que el poeta hace una prosopografía del sueño de su primera hija.

El segundo ocupa las coplas quinta y sexta; el poeta usa en la primera la naturaleza y en la segunda las cualidades físicas de la esposa para crear las metáforas con que la presenta embarazada.

Las últimas cuatro coplas forman el tercer motivo. En las dos primeras por medio de la metáfora el poeta crea una etopeya con la que se presenta a sí mismo. Las dos últimas coplas unidas forman una antítesis en la que el poeta expone sus sentimientos religiosos al ver la presencia de Dios más en el embarazo que en las palabras doctrinales, reiterando lo ya expresado en el prólogo de su libro Los Caminos.

El paso del tiempo, lejos de disminuir el amor conyugal, lo acrecienta y por eso es grato evocar el pasado como sucede en "Canción de marzo"²⁰, donde en siete estrofas de versos pareados, siendo alejandrinos los impares y los pares heptasílabos de rima asonante a-o, el poeta recuerda a su esposa los momentos pasados jun-

tos a través de los años.

El poema tiene estructura circular ya que los dos primeros versos y los dos últimos están gráficamente señalados al estar escritos en letras bastardillas. También su composición es similar pues el primero y último versos comienzan con la reduplicación del verbo con el pronombre enclítico "dame" y el segundo y penúltimo versos comienzan con la reduplicación de la interrogación "¿Hace ya cuántos...?".

Temáticamente el poema va "en crescendo" pues muestra en cada estrofa un aspecto sentimental de la vida en común. La primera estrofa expone el recuerdo del comienzo de su romance presentando en el primer verso la primera manifestación de la relación amorosa en la estación del año que tradicionalmente se asocia con el nacimiento del amor, la primavera, seguida de la interrogación "¿Hace ya cuántos años?", en el segundo verso, con la que sugiere el largo tiempo transcurrido.

Entre la segunda y sexta estrofas expone distintos aspectos de la relación amorosa mediante metáforas en las que usa la naturaleza como punto de referencia. En la segunda estrofa, tomando la idea expuesta en la frase tópica "noestar en un lecho de rosas", el poeta usa otras dos flores espinosas para crear la imagen en que pide la manifestación del amor en los momentos difíciles. En la tercera estrofa, partiendo de la imagen ma-

chadiana del camino como símbolo de vida usa la enumeración de distintas formas del mismo, tanto las creadas por el hombre -senderos y cunetas-, como las naturales -ribazos-, para señalar la vida en común. En la cuarta estrofa el símbolo clásico de vida, la flor, se extiende a formar un jardín, que unido a la hipérbole y a la prosopopeya que lo describen, expone la profundidad del amor mutuo. En las estrofas quinta y sexta expresa el gozo adolescente que aún sienten ante las cosas mínimas de la naturaleza, alegrías que culmina, en la última estrofa, con la demostración más tierna del amor: el beso.

Como hemos visto antes, el amor paterno se manifiesta en Vivanco en los poemas en que espera al hijo y se hace más profundo en los poemas en que ya nacidos los hijos expresa sus emociones hacia ellos. La abundancia y profundidad de estos últimos poemas han llevado a Emilio Miró a afirmar que "Luis Felipe Vivanco es el poeta enajenado en los hijos, volcado a su irrenunciable vocación"²¹, vocación que se manifiesta en la contemplación tierna de los hijos, el consejo impartido, y la esperanza depositada en ellos.

Ya quedó señalado (pág.34) que el libro Los Caminos termina con el cumplimiento total del amor en un nuevo ser: la primera hija. En los dos poemas sobre ella en este libro, el poeta muestra su alegría presentando la naturaleza a su hija en el primero y dedicando la niña

a la misma en el segundo; repitiéndose con ello la comunión entre el poeta y la naturaleza que se manifiesta a través de toda su poesía.

En "Primeros versos a mi hija"²², compuesto por veintisiete dodecasílabos y tres tridecasílabos (2, 28 y 29), el poeta muestra a su hija una de las más grandes paradojas de la existencia problemática del hombre: la grandeza de la naturaleza y lo perecedero de las cosas vivas que la forman. En los primeros veintidós versos el poeta hace uso de la hipotiposis para pintarle a su niña la naturaleza que la rodea, enfocando su atención en tres de sus elementos: la flor del membrillo, las abejas y la higuera. En los últimos ocho versos se dirige a su hija recién nacida y enlazando una serie de metáforas basadas en las actividades futuras de la niña y en el dolor existencial de él muestra lo fugaz de la vida humana y la fragilidad de todas las demás cosas vivas simbolizada en la flor de membrillo:

Sabes tú, mi hija, cuando ya tus párvulos
deditos aprendan a enhebrar la aguja
o pacientemente pisen la heredada
nieve del teclado, que los ojos míos,
demasiado turbios de visiones hondas
y palabras huérfanas de un amor pequeño,
han visto, en su efímera prisión suficiente
de esta primavera, la flor del membrillo.

subrayando así implícitamente la grandeza paradójica de la naturaleza que es efímera en cada una de sus criaturas y eterna en su conjunto.

En "Presentación a los pájaros"²³ "el poeta presenta, ofrenda, la hija reciente a toda la naturaleza, a la primavera"²⁴. Este rito milenario lo presenta el poeta en sesenta versos que temáticamente se distribuyen en tres motivos y estructuralmente en quince estancias o estanzas compuestas por tres endecasílabos y un heptasílabo, alternando asonancias e-a, a-o en los pares.

En el primer motivo, que ocupa las cuatro primeras estanzas, el poeta expresa la alegría de ser padre. En las tres primeras combina el paralelismo de los dos primeros versos dentro de sendas metáforas para reproducir la unión del mundo humano y el silvestre. En la cuarta, el amor paterno rompe esta unión al anteponer la niña a la naturaleza:

La traigo blanca y rubia y no la cambio
por la menuda hierba
ni por la más silvestre florecilla
que un delantal sin presunción estrena.

En el segundo, que ocupa desde la estanza cinco a los dos primeros versos de la nueve, el poeta usa la hipotiposis para presentar una mirada retrospectiva de los momentos que él y su esposa pasaron junto a la naturaleza antes de nacer la niña, pero que al recordarlos ahora muestran el cambio que la paternidad provoca en ambos porque:

Gorgeos matinales nos descubren
otra vez, pero aquella
éramos, los dos solos, nuestro abrazo,

y ahora somos también su mies pequeña
 su pelusilla rubia, su puñado
 de sol, de agua despierta,

En el tercer motivo que ocupa el resto del poema, Vivanco emplea la imagen y combina el uso de la admiración, del verbo en imperativo, de la repetición de vocablos en varias formas para expresar su deseo de obtener la atención de las aves antes de realizar la ofrenda de la niña a la naturaleza; llevada a cabo en la última estrofa del poema, donde usa el paralelismo al repetir los dos primeros versos de la primera estanza y la idea del tercero en el verso correspondiente en la última:

Con mi niñita nueva bajo el brazo
 salgo a la primavera,
 ¡mirad que os la presento, aún con escarcha,
 recién hecha de amor, y nuestra, y vuestra!

Con el paso del tiempo, la euforia provocada por el nacimiento de la primogénita se transforma en amor calmado y profundo, sentido en las alegrías y preocupaciones de la existencia cotidiana; por medio de estas pequeñas y simples vivencias Vivanco lo expresa en el resto de su obra.

Ejemplo de lo anterior es el poema "El invierno"²⁵ distribuido en trece partes formadas por diferente número de heptasílabos blancos, en que el poeta expresa cómo el amor conyugal y paterno le hacen reafirmar su fe en Dios.

En la primera parte, compuesta por treinta y tres versos, el poeta reflexiona sobre la paradoja existencial a que se enfrenta el hombre: la continuación de la vida a pesar de la muerte. En el primer verso el poeta hace referencia directa al estado del tiempo "Día de nieve blanda" que es el símbolo tópico del invierno y al mismo tiempo el símbolo clásico de la muerte. Contrastando con la frialdad física y la muerte simbólica de afuera presenta en los versos 2 a 9 el calor físico del hogar, "Una firma al brasero", y la vida que hay dentro por medio del símbolo clásico de la misma: la flor "Un vaso con violetas", y de los detalles pequeños que muestra la actividad humana "(Una copa / de coñac, ya vacía)". A partir de la segunda mitad del verso 9 al 19, la enumeración de los objetos de la estancia le lleva a los tres últimos versos a enfocar su atención en el retrato de su cuñada muerta; acto que desata la evocación del día del entierro, versos 19 al 27, en que la naturaleza se solidarizaba con la tristeza de ellos por una parte al llover, pero por otra era indiferente a su pena al mostrar la belleza de sus flores y frutos: "La flor de la algarroba, / azulina. ¿Recuerdas / los brillos de la avena?". En los versos 28 al 33 la vida continúa afuera también con las inconveniencias que trae toda nevada.

En las segunda, tercera y cuarta partes el poeta

expresa el amor por su esposa e hija en varias formas. En la segunda, que consta de veinticinco versos, muestra su amor por su esposa realzando el trabajo de ella mientras que disminuye el propio. Usando la enumeración detallada destaca el talento creativo de la esposa que se refleja en el bordado del mantel:

UN vaso con violetas
sobre el mantel bordado
por tí cuando eras novia.
Su canto gregoriano.
Sus músicos (sus pliegues
románticos), tañendo
vetustos instrumentos:
el laúd, la vihuela
de arco, los albogues,
el órgano de mano.
Hay pájaros con arpas
y panderos, y un árbol
estilizado.

mientras que su obra creativa de arquitecto queda expuesta muy someramente porque el poeta da mayor importancia a la naturaleza y al lugar:

Recuerdo aquel proyecto
de Aduana para el puerto
de Vigo. (Entre la lluvia
donde en verano incuban
las gaviotas.) Todo
muy reducido a ejes,
muy bien resuelto (pero,
puse amor a Galicia,
temblor suyo ignorante,
en patios y tejados).

En la tercera parte en veintisiete versos el poeta presenta a la niña y a los libros que están en la habitación, uniendo así las dos formas de alcanzar la inmortalidad que tiene el hombre: tener un hijo y crear

una obra.

En los treinta versos que componen la cuarta parte Vivanco expone por medio de la imagen las manifestaciones que toma el amor entre él y su esposa y el significado que éste tiene para él. Del verso 1 al 15 presenta las expresiones de ese amor; en los primeros cuatro versos, el espacio que representa el comienzo del amor cumplido: el hogar, la casa específicamente en el verso 4 la expresión tópica "Tener casa". Después de esta aseveración hace otra "Tener / para siempre una esposa. / Y quererla." con la que introduce la parte espiritual del amor. Usando la complexión, la separación gráfica de la oración "Y quererla" en los versos 6 y 15, el poeta realza su exposición de los aspectos contradictorios del amor: el serio y profundo, y el ligero.

Entre los versos 16 al 30, el poeta medita sobre lo que significa el amor para él. Después de rememorar en los versos 16 al 19, el paisaje contemplado en algún momento, el poeta resume sus sentimientos:

Vida nuestra. ¡Tan nuestra
y tan mía! (Mirarla
sin hablar, comprendiéndola.)

Al descifrar sus propias emociones comprende que por medio del amor ha vencido a la muerte y por eso se atreve a exclamar:

¡Señor, ya no hace falta
la muerte! (Antes, me hacía
mucho falta su inédita

mitad.)

Termina haciendo un paralelo entre la quietud del paisaje y el cambio físico del hogar "Pero crecen / la niña y nuestra casa." con lo que resta importancia a la continuidad infinita de la naturaleza.

Pero en seguida vuelve a la realidad admitiendo de la quinta a la octava partes del poema la insignificancia del hombre ante la naturaleza; y en las quinta y sexta usa la enumeración para exponer la topografía del paisaje litoral en la primera y del paisaje campestre en la segunda; en la quinta la presencia del hombre es apenas perceptible, ocupando sólo cuatro de los treinta versos que la componen; aunque, indirectamente su presencia se hace sentir en la mención de su obra, el faro, que irrumpe en la naturaleza. En los veintinueve versos que forman la sexta parte, la inmensidad del paisaje contrasta con la parvedad de la vida humana que se desarrolla dentro de él. El símil que usa el poeta para presentarla "La casa / como una lucecita / celeste en la distancia." resalta más la insignificancia del hombre al usar el diminutivo "lucecita" modificado por el adjetivo "celeste" no sólo disminuye el tamaño, sino que elimina toda intervención humana en su creación. Esta pequeñez queda subrayada aun más al presentar el poeta en la estrofa siguiente el efecto que dicha luz tiene sobre la casa. También enfatiza la inanidad del hombre el parale-

lo creado entre las últimas dos estrofas en las que los sonidos de la naturaleza contrastan con los del hombre.

En las séptima y octava partes la insignificancia del hombre es vista en la comparación de la localización geográfica propia y la inmensidad del mundo natural. En los veintisiete versos que componen la séptima, el poeta expone su angustia ante esta insignificancia, haciendo un paralelo entre la casa, en que vive con su familia, y el tiempo y la naturaleza. En el primer verso, que encabalgua con el segundo, en dos aseveraciones presenta el tiempo medido por el hombre. En seguida, en tres oraciones interrogativas, que ocupan desde la segunda mitad del verso 2 al 9, introduce la angustia que produce en el hombre la inseguridad de su propia existencia en los tres aspectos que paradójicamente le aseguran la misma: la localización de su casa, la época en que vive y la vida de sus descendientes. En los versos 10 a la primera parte del 12, en dos aseveraciones confirma su ansiedad:

Nuestra casa -y la niña-
perdida. Y yo buscándola
sobre el mapa.

A partir de la segunda mitad del verso 12 al 21, el poeta usando la enumeración, el encabalgamiento y sólo la coma y el paréntesis por puntuación expresa la urgencia y la extensión de su búsqueda. Comenzando el

verso 22 al igual que el 12 con el gerundio del verbo "buscar", Vivanco une su búsqueda a su meta para finalmente hacer un descubrimiento muy común: lo que buscaba lo tenía muy cerca:

Buscando, no alejados,
quiméricos oasis
sino estas mismas aguas
regadoras y alegres
que tengo aquí: su pelo,
sus mejillas, su frente...

En la octava parte, de nuevo el poeta usa la enumeración y el encabalgamiento para expresar su búsqueda, aunque ahora ésta pase de la casa al pueblo que se encuentra en medio de la naturaleza. A partir del verso 20 hasta el final de esta parte y al igual que al comienzo de la séptima parte, el poeta plantea tres interrogaciones, pero esta vez sólo sobre la localización de su casa y la existencia de sus descendientes presentando por medio de ellas la insignificancia del hombre ante la naturaleza. Al usar el mismo número de interrogaciones y hacer en ellas referencias al mismo tema, el poeta recrea la angustia que esa insignificancia causa en el ser humano, precisamente por la imposibilidad de hallarle una respuesta.

Para este sentimiento de futilidad, Vivanco encuentra consuelo en su mujer y en su hija, quienes afianzan su fe en Dios como lo expresa en las últimas cinco partes del poema. En la parte novena, el poeta deja sus me-

por referencias literarias, expone su visión "heroica" y en los versos 9 al 14, en lenguaje libre de recursos poéticos muestra la realidad de la vida, señalando el efecto del paso del tiempo en cada uno de los miembros de la familia. A partir de la segunda mitad del verso 14 al 19 expresa el progreso de la niña, que continúa durante el invierno; creando, en los versos 18 y 19, una comparación y un oxímoron entre el progreso de ambos. Del verso 20 a la primera mitad del 25 presenta el efecto del paso del tiempo sobre sí y sobre el amor conyugal, que se hace "(más usado, más nuestro / por el tiempo)." Finalmente, de la segunda parte del verso 25 a la primera del 28, en dos oraciones admirativas y con una paronomasia, en la segunda, da gracias a Dios por el tiempo concedido. Termina señalando el paso del invierno.

En la oncená parte, el poeta expresa su amor paternal al imaginarse a su hija ya crecida. En los dos primeros versos el poeta expresa directamente su amor y la alegría que en él provoca su hija, desde la segunda mitad del verso 2 a la primera del verso 6, usa la enumeración para expresar cómo imagina distintos rasgos de su hija en el futuro. Al llegar a sus pies que van "por los caminos" vuelve a la mente del poeta la connotación machadiana que tiene esta palabra, con preocupación existencial que lo lleva a meditar, entre la se-

gunda mitad del verso 6 y la primera del 11 sobre la incertidumbre del destino del hombre, que el uso de la interrogación hace más inquietante aún.

De la segunda mitad del verso 11 a la primera del 19, vuelve a imaginarse a la niña en el futuro. De la segunda mitad del verso 19 al 28 vuelve su atención hacia sí usando una oración admirativa, los versos encabalgados con sólo cuatro comas por puntuación y la repetición de vocablos expresan la rapidez del paso del tiempo y el sentimiento de incredulidad que este fenómeno crea en el hombre. Termina con la contemplación amorosa de la niña: "Nosotros dos (y ella / chiquitina). Nosotros tres. (Su risa dormida)".

Esta contemplación se extiende y es el punto de unión con la parte duodécima del poema, donde, de nuevo, se muestra el amor conyugal. La anáfora del verbo "dormir" une enfáticamente los primeros cuatro versos y presenta el poeta la escena de sencillez doméstica que se está desarrollando. Del verso 5 al 8, el estado del tiempo crea un paralelo entre la tranquilidad del hogar y la claridad de la noche, y otro entre el movimiento de los vientos y la actividad que llevan implícita la fiesta y el traje de noche mencionados en los versos 9 y 10. El ambiente hogareño continúa siendo expuesto en los versos 12 al 21 por medio de oraciones cortas separadas por el punto, que repiten lo ya expresado ante-

riormente.

Es este ambiente de paz el que en la parte trece del poema mueve al poeta a pedir la protección divina para él y su familia, con lo que reafirma su fe en Dios. Al igual que la parte doce, ésta comienza con el verbo "DUERME" refiriéndose a la niña y también de inmediato el poeta cambia su atención hacia ellos. A partir de la segunda mitad del verso 3 al 18 expone la confusión que siente en su relación con Dios; dos interrogaciones (versos 3 al 8) expresan su ansiedad sobre la posible ausencia de la protección divina. Esta duda le lleva a una reacción psicológica común: tratar de negar la necesidad que tiene de lo que se duda, lo que expresa desde el verso 9 a la primera mitad del 14 en una serie de metáforas con las que vocativamente dice al Señor que su presencia protectora no les hace falta, porque el amor que existe en el hogar es una expresión de Él. Pero, inmediatamente, con palabras tópicas usadas cuando se quiere indicar que no se desea que se cumpla algo que se ha enunciado, expresa su duda sobre su confianza en sí mismo y al encerrar en paréntesis estos versos enfatiza esta desconfianza. Finalmente, en los últimos cinco versos admite la necesidad que tienen todos de la protección divina y ruega:

Nos acechan
 peligros separados,
 pero si estás Tú en vela

dormiremos más juntos
los tres, casi los cuatro.

La fe en Dios sigue siendo reafirmada por medio de la vida cotidiana en el seno de la familia; como sucede en el poema "La noche huele a campo"²⁶ donde en treinta y nueve versos blancos, en su mayoría alejandrinos, el poeta al compartir con Dios sus preocupaciones por su hija enferma termina expresando su confianza total en Él.

El poema refleja un estado de ánimo del poeta en distintas etapas, desde la desesperación inicial, pasando por el deseo de tomar acción, hasta lograr el consuelo divino. La etapa de desesperación inicial abarca los 12 primeros versos y en ellos se va de la desorientación total a la canalización de la impaciencia. En los 3 primeros versos se expone una total desorientación, mediante una metagoge basada en el sentido del olfato: "La noche huele a campo (y aún más: a campo seco)", y su impotencia "y yo estoy asomado a su dolor de distancias." y en el tercer verso, en esticomitía y encerrado entre paréntesis, un oxímoron expresa la futilidad de la situación.

A partir del verso 4 se dirige a Dios a quien va a expresar sus sentimientos. Del verso 4 al 8, el poeta expone la causa de su desesperación en dos oraciones aseverativas que comienzan con la forma familiar e ínti-

ma que se usa siempre que se desea ser escuchado "Quisiera hablar contigo". Con el uso de esta oración como anáfora en los versos 4 y 6 no sólo une poéticamente ambas oraciones, sino que expresa su confianza en Dios: no en un nivel de inferioridad-humana a superioridad-divina sino a un nivel de fraternal confianza.

Una vez compartida su desesperación, comienza a tratar de encausar su impotencia y lo expresa directamente en el verso 9 "Y escribo este poema", usando la misma imagen que en el primer verso, pero ahora transformada a metáforas, expresa, en los versos 9 al 11, el efecto que el estado febril de su hija tiene en su ánimo. Termina, en el verso 12, expresando en lenguaje cotidiano su frustración.

Desde el verso 13 al 26 muestra su confusión emocional; en los versos 13 al 16 acepta la realidad de que su impotencia ante la enfermedad de su hija no se debe a la distancia geográfica. Inmediatamente, después de esta admisión racional expresa los efectos que en él tiene la vorágine sentimental por la que está pasando. Primero en los versos 17 y 18 combina la antimetátesis y la interrogación incompleta: "¿Qué cuento:" para exponer cómo sus emociones afectan su capacidad de pensar. Después, desde la última parte del verso 18 al 23, con tres intentos fallidos de comenzar un cuento, y en la interrogación que se hace en los versos 24 y 25 muestra

el efecto que el desconcierto emocional tiene en su capacidad creadora. Finalmente, en los versos 26 a la primera mitad del 28 vuelve a usar la metagoge del primer verso y la metáfora del décimo para admitir, de nuevo, el efecto de la enfermedad de su hija.

A partir de la segunda mitad del verso 28 se dirige a Dios expresándole su fe; en los versos 28 al 30, el poeta crea un contraste entre su deseo de proclamar su fe por medio de la creación poética "(Con palabras del salmo / yo quisiera decirte que verdaderamente / Tú eres Dios escondido.)" y la frase, de nuevo, tópica y familiar "Yo quisiera contarte" con que comienza su profesión de fe. Por medio de una metáfora que toma la idea de Jorge Manrique del mar como símbolo de la muerte, el poeta presenta el inexorable paso de su vida. Usando el mismo elemento "olas" y creando un contraste con la metáfora anterior expone el milagro de la continuidad de la vida en las personas de sus hijas:

... Yo quisiera contarte
 mis años más recientes que ya
 [van siendo playas,
 escollos olvidados en medio de las olas.
 Tus olas, que están vivas. Y están
 [vivas mis hijas.
 Y crecen...

En los versos 34 y 35 por medio de una imagen que contiene el "olor" de la metagoge inicial para representar la vida, el poeta confiesa que ha dejado de temer a la muerte. Y en los últimos 4 versos en una serie de metá-

foras, unidas por el encabalgamiento de los versos y el uso de la coma, acepta la presencia de Dios en todas las cosas.

Otro poema en el que Vivanco expresa su fe en Dios por medio de su familia es "Engáñame así"²⁷, aunque los hijos aparecen como fondo y no como tema principal, debemos ocuparnos de él; en treinta y seis alejandrinos sin rima, el poeta ruega a Dios que le permita seguir creyendo que su vida no es un sueño.

Con la anáfora de "engañad" el poeta simula aceptar que nada es real, que somos un sueño del creador y une líricamente todos los aspectos de la vida en cuyo valor quiere creer: la naturaleza, sus hijos y su vida cotidiana.

En los primeros cinco versos, encabalgados y con sólo la coma por puntuación, une varias imágenes de un precioso atardecer. Del verso 5 al 15 otra vez el encabalgamiento y la coma hacen más ligera la enumeración que presenta el juego inocente de los hijos. De la segunda mitad del verso 15 a la primera del 17 usa tres verbos en imperativo para exponer su deseo de continuar creyendo. De la segunda mitad del verso 17 al 22 usa el polisíndeton para formar y unir las aseveraciones en que presenta los elementos que más aprecia de su vida cotidiana. Del verso 23 al 25, la exclamación da más énfasis a la anacefalcosis que hace de sus deseos antes

expresados:

¡Por favor, nunca dejes de engañarme, si creo
que están aquí mis hijos -pintando con sus lápices-
y que esta casa es mía, que es mío el horizonte!
¡Cuánto amor! ¡Cuántas ganas de dejar que me
engañes!

Del verso 27 al 31 se combinan la admiración y la interrogación para crear una alusión en la que expresa su inquietud al comprender que las cosas importantes, pero intangibles, que ha creado el hombre: la libertad y la justicia son anuladas por lo absurda que se vuelve la vida del hombre cuando carece de la fe divina. Finaliza en los versos 32 al 36, haciendo uso de la acumulación para en un acto de fe reafirmar su petición inicial "sigue insistiendo en surcos repetidos del campo, / sigue dándome ganas de vivir engañado."

El gran amor que Vivanco siente por su familia se manifiesta en el poema "Los regalos"²⁸ donde expresa el valor espiritual que su esposa e hijas tienen para él. Dividido en tres estrofas de catorce alejandrinos y un heptasílabo, con asonancias arbitrariamente distribuidas, en las que muestra el regalo que respectivamente les ha traído a cada una de ellas.

En la primera estrofa, dedicada a su mujer, el recuerdo de sencillos momentos se convierte en un preciado regalo. En los primeros seis versos usa la anáfora de "a ti" para unir las metáforas con las que expresa

su visión de la esposa. En los versos 7 al 15, muestra por medio de la enumeración el obsequio que es una combinación de los aspectos más íntimos del alma del poeta y de las cosas simples que recuerdan su amor.

En la segunda estrofa dedicada a la hija mayor le trae el estímulo para aprender. Usando un lenguaje cotidiano y propio para dirigirse a un niño. En los versos 1 al 5, el poeta parte de la realidad de una botella con un mensaje dentro terminando con la frase tópica que se usa a diario para incitar la curiosidad del niño "...pero esa carta no debemos leerla. / ¡Adivina, adivina lo que dicen sus letras / que bailan sin palabras (¡Divina adivinanza!)". En los versos 6 al 15 crea una serie de metáforas, formadas por imaginaria comparativa de la niña y las letras, exhortando a su hija a aprender:

Sus cuerpos vegetales se encogen
 [y se alargan,
 brillan y se oscurecen, danzan
 [como las algas
 y quieren que adivines con tu danza
 [las mágicas
 visiones de su danza.

En la tercera estrofa, dedicada a su hija menor, ésta cobra preferencia sobre su obra. A la más pequeña le ha traído algo tangible: una naranja. En esta parte, como en la anterior, usa un lenguaje cotidiano y propio para dirigirse a un niño, pero debido a la edad éste es más simple que el de la estrofa anterior. Del verso 1 al 9, el poeta se dirige a su niña y recrea una escena

muy tierna y muy cotidiana: hablarle a un niño sobre un objeto e indicarle lo que debe hacer con él; el verso 10 usado en esticomitia contiene una oración admirativo-imperativa con la que el poeta expresa su deseo casi infantil también ";Márchate bien las manos, y el vestido, y la cara!", pero que es en realidad el comienzo de una meditación profunda sobre sus dos creaciones:

Por favor, (para esto te la he traído),
 por fuera -no me importa- mánchame mis libros
 de naranja y deditos de que se alegran
niña que los manchan
 y mánchame por dentro -por lo más
pretencioso
 de mi alma- estos versos.

En el poema "La niebla"²⁹ la familia aparece como fondo ayudando a ilustrar la incertidumbre causada por el paso de la vida. Compuesto por ciento once heptasílabos sin rima regular, pero con algunas asonancias, ordenados en tres series de diferente número de versos.

Usando la distorsión visual que causa la niebla como base de su metáfora el poeta va mostrando sus inquietudes. En la primera serie, compuesta por cuarenta y cinco versos usa oraciones independientes cortas para recrear su confusión y expresa su duda sobre su existencia interrogándose sobre sus sentimientos "¿Somos siempre más largos / que nuestro amor?", y sobre cosas pal-

pables "¿Quién puso / la flor en la ventana?", o sobre asuntos existenciales "¿Vivimos?".

En la segunda serie compuesta por sesenta y cuatro versos, el poeta expresa sus dudas por medio de una imagen que se repite frecuentemente en su poesía, la vida vista como un barco que está en puerto o que navega por los ríos o por el mar. Como en la serie anterior refleja la confusión del poeta ya sea cuando por medio de una metáfora, versos 3 al 5, expresa sus dudas sobre su identidad "(somos otros. Pensándolo / bien, podemos perdernos / un poco en cada rostro.)"; o cuando combina los hechos reales de su vida con la imagen del paso del tiempo "Tú ya no eres mi novia / de una costa y sus olas, / de un mar reciente y trágico..." terminando con puntos suspensivos que indican lo inesperado de lo que ha de venir después. También ilustra lo accidental de la vida pasando de un asunto a otro sin que haya una separación poética o temática, sólo la puntuación hace alguna indicación:

(Perdernos ... Alejarnos
uno del otro -¡qué junto
nuestro bulto de barcas
varadas!- y que empiece
esa otra voz que oíamos...)
Tú ya no estás. Y salto
solitario el arroyo.
Me pincho en unas zarzas.
Me hundo en el barranco:
un farol verde, aislado.
¡Qué raro! Es la parada
del autobús:...

Finaliza resumiendo su confusión en los dos versos que forman la tercera serie usando de nuevo con una ligera modificación la metáfora que ocupa los dos primeros versos del poema "Estamos en la niebla / tan densa, deformados." se convierten en "Estamos -nuestra vida / deformada- en la niebla."

En "Pequeño poema eucarístico"³⁰, el amor de padre se manifiesta en forma de enseñanza. Compuesto de dos partes formadas respectivamente por 34 y 32 alejandrinos blancos con asonancias arbitrariamente distribuidas, el padre explica el significado verdadero de la comunión con Dios.

Aunque a través del poema lleva una dedicatoria a sus dos hijas en su Primera Comunión; seguida de un epígrafe de César Vallejo que es un oxímoron con el que expone el misterio que para el católico encierra el sacramento de la Eucaristía.

En la primera parte, el poeta explica su visión del efecto que recibir a Dios produce en el alma; en los versos 1 a 4 expresa su deseo de que permanezca en su interlocutor la espiritualidad del sacramento "Que crezca en ti sin nada superfluo este misterio: / su plenitud, su origen (palabras pronunciadas / que trae el Evangelio)". En los versos 5 al 10 la repetición del verbo "dejar", el encabalgamiento y la coma forman una enumeración de las cosas externas de las que debe libe-

rar el sacramento para poder lograr su esencia espiritual.

En los versos 12 al 20 expresa por medio de dos metáforas su visión de la comunión espiritual; por medio de una interrogación a la que él mismo da respuesta, refuta la metáfora usada en el verso 11 para ilustrar la espiritualidad del sacramento (versos 12-14). Del verso 15 al 18 usando la anáfora y la epanalepsis del verbo "bastar" expresa su visión de cómo es el misterio del recibimiento de Dios por el alma; concluyendo en los versos 19 y 20 que el hombre debe dejarse llevar por Dios: "Después, deja que sea Dios mismo el que derrame / su amplitud en tu miedo de escapar, y te embriague." En seguida, en los versos 21 al 30 expresa su visión con la explicación que del mismo tema han expuesto dos escritores místicos Ruysbroeck y Santa Teresa de Ávila. Termina creando (versos 31-34) un paralelismo entre el desamparo de la criatura humana y la grandeza de Dios.

En la segunda parte, continúa exponiendo el aspecto espiritual de la comunión con Dios. En los dos primeros versos usando un lenguaje despojado de recursos poéticos y exhortativo invita "Ahora, sin tu velo de tul, dame la mano: / comulgaremos juntos vestidos de diario." Usando la anáfora de la preposición "desde" en los versos impares y el encabalgamiento en los versos 3 al 14, el poeta expone todos los caminos espirituales que lle-

van a la unión con Dios; culmina exponiendo su condición humana en una exclamación que termina el verso 14 "¡Qué rabia de estar siempre pecando!". En los versos 15 al 20, el poeta centrado en sí mismo, crea un paralelo con el que expresa la confusión de sus sentimientos. A partir del 21 se dirige de nuevo a su interlocutor; del verso 21 al 24 expresa por medio de una metáfora la inexperiencia espiritual de aquél. Continúa en los versos 25 al 28 usando la anáfora de la oración "ya sabes" para iniciar las metáforas con que expone la persistente llamada de Dios. Finaliza en los versos 29 al 32 expresando por medio de una metáfora que:

Por todos los caminos, en la arena
 hay huellas que preceden a tus pasos
 y en todos los rincones una brocha
 para pintar de blanco tus paredes
 y la nieve,
 rebeldes
 y un bote
 tus paredes
 insomnes.

Los cuatros poemas que siguen pertenecen al libro Cancionero de Loredó, en cuyo prólogo el poeta dice que lo escribió en un cuaderno que la regalaron sus hijos en el día de su santo.

El primero "Los niños son de mar y son de gaviotas,"³¹ presenta la capacidad imaginativa del niño a través del juego infantil. El poema se compone de seis pareados divididos en dos grupos de tres que comienzan y terminan el poema, y entre ambos un romance de trein-

ta y dos versos con asonancia e-a. Cabe señalar que la única referencia directa a la familia en este poema es el uso de los verbos en la primera persona del plural en el romance, y el uso del adjetivo posesivo "mi" en el penúltimo pareado.

La reiteración del sintagma "los niños" une estructuralmente los tres pareados iniciales en los que por medio de metáforas basadas en elementos de la naturaleza expone la actividad que emana de los niños, que no es otra cosa que la vida misma "Para vivir más cerca jugaremos con ellos." En el romance, se parte de un acontecimiento nimio y cotidiano, un día de playa, para exponer la vivacidad y la capacidad de fantasear que poseen los niños y que se manifiesta en sus juegos; en este caso, pretender que son náufragos en una isla desierta. En el grupo de pareados con que termina el poema, en los tres primeros versos crea una imagen en la que iguala los niños a elementos de la naturaleza, terminando con puntos suspensivos con lo que indica que la comparación podría hacerse "ad infinitum". En los versos finales presenta a los niños como fuente de creación:

Los niños son de hierba con senderos
 son de hojas y flores ^{[de insectos,} moraditas de trébol
 Saltamontes y hormigas, caracoles,
 ¡cómo crecen los niños ^{[babosas....,} si nadie se lo
^{[estorba!}

(Soñaré con mi lápiz para vivir más cerca,
como un niño sin armas que está de centinela.)

El segundo poema "Mi lápiz naranja"³² antecede al poema la siguiente explicación:

(Además del cuadernillo, me han regalado
un lápiz color naranja con letras y números
de plata. Y yo le he sacado punta y escribo
con él mis versos de este cuaderno.)

El poema muestra las actividades de los niños en un día de lluvia y las meditaciones del poeta mientras los contempla. Está compuesto por treinta y tres hexasílabos agrupados en nueve series de diferente número de versos, con asonancia a-a en los versos pares de cada serie y en ocasiones también asonancias en los nones de algunas series.

En los versos 1 al 9 en lenguaje cotidiano, el poeta muestra respectivamente su actividad y la de los niños. Esta última es comparada, versos 10-11, con el efecto que la lluvia provoca en la naturaleza.

En los versos 12 al 21, la contemplación del poeta le lleva a inesperados descubrimientos. En los versos 12 al 15 usando primero una oración admirativa y después una metáfora expone el hecho para él sorprendente de que los niños pueden tener sentimientos de tristeza. Los versos 16 al 18 se unen mediante la repetición de la palabra "furia" y forman la prosopopeya que a su vez crea un paralelo con la interrogación, que en los ver-

sos 20-21, muestra la actividad de los niños que lleva en sí la sugerencia del viaje que es la vida.

Después de estas revelaciones la preocupación existencial invade al poeta, versos 22 al 33. El proceso normal de gastarse el lápiz sirve para introducir y concluir la meditación e indicar la finidad de todas las cosas que acompañan al hombre en la vida. Así el "Con mi lápiz sueño / y el lápiz se gasta" de los versos 22-23 abre la serie de metáforas con las que en los versos 24 al 31, el poeta expone lo absurdo de la vida del hombre que inevitablemente lleva a la muerte. Preocupación que queda resumida en los versos 32-33: "Si miro a lo lejos / mi lápiz se gasta."

El poema "Hereditad estos trajes (sois hijas de poeta)"³³ consta de cinco estrofas: la primera y la última, pareados alejandrinos y las otras tres formadas por cuatro heptasílabos con asonancia a-a, e-o, a-a respectivamente.

Comienza con la petición del poeta a sus hijas de que acepten los trajes usados que otros niños de la familia les regalan. Inmediatamente, en los versos 1 al 4 de la segunda estrofa presenta a sus hijas la estación del año y la guitarra; connota el efecto que el otoño tiene en el ambiente de la casa incorporando al poema el menudo existir cotidiano "y hace frío en la casa."

En la tercera estrofa hace uso de la parequesis con "soñar" y "ensueño" para ofrecer en los dos primeros versos los lápices a sus hijas y en los dos últimos incitarlas a usarlos para crear. Los versos 1 al 4 de la primera estrofa se repitan como el 1 y el 2 de la cuarta, señalando de nuevo las condiciones del tiempo; los versos 3 y 4 explican el verso 2 de la primera estrofa, pues en éste el poeta presenta la guitarra a sus hijas, y ahora les pide canten acompañándose de ella. Termina haciendo uso de la enumeración para reunir todos los elementos del poema "A ver qué tal os sientan los trajes heredados,/ dibujando y tañendo mientras pasa otro año."

Finalmente, en el "Romance del viento nocturno"³⁴, cuarenta y ocho versos con asonancia a-a, Vivanco muestra su aceptación de la mortalidad humana. Coincidiendo con el poema "Otoño" (pág. 40), el poeta acepta la muerte como destino inexorable del hombre, pero ahora esta realidad es admitida no sólo para sí, sino para toda la familia.

El poema comienza con una presentación de la naturaleza; en los primeros 10 versos, el poeta hace uso de la enumeración para recrear la fuerza del viento, lo que junto con la admiración que ocupa los versos 11 y 12 en la que usando la prosopopeya pide "¡Llévanos juntos, contigo, / viento nocturno, a la mar! prepara el

camino para la presentación de la imagen con la que el poeta va a exponer su meditación sobre la finidad del hombre. En los versos 13 al 16 introduce la mencionada imagen que es una metáfora que se repite con bastante frecuencia en la poesía de Vivanco: un barco a la deriva en medio de una tempestad como símbolo del paso de la vida hacia la muerte.

En los versos 17 al 28 muestra la arbitrariedad de la vida y la impotencia del hombre ante ésta y ante la muerte; usa de nuevo la prosopopeya para mostrar el movimiento caprichoso del barco que simboliza los rumbos arbitrarios que toma la vida. Idea que reitera en los versos 19 al 22 donde usando la repetición de la palabra "olas" une dos metáforas que presentan la misma idea: "Cargado con nuestros sueños, / las olas lo anegarán. / Las olas negras, las olas / que el viento empujando está." aquella arbitrariedad lleva primero a la desesperanza, versos 23 y 24, "Nuestros sueños, separados, / no acaban de naufragar." y después a la aceptación del destino mortal propio y el de su cóyuge:

¿Cuántas millas marineras
habremos cruzado ya?
¡Llévanos contigo, viento,
soñando un solo soñar!

En los versos 29-32 el poeta acepta indirectamente la mortalidad de sus hijos: no menciona el destino inevitable, tal vez no se atreve, pero lo implica al colo-

carlos en el barco de la vida; en los versos 33-44 el poeta muestra el intento del hombre de ignorar su mortalidad. Primero en los versos 33-36 por medio de una metáfora muestra cómo ellos, al igual que los niños, en ese momento tampoco pensaban en el terminar de la vida "cuando el mundo era una clara / ribera sin explorar." Y ahora en los versos 37 al 44 por medio de metáforas expone como a pesar de conocer su realidad trata de vivir soñando que ésta no existe. Finalmente, admite en los versos 45-48 que es inevitable aceptar la imposibilidad de vencer a la muerte porque:

Al despertar nuestros ojos
mañana, ¿qué mirarán?
el agua infinita, el agua
de haber llegado al final.

Pasando ahora al libro Lecciones para el hijo (Poemas) encontramos que la experiencia íntima expuesta por Vivanco en sus versos es ahora expresada en prosa poética con el fin de guiar al hijo en su camino vivencial.

Antes de entrar en el análisis temático de este libro cabe analizar la denominación de prosa poética dada al mismo. Desde la literatura latina anterior a la caída de Roma y la de la Edad Media, incluyendo la liturgia cristiana, ha habido un esfuerzo consciente por parte de los escritores de crear una prosa, que a diferencia de la cotidiana, logre unir el ritmo del lengua-

je y del pensamiento. Más recientemente, durante el siglo XIX surge en casi toda Europa la tendencia a crear y pulir la prosa con conciencia artística. En nuestra lengua, esta concepción de la prosa toma lugar desde Bécquer y continúa plenamente en el Modernismo y el Noventa y ocho cuando se excluyen de la prosa literaria los modismos y se buscan conscientemente en la palabra significados escondidos u olvidados. Esto lleva al "mayor acontecimiento estético de nuestro tiempo: el de la creación de un lenguaje capaz de alcanzar -sin los elementos propios del verso- la tensión y el 'clima' propios de la poesía."³⁵

Este lenguaje según las características que tome recibe distintas denominaciones. Por una parte, se le llama Prosa artística en la que el lenguaje se crea a base de elementos formales y embellecedores, aunque caiga en la artificiosidad³⁶. Por otra parte, el Poema en Prosa debe ser breve, pues según Lenore Gale es "un momento autónomo de lirismo, no logrado precisamente a través de los cánones tradicionales y formales del verso"³⁷. El término Prosa Poética quedó explicado con gran exactitud por Enrique Anderson Imbert:

Páginas de prosa poética aparecieron cada vez que al escritor se le ponía al ánimo en tensión lírica y, rechazando la realidad común a todos los hombres, inventaba una realidad propia y la levantaba a fuerza de bellas imágenes.³⁸

Es está última la que mejor define el libro que nos ocupa.

Se divide en cuatro partes. La primera, formada de tres partes, "Cartas para el hijo desde la realidad del mapa", escrita a modo de dedicatoria y precedida por un epígrafe de José María Valverde, que sirve al poeta para expresar sus dudas sobre su capacidad de transmitir su sabiduría a su hijo. Al igual que en la primera parte del poema "La caza", el poeta expone los cambios emocionales que experimentará el hijo en su desarrollo emocional a través de su vida. También el autor señala al hijo las tres ideas básicas que según su opinión hacen al hombre más sabio, sin que por ello pierda el sentido de su condición humana: la primera, la facultad de vivir todos los instantes de la vida sin importar el paso del tiempo. La segunda, el conocimiento del sentimiento del amor con el cual se realizará como ser humano. Y la tercera, la necesidad de creer en Dios, pero no en un Dios restringido por una religión institucional, sino en un Dios como lo sentía Spinoza, que está en todas partes y se manifiesta en todas las cosas.

La segunda parte del libro "Lecciones salteadas", lleva un epígrafe de Antonio Machado "El alma, el alma vence..." que expone el punto de vista del padre; comprende treinta y dos lecciones en las que el poeta, al

igual que en la primera parte, presenta el conocimiento espiritual que el hombre ha de tener para salir airoso de su experiencia existencial. El primero, expuesto en las lecciones 1, 3, 4, 16, 27, 40 y 65, es conocerse a sí mismo y aceptar las limitaciones que imponen tanto la condición humana en general como las restricciones que cada ser humano encuentra en su situación particular. El segundo, expresado en las lecciones 2, 19, 55, 56, 60 y 63, muestra cómo el sentimiento de amor y la contemplación de la naturaleza deben ahondar la espiritualidad y ser una inspiración para aceptar tanto el destino mortal del hombre, como para ayudarlo a vencer su limitación existencial. El tercero, que ocupa el resto de las lecciones, presenta varias formas de experiencias espirituales: el desarrollo emocional, los sufrimientos, las decepciones, los misterios tanto naturales como filosóficos, así como la contemplación o la experiencia de las cosas sencillas, y muestra la importancia que éstas tienen para lograr la fortaleza espiritual que el hombre necesita a fin de sobrellevar su destino.

Ya se dijo que todo el libro está escrito en una prosa rítmica donde se encuentran elementos expresivos propios del lenguaje poético. Valgan de ejemplo: la epánaplepsis de la interrogación "¿y qué más?" en las lec-

ciones 4 y 5, y la del nombre "horizonte" en las 5 y 6; la enumeración al final de la lección 19; la repetición del adverbio "siempre" en la lección 40; el polisíndeton en la lección 42. Así como la imagen visionaria de la lección 56 "noche inmensa medida por el silbo de un sapo" (pág. 75).

La tercera parte del libro "Poemas Representables" combina la prosa y el verso; se compone de tres poemas donde el poeta, de nuevo, trata los temas del valor del conocimiento propio y el de la importancia del sentimiento del amor para el ser humano.

El primer poema "Aviso del pájaro" es un soliloquio compuesto por cinco partes y precedido por un epígrafe de Novalis "Todo saldrá de nosotros y se hará visible: nuestra alma se volverá representable"³⁹ que explica los símbolos que se desarrollan en el poema. En él, el poeta, una vez más, presenta su convencimiento de que es esencial aceptarse a sí mismo.

Al igual que en el mundo real, en este poema el protagonista sufre el proceso de madurez física y mental antes de aceptarse a sí mismo. El poema comienza cuando el protagonista, joven, recrea sus fantasías en el mundo surrealista del soñar-despierto. Las dos primeras partes presentan la búsqueda del amor; la primera, el deseo de satisfacer las fantasías eróticas puramente carnales, mientras que la segunda, en casi su to-

talidad, muestra la búsqueda del amor puro y espiritual. Sin embargo, ya al final de esta segunda parte, el joven-protagonista comprende que esta dicotomía platónica es imposible porque:

¿quién de nosotros, sensuales pervertidos después de tantos años de deseos que siempre son pecado, se atrevería a trazar la línea que separa su cuerpo de su alma?⁴⁰

La tercera parte forma un contraste con la cuarta y la quinta. En todas ellas el poeta expone el proceso por el que pasa el joven-protagonista en su deseo de ser alguien distinto a sí mismo. A pesar del fracaso en lograr sus fantasías amorosas, comprobamos en esta tercera parte que el joven-protagonista no ha aprendido la lección de la imposibilidad de hacer realidad las cosas ideales; por eso se dispone a representar sus fantasías sobre su persona y concluye con altivez:

¡El aire es lo que vale! La religión y el arte, la compañía humana y el resol de las tapas no pueden impedir que en mis hombros mis brazos aún no quieran ser brazos y emprendan su aventura juvenil de ser alas.⁴¹

En la cuarta parte, ya vividas sus fantasías y comprendiendo la futilidad de intentar vivir dentro de la misma, confiesa: "No quiero ser más que lo que soy en mangas de camisa"⁴². Y, finalmente, en la quinta parte, ya física y espiritualmente maduro, acepta sus limitaciones: "No tengo ni la más remota posibilidad de llegar a ser un buen físico o un poderoso sabio ató-

mico."⁴³ y de nuevo repite su deseo de ser él mismo:

"Mis brazos vuelven a ser brazos. Y no quieren ser otra cosa."⁴⁴

El segundo poema "Subida a la cumbre" es un auto, una representación alegórica en la que los personajes representan ideas y símbolos. En este caso muestran el camino que ha de recorrer el ser humano para conocerse a sí mismo: librarse de sus pasiones y encontrar la paz.

Tiene tres personajes principales: el protagonista, "el mozo", es el ser humano que se busca a sí mismo; el fraile y la muchacha son los componentes opuestos del alma humana. El fraile es la parte espiritual, representa la razón, la cordura y el freno de las pasiones. La muchacha, por el contrario, simboliza las pasiones y el desenfreno.

"Subida a la cumbre" está estructurada en seis partes y va precedido por un epígrafe de Kierkegaard "El destino de los hombres es el de 'no ser como los demás', sino poseer cada uno su propia particularidad."⁴⁵ que refleja el tema que se dilucida en el poema y que queda expuesto por el protagonista cuando exclama "¡No quiero ser como los demás, padre!"⁴⁶. Reaparece la imagen machadiana del camino como símbolo de la vida, pero en esta ocasión el camino se emprende no en el momento del nacimiento, sino en la adolescencia, edad en que el ser humano adquiere su independencia emocional. Otra modi-

ficación a esta imagen es que al hacerse el camino totalmente cuesta arriba queda subrayada la dificultad de la tarea, aunque este escollo haga que el triunfo sea más valioso.

En ese camino ocasionalmente el mozo es guiado por el fraile y es tentado por la muchacha. Pero hasta la cuarta parte, una vez en la cima, y ya solo por la marcha del fraile, no comienza el segundo camino que ha de emprender: el conocimiento de sí mismo y la purificación de su alma. El proceso comienza en la parte IV en el ámbito consciente de la contemplación y el enajenamiento. Y en la parte V en el mundo inconsciente y surrealista del sueño, donde el mozo vive todas sus fantasías y pasiones, liberándose de ellas. Es después de este proceso ascético cuando en la parte VI ocurre el despertar simbólico en el que encuentra la paz: "Ya no me opongo a nada y empieza mi conversación con Dios, en voz baja. Empieza mi secreto."⁴⁷

El tercer poema, "Los nombres", es un idilio; va precedido por un epígrafe tomado de la Traducción literal y declaración del Libro de los Cantares hecha por Fray Luis de León con la que presenta la visión que del mundo tienen los enamorados y que refleja, también, el punto de vista del poeta: la felicidad se halla no en las utopías creadas por el hombre, sino en compartir el amor y en realizar las pequeñas y sencillas actividades

cotidianas.

El poema está compuesto de dos partes y, como ya se ha dicho, antes es un idilio, una composición pastoral de tema amoroso. Esta definición forma una ironía con el mundo que presenta en la primera parte que es tan artificial y deshumanizado como el que aparece en Brave New World de Aldous Huxley. Un mundo donde el hombre pretende vencer las fuerzas incontrolables que si bien le causan el dolor de vivir, también son las que lo hacen humano. Un mundo en que sus componentes altivamente proclaman "hemos suprimido el pasado, y hasta el presente, y sólo nos importa el futuro"⁴⁸ con lo que pretenden ignorar el paso del tiempo, causante de muchas preocupaciones metafísicas entre ellas la irremediable mortalidad humana; pero también, fuerza importante en hacer sentir al hombre su singularidad. Un mundo en que ni el individuo ni sus sentimientos cuentan, porque "hemos suprimido el egoísmo individual"⁴⁹. Pero que también ha suprimido los símbolos más elevados de la individualidad: los nombres propios y el amor:

El amor ... Me casaré como las demás, porque es obligatorio casarse, y tendré los hijos que haga falta. Pero nunca me ha llamado nadie por mi nombre, porque no tengo nombre. ¿Usted lo ha tenido alguna vez? 50.

En contraste con la infelicidad y total falta de libertad individual de la parte anterior está el verdadero idilio en la segunda parte. En ésta la felicidad

emana del amor compartido por los personajes principales, ahora con nombres propios: Ana y Pablo, y en su libertad individual simbolizada en sus idas y venidas, en el disfrute de las cosas cotidianas, en su comunión con la naturaleza.

La última parte del libro "Parábola" es como su título lo indica una composición literaria que mediante el relato de algún hecho que describe acciones de la vida da una lección ética. En este caso la lección es que el no aceptar la realidad lleva al ser humano a la infelicidad:

Cada uno de ellos tiene motivos más que suficientes para sentirse desgraciado en este mundo, pero lo curioso es que no se siente desgraciado por los motivos más serios, o más reales, sino por los más ilusorios: los de no conformarse con lo que uno es, los de querer pronunciar palabras como cuerpos celestes adolescentes que no saben en sombra y en rincones lo que llevan dentro, y, sobre todo, los de escapar a esa terrible repetición de gestos y de palabras -y hasta de imágenes risueñas o terroríficas dentro del sueño- que les espera a la vuelta.⁵¹

El poeta recrea esta inhabilidad de distinguir entre lo real y lo irreal exponiendo los temas ya tratados en este libro (el conocimiento de sí mismo, el amor y la naturaleza) dentro de una representación teatral. Desde el epígrafe hasta el final el poeta recrea esta problemática. Primero, el epígrafe de José Somoza "El campo ha sido y es mi amigo íntimo, y así no hay una sombra, un soplo de aire, un ruido de hojas o de aguas

que yo no sepa entender y apreciar."⁵², que muestra el escenario en que se va a desarrollar la obra, forma un contraste con el presentado en este epígrafe por el hecho de ser aquél el escenario artificial de un teatro. Segundo, el protagonista, que se siente inconforme consigo mismo en su yo real, va a hacer su viaje interior, que lo llevará a conocerse y aceptarse a sí mismo, no desde su conciencia real, sino metido en el papel de Próspero, el personaje de La tempestad de Shakespeare.

Lo anterior lleva a un final sin desenlace en el que el descontento inicial no se ha resuelto, pues aunque el personaje Próspero se ha reconciliado consigo mismo "Ya no soy más que un verdadero viejo retirado, y de acuerdo consigo mismo, que deja que las cosas y las personas sean a su alrededor."⁵³, el protagonista sin nombre no ha podido aceptarse a sí mismo porque le ha sido imposible despojarse de sus sueños quiméricos:

Y echa a andar, con el libro bajo el brazo. Como no se ha quitado la caracterización -va por la calle en bata y zapatillas, y con su barbita redondeada y su melena gris cayéndole sobre el cuello- todavía sigue siendo Próspero. Su hombro derecho va rozando las paredes. Su hombro izquierdo empieza a rozar los cuerpos de los primeros madrugadores.⁵⁴

NOTAS

1 José Luis Aranguren, Crítica y Meditación (Madrid: Taurus, 1977), pág. 41.

2 Dámaso Alonso "Dos lecturas de Luis Felipe Vivanco" en Nueva Estafeta No.2, (1979), pág. 47.

3 Emilio Miró, "Los Caminos, de Luis Felipe Vivanco" en Ínsula No.347, (1975), pág. 6.

4 Luis Felipe Vivanco, Los Caminos (1945-1965) (Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1974), págs. 112-116.

5 Aranguren, pág. 42.

6 Ibid., pág. 43.

7 Vivanco, págs. 234-235.

8 Miró, pág. 6.

9 Vivanco, pág. 25.

10 Ibid., pág. 32.

11 Ibid., pág. 25.

12 Miró, pág. 6.

13 Vivanco, pág. 115.

14 Ibid., págs. 37-42.

15 Ibid., págs. 43-45.

16 Ibid., págs. 67-71.

17 Francisco de Quevedo "Amor constante más allá de la muerte." en Poesía (Zaragoza: Editorial Ebro, S.L. 1964), pág. 25.

18 Vivanco, págs. 49-57.

19 Ibid., págs. 134-142.

20 Ibid., págs. 300-301.

21 Emilio Miró, "El hijo en Panero y en la poesía española contemporánea" en Cuadernos Hispanoamericanos Nos. 187-188, (Julio-Agosto, 1965), pág. 243.

22 Vivanco, págs. 58-59.

23 Ibid., págs. 60-62.

24 Miró, "El hijo en Panero y en la poesía española contemporánea", pág. 243.

25 Vivanco, págs. 119-133.

26 Ibid., págs. 189-190.

27 Ibid., págs. 195-196.

28 Ibid., págs. 209-210.

29 Ibid., págs. 211-214.

30 Ibid., págs 229-231.

31 Ibid., pág. 242.

32 Ibid., págs. 243-244.

33 Ibid., pág. 258.

34 Ibid., pág. 253.

35 Guillermo Díaz Plaja, El poema en prosa en España, (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.), pág. 25.

36 José Olivio Jiménez y Antonio R. de la Campa, Antología crítica de la prosa modernista hispanoamericana, (New York: Eliseo Torres & Sons, 1976), pág. 34.

37 Ibid.

38 Ibid., págs. 34-35.

39 Luis Felipe Vivanco, Lecciones para el hijo (Poemas), (Madrid: Aguilar, 1961), pág. 98.

40 Ibid., pág. 106.

- 41 Ibid., pág. 113.
- 42 Ibid., pág. 117.
- 43 Ibid., pág. 119.
- 44 Ibid.
- 45 Ibid., pág. 126.
- 46 Ibid., pág. 127.
- 47 Ibid., pág. 168.
- 48 Ibid., pág. 174.
- 49 Ibid.
- 50 Ibid., págs. 185-186.
- 51 Ibid., pág. 211.
- 52 Ibid., pág. 210.
- 53 Ibid., págs. 315-316.
- 54 Ibid., págs 320-321.

CAPÍTULO III. LEOPOLDO PANERO

La claridad del lenguaje y la aparente sencillez de las imágenes usadas hacen fácil la lectura de la poesía de Leopoldo Panero, pero en el análisis de la misma, la impresión de facilidad desaparece; nos encontramos ante una poesía profunda que va dirigida al hombre como ser humano, no como lector. Es una poesía en la que aparece como nota constante la aflicción espiritual del hombre provocada por la soledad, la temporalidad, y la limitación que el ser humano tiene que sufrir por su condición de tal; angustia para la que, en realidad, el hombre no podrá nunca encontrar solución.

Lo anterior queda dicho en una palabra cuya característica principal es que proviene de las reacciones que sus experiencias anímicas causan en la más honda conciencia del poeta. Como ha explicado Vivanco:

Lo que tiene que decir, utilizando el habla de la gente, lo dice desde lo más hondo de su existencia personal, y lo dice hacia adentro, en vez de hacia fuera.¹

y más adelante señala:

las intenciones de este lenguaje son inten-

ciones de mundo exterior, mientras las de su decir o palabra poética son ya intenciones de interioridad pura. Por eso va a haber en sus versos realidades de paisajes y de retratos,² a través de otra realidad de vida personal.

Esta realidad personal es la dolorosa soledad del ser humano que en su poesía Leopoldo Panero trata de aliviar buscando consciente o inconscientemente su interrelación con el mundo que lo rodea, tratando de arraigarse en él. Esta necesidad de echar raíces halla, dentro de su poesía, una importante manifestación en el tema de la familia, dado que ésta, por ser la primera socializadora del ser humano, es la que enseña a interrelacionarse con otras personas y con el mundo circundante, abriendo por este medio el camino que lo llevará a encontrar sus propias raíces, su personalidad integral.

Dentro de los poemas que tratan el tema de la familia, Panero expone la problemática de vivir del hombre en aquellos que aparecen sus padres y sus hermanos; encuentra alivio, aunque no solución absoluta, en los poemas acerca de su esposa e hijos. Dentro de este tema el recuerdo, que es uno de los recursos del ser humano para vencer su soledad, se manifiesta como búsqüe-

da de consuelo o alivio a la soledad o como confirmación de la impotencia del hombre ante la muerte.

Cabe aclarar, que en la poesía de Panero el uso del recuerdo como vehículo para trasladar las vivencias del mundo real al poético no es exclusivo del tema de la familia sino que es parte integral de su poesía. Sobre el tratamiento del recuerdo en la poesía de Panero explica César Aller que: "La valoración del tiempo que hace Leopoldo Panero, la sensibilidad despierta de continuo ante su paso, produce como consecuencia el tratamiento del recuerdo."³

Según la explicación que da César Aller, hay que tener en cuenta el proceso normal por el que pasa el recuerdo en cualquier ser humano. Es decir, el hombre recibe del mundo exterior un estímulo que es primero percibido y después llevado a la memoria donde puede tomar dos caminos. Puede ser llevado a la memoria pasajera, donde pronto será olvidado, o puede ser llevado a la memoria permanente donde es depurado según nuestra reacción hacia dicho estímulo. Por lo general, si el estímulo es desagradable es bloqueado por la conciencia y almacenado en el subconsciente donde permanecerá apa-

rentemente olvidado; pero si el estímulo es agradable se mantiene en la parte consciente de la memoria y es revivido cada vez que se desee en forma de recuerdo.

El hecho de que un ser humano recuerde más o menos que otro depende de la personalidad de cada individuo. En el caso de Panero recordar es una necesidad espiritual que probablemente influye en sus estados de ánimo y ciertamente influye en su obra. El recuerdo en la obra de Panero proviene principalmente de tres momentos de su vida afectiva: su infancia, su vida familiar y su vida amorosa.

Ejemplo de este tratamiento del recuerdo son dos poemas en los que la familia no aparece ni como tema, ni en alusión, pero está implícita en las inquietudes del poeta, ya que en ellas Panero mira al pasado con añoranza, buscando revivir la alegría de una infancia feliz, pero lo que logra es acentuar más su dolor por haber perdido para siempre la ignorancia que en dicha edad nos protege contra las realidades del vivir humano.

En el soneto "Las calles de mi infancia"⁴, Panero busca consuelo en el recuerdo: la adolescencia del poeta se mantiene viva en la memoria como una época pura.

El recuerdo específico de las calles de San Sebastián, donde vivió durante sus años de estudiante de bachillerato, interno en el colegio de los hermanos de la Doctrina Cristiana, perdura en su memoria como si el paso del tiempo se hubiera detenido. Sin embargo, el poeta admite la futilidad de su intento de mitigar su angustia. Por eso, a pesar de que el recuerdo es grato, admite la irrealidad del mismo al comienzo del poema cuando confiesa:

Si torno a contemplar mi adolescencia,
como un fantasma de las aguas brotas,

Por otra parte, en el poema "Fuente casi feliz"⁵ el recuerdo de su infancia le hace meditar sobre el destino del hombre, quien vive para morir. Recuerda con ternura y añoranza su infancia, específicamente los lugares, ahora idealizados, donde transcurrieron sus juegos. Pero estos recuerdos hacen comprender al poeta que el transcurrir continuo de su vida lo lleva inexorablemente hacia la muerte, e irónicamente es en ella donde encontrará respuesta a su búsqueda, en la presencia de Dios a quien él presiente: "como un niño dormido poco a poco / en la dulce memoria venturosa." Este regreso

a la infancia se repetirá frecuentemente en la poesía de Panero, ya sea buscando alivio para su angustia, o guía para hallar una respuesta a la misma.

Entrando en el estudio del tema de la familia cabe señalar que con excepción de seis poemas este tema aparece en el poema La estancia vacía y en el libro Escrito a cada instante. Sobre ambos indica Vivanco, al hablar de la palabra de Panero, que debido a que parten de "experiencias vitales muy concretas" son:

Un decir realidades desde la realidad radical -y soledad radical-, que, según Ortega y Gasset, es nuestra propia vida. El poema de esa realidad o soledad radical, se llama La estancia vacía. Y los poemas de otras realidades fundadas por su palabra desde su realidad radical van a quedar reunidos en el libro titulado: Escrito a cada instante.⁶

En estas dos obras Panero presenta a los padres como fondo aunque no como tema. En los poemas en que aparecen éstos la soledad, el paso del tiempo y la presencia de la muerte hacen daño al poeta y la evocación de los padres acentúa o alivia este dolor.

En el soneto "Los pasos desprendidos"⁷, por ejemplo, la presencia de su padre realza la meditación del poeta sobre el paso del tiempo. Los cuartetos presentan los elementos que suscitan la meditación, mientras que

los tercetos exponen la misma.

En los cuartetos, el poeta opone la fuerza viviente de la naturaleza con la pasividad del hombre. En el primer cuarteto, el hipérbaton del verbo y el adjetivo en la primera imagen y del verbo en la segunda, versos 1 y 2, contrastan con la aseveración seguida de la imagen de los versos 5 y 6 en el segundo cuarteto. Además, la personificación "los muros se alucinan", versos 2 y 3, se oponen a la cosificación sugerida en el símil "de mi padre al andar, como un relente", verso 8. Asimismo, el uso del adverbio "más", versos 3 y 4, como parte de la comparación que termina el primer cuarteto realza el colorido del jardín subrayando la vitalidad de la naturaleza. La misma sobresale aun más en la comparación de las palabras finales de los cuartetos "poniente vs. relente" que lleva implícita la ecuación "luz vs. niebla".

Este contraste entre la fuerza de la naturaleza y la pasividad del hombre se reafirma ante el paso del tiempo. Esto queda expuesto en los tercetos; los que forman una oración coordinada en la que por medio de la imagen el poeta hace sentir el paso destructivo e implacable del tiempo.

La cláusula inicial expone el transcurso del tiempo en el ciclo natural de día-noche, versos 9 y 10. El uso del adjetivo "eterno" dentro de esta imagen sirve de punto de referencia para mostrar lo efímero del tiempo humano. Éste es presentado en su aspecto permanente "la historia de las cosas", versos 11 y 12, y en su representación temporal "el reloj", versos 13 y 14; sin embargo, el primero se "deshace" y el segundo "nos silencia y nos desnace"; es decir, mientras el paso del tiempo no afecta a la naturaleza al ser humano lo destruye en todas sus posibilidades.

Componente activo es la incertidumbre que siente Panero ante el destino mortal del hombre es el papel de la familia en el largo poema "La estancia vacía"⁸, síntesis de la problemática del poeta, en el que, según confesión propia, al tratar de escribir la biografía de su alma encuentra que su soledad es la misma que sufre el resto de la humanidad.

Escrito en endecasílabos blancos, excepto por las canciones que forman los versos 242-253 y 616-635, siendo en estos heptasílabos y pentasílabos los pares. Es como ya se ha señalado (pág.110) el poema de la soledad

radical. Pero en él esta soledad no se dice sino que se siente en la exploración que hace el poeta en búsqueda solución para la misma. Es un examen en el que como señala Eilen Connelly:

El hecho de la soledad ni se niega nise evita sino que se descubre y se afirma con claridad y valentía. Sin embargo, no está en la intención del poeta reflejar esta visión parcial como si total fuera, sino crear una imagen en la que la soledad está vista desde cimas más altas y en la que la situación del hombre no queda cerrada por el dolor, sino abierta a una realidad más amplia y a una mayor posibilidad de trascendencia.⁹

Al analizar el poema en su totalidad encontramos que Vivanco lo considera "un poema religioso que parte de la soledad radical del hombre"¹⁰; ésta a su vez surge cuando al aceptar el hombre la existencia eterna de Dios se le hace más evidente la temporalidad de toda Su creación. Ante esta aplastante nimiedad propia, el hombre desarrolla distintos mecanismos de defensa para contrarrestarla. En el caso de Panero éste toma la forma de un intento de regreso a la niñez en un afán de recuperar la paz e ignorancia espiritual de entonces para poder aceptar la realidad que la madurez le ha hecho descubrir.

César Aller, por su parte, piensa que el poema "Tiene su arranque en una denotación del paso del tiempo"¹¹ que es el que nos lleva a la muerte. Siendo el hilo conductor el amor de Panero hacia la casa paterna que es alimentado por las memorias agradables y el cariño con que creció. Por eso trata de escapar de la soledad refugiándose en la inocencia de la niñez aunque sepa que esto es imposible puesto que la siente: "como un espejo roto entre las manos"¹².

Como vemos ambos críticos coinciden en mostrar el tono religioso del poema y el deseo del poeta de recuperar la inocencia infantil para combatir su soledad. Es esta necesidad de regresar a la infancia la que trae abiertamente al poema el tema de la familia. Aunque éste está implícito en el título del mismo, ya que la estancia es parte de la casa, estructura física donde se asienta la familia. Esta última también es símbolo de la soledad del poeta en el verso "Señor, esta es mi casa y mi costumbre" que se repite cinco veces en el poema; sirviendo de pausa a la meditación o a la narración que está ocurriendo en el mismo.

En este poema los miembros de la familia aparecen

bien para ilustrar el poder benéfico del recuerdo en la lucha del hombre contra su impotencia ante la destrucción total de la muerte; bien para mostrar el sentimiento de soledad del poeta; o bien para exponer la presencia constante y asoladora de la muerte.

La primera mención de la familia sucede en el verso 131 donde nombra a sus hermanos Juan y Rosario. Este verso es parte de la meditación, que comienza en el verso 40, sobre el papel que juega el recuerdo en la lucha del hombre contra la soledad. En ella el poeta comprende las cualidades benéficas del recuerdo pues en éste no existe el tiempo, enemigo acérrimo del hombre:

Y es dulce recordar. Es dulce, dulce,
mirar entre las cosas que Dios palpa,
entre el cercano mundo de las cosas,
los rincones humildes de la vida;
las viejas profecías de la infancia
como un reloj sin horas.

esto hace posible que la vida se detenga evadiendo así la muerte "El hombre / ahuyenta, como el viento entre las nubes / la anchura y la vejez de cada día." Esta última capacidad del recuerdo posibilita traer a la memoria a los difuntos con alegría: "También os coge de la mano el niño / que juega entre las mieses para siempre."

A las virtudes del recuerdo se contrapone la realidad dolorosa de la soledad humana, versos 132-305. Panero al tomar conciencia de ésta admite la fragilidad de la vida e intenta refugiarse en Dios. En los versos 132-138, al unir el símbolo manriqueño de mar igual a muerte y una modificación del camino machadiano como símbolo del transcurrir de la vida, en la primera y segunda imagen respectivamente, el poeta logra expresar tanto el destino perecedero del hombre "Mis padres, mis hermanos, todos juntos / como al borde del mar" como su insignificancia "Los surcos ávidos /se borran en la arena".

La imagen manriqueña se repite en los versos 220-221, pero ahora el poeta agrega dos elementos "entre los puentes, / entre las gaviotas de la noche" que subrayan la inevitabilidad del fin, que es admitido abiertamente en los versos 223-225.

Están muertos conmigo. Todos muertos.
 Los muertos en la muerte verdadera
 y los terribles muertos de la vida

La inanidad de la vida tan crudamente reconocida en estos versos es sólo un factor agravante del sufrimiento inherente al hombre producido por su soledad, versos 226-233:

Estoy solo, Señor.

Tras la imposible
hermosura terrena estoy yo solo
en Tu mirada insomne levantado
sobre los hondos valles de Tu risa.
Y siento Tu avidez como la arena
que queda siempre virgen a Tu paso,
pero amarga de Ti, de Ti descalza,
en soledad de Ti.

Otro agente que hace más gravoso la impotencia humana ante la soledad es la inseguridad de encontrar a Dios. Ésta se manifiesta en los versos 303-305; una aseveración seguida de una pregunta retórica terminan este apóstrofe que Panero dirige a Dios, versos 171-305, exponiendo, la primera, la certeza de la muerte "Detrás del corazón, junto a mi hermano," y la segunda la incertidumbre de hallar a Dios "¿eres Tú la verdad y en Ti respiro / la fresca orilla de mi infancia pura?".

En seguida, versos 306-377, el poeta pasa a la evocación de su infancia. En esta meditación el cariño recibido del padre durante la niñez hace que las reminiscencias de los momentos pasados en Astorga, pueblo natal del poeta, estén libres del sentimiento de soledad que lo embarga. Este dolor, sin embargo, se apodera del poeta aun en esa época de su vida cuando se aleja de la casa paterna:

Nos quedamos
temblando en el Colegio todo el día,
como torpes las manos de tristeza,
atónitos de estar en otro sitio,
de estar en otro sitio, en otra orilla,
solos entre las sombra que se alzaba
como un rubor por la pared distante,

Es esta la primera vez en el poema que la casa y la familia surgen como fuente de solución o consuelo a la angustia que la conciencia de la soledad humana causa en el poeta. Esto es un presagio de la culminación que tendrá la reflexión del poeta, pero antes éste tiene que examinar su amor por España, 512-572, su fe en Dios, 616-664, y su intento frustrado de recuperar la inocencia de la infancia, 572-615 y 665-724, antes de comprender que, versos 724-1035, en el recuerdo, además de hallar respuesta al acabamiento total que produce la muerte, también descansa la solución a la soledad.

Sobre los versos 724-1035 Vivanco señala que "Hasta el final del poema, esta palabra circulante va a estar creciendo en densidad de realidades concretas, lejanas en el espacio y en el tiempo."¹³ pero "Hasta llegar a Astorga, no se pone a descubrir lentamente otras realidades, agotándolas y humanizándolas como criaturas poéticas"¹⁴. Por eso enumera sus vivencias pasadas en la

casa paterna donde se encuentra "con los padres en vez, en los que siguen estando juntos los hijos vivos y los muertos"¹⁵ (versos 767-772).

Finalmente, se detiene en la figura de la madre en quien concentra su atención exponiendo el efecto que en ella ha tenido el sufrimiento causado al ver morir a sus hijos. Esta transformación la presenta Panero por medio de la enumeración de los componentes de la personalidad de su madre creando un contraste entre las cualidades del carácter de esta antes (818-924) y después (924-1035) de la muerte de la hermana del poeta. Este cambio produce dos consecuencias; por una parte, ante la realidad de la muerte la madre se queda sola: "Sí, lo mismo / que en medio de aquel día en tu silencio, / permaneciste sola aunque nos vieras;" 969-971), "Y caminabas sin camino, / caminabas a solas con la noche / frente a frente." (980-982), "Ya nadie, nadie, nadie / estaba cerca; nadie se atrevía / a estar contigo a solas y a quererte / frente a frente; a mirarte cara a cara /del implacable espejo sin camino." (960-965); por otra, el dolor que le produce la muerte de la hija al traspasarla hace que se realice para siempre como madre; por eso el poeta

afirma "vino la muerte para hacerte madre /otra vez: madre en encinta para siempre." (967-968).

Esta facultad de la muerte de transformar a los seres humanos evoluciona a aniquilamiento en el soneto final. Utilizando el árbol como símbolo de la familia, Panero crea las figuras poéticas que componen este soneto. La metáfora inicial, versos 1036-1038, al árbol une el amor, sentimiento que es el fundamento de la familia, y los presenta en proceso de destrucción indicando con ello lo que le está sucediendo a los cimientos de su familia.

Al desmoronarse las bases, el efecto de la muerte se hace irremediable y sólo queda como posibilidad el lamento; por eso en la prosopopeya que sigue a la metáfora inicial, 1138-1141, el corazón y el árbol, que en esta última representa los fundamentos de la familia, se unen emitiendo el primero sonidos de lutos y transformando al segundo en símbolo de la muerte:

El corazón, el pobre loco,
está llorando a solas en voz baja,

del viejo tronco haciendo pobre caja
mortal.

Así al convertir los símbolos de vida en símbolos de

muerte suprime toda esperanza de contrarrestar el poder de ésta.

Esta realidad hace al poeta dirigir un apóstrofe a Dios. Continuando con el árbol -igual a familia- como base de su lenguaje poético, Panero le muestra a Dios en la primera metáfora, versos 1041-1044, el grado de destrucción a que ha llegado su familia; y en la segunda, versos 1044-1046, en contraste con la anterior, la felicidad reinante en sus vidas antes que comenzara la devastación. Pero el poder de la muerte es implacable y a pesar de la queja del poeta ésta los va exterminando uno a uno:

Señor, el hacha llama al tronco mudo,
golpe a golpe, y se llena de preguntas
el corazón del hombre donde sueñas.

La fuerza inexorable de la muerte se hace evidente al ocurrir la de la madre del poeta, cuando la absoluta separación se manifiesta en el poema "Rostro de Lázaro"¹⁶. En treinta y ocho versos polimétricos sin rima agrupados en tres conjuntos, el poeta expresa su dolor por la muerte de su madre. Comienza, versos 1 a 10, con un esfuerzo por intuir lo que siente el ser humano al morir. Visión ciertamente dolorosa, ya que para Panero

el cuerpo muerto en sus primeros instantes está aún consciente; "(cual si el alma no hubiera tenido / tiempo de desprenderse del cuerpo)," y debe de sentir como si estuviera vivo.

El segundo conjunto, versos 11 a 25, abarca dos oraciones que comienzan con la interjunción "Oh" indicando la pena que embarga al poeta. En la primera, oración admirativa que abarca los versos 11 a 14, el poeta toma las manos como punto central de la imagen que la forma para expresar la mutualidad del cariño entre su madre y él, y la prolongación de la vida de una generación a la otra. En la segunda, oración aseverativa, también con la mano como elemento aglutinante, el poeta enumera los detalles de los últimos momentos de la vida de la madre, versos 14 a 22, y la angustia del hijo al verla fallecer, versos 23 a 25.

El tercer conjunto, versos 26 a 38, ocupado por dos oraciones aseverativas detalla el dolor del poeta. En la primera oración, compuesta por dos cláusulas independientes, versos 26 a 28, el poeta usa la anáfora del adverbio "allí" al comienzo de ambas para recrear la secuencia rápida con que ocurren los sentimientos de sor-

presa y congoja después de haber presenciado el fallecimiento de la madre. En la segunda oración, versos 29 a 38, partiendo de un símil, versos 29 y 39, al que siguen, versos 31 a 38, la enumeración de los actos y sentimientos del poeta, expresa su aturdimiento y su aflicción experimentados entre la aceptación de la muerte y el enterramiento.

Lo mismo que en los poemas ya analizados los temas de la soledad e impotencia del hombre ante la muerte aparecen de nuevo en los que tratan de sus hermanos.

El tema de la soledad aparece en dos poemas en que el poeta habla de su hermano Juan, fallecido en 1937, en un accidente de tráfico; había nacido en 1908 -un año antes que Leopoldo- y era también poeta¹⁷. Estos dos poemas "Decir con el lenguaje..." y "Adolescente en sombra" aparecen, con gran acierto, consecutivamente en el libro Escrito a cada instante, pues en realidad forman dos versiones diferentes de una misma reacción humana: el recuerdo.

"Decir con el lenguaje..."¹⁸ la compenetración con el paisaje promueve el recuerdo sirviendo ambos de bálsamo a la soledad del poeta. Los cuartetos presentan la

mutualidad que existe entre poeta y paisaje y los tercetos los sentimientos que ésta promueve en el poeta.

El primer cuarteto formado por una oración copulativa que contiene una personalización expone la relación íntima que existe entre ambos. Al presentar al paisaje como parte del corazón del poeta hace al primero parte de la personalidad del hombre y deja ver al segundo como el órgano donde subjetivamente descansan los sentimientos. También, el segundo cuarteto ocupado por una oración absoluta expone en una metagoge la reciprocidad entre los dos; puesto que la luz, elemento del paisaje, permite al poeta percibir su belleza.

La sensación de apartamiento producida por la apreciación del paisaje trae al pensamiento del poeta el recuerdo de su hermano, en el primer terceto. Expresado en una oración admirativa coordinada que contiene en la segunda cláusula un oxímoron con el que Panero muestra la influencia que el ambiente tiene en sus recuerdos. Mientras que, el segundo terceto formado por una oración absoluta, que encierra una prosopopeya, muestra tanto la belleza del paisaje como la sensación que este lugar suscita en el poeta.

Por otra parte, en el poema "Adolescente en sombra"¹⁹ el recuerdo acentúa el dolor y la soledad. En este poema Panero expresa su dolor por la muerte de su hermano, recordando la vida que ambos pasaron juntos. Escrito en dieciséis cuartetos eneasílabos de rima consonante ABAB, el poema se divide en dos partes; la primera abarca las estrofas una a trece y la segunda las catorce a dieciséis. Las estrofas dos a trece forman tres oraciones compuestas mientras que las estrofas una y catorce a dieciséis son gramaticalmente independientes.

La primera estrofa a modo de introducción presenta al hermano del poeta. Compuesta por una oración yuxtapuesta de tres cláusulas por medio de la enumeración muestra en la primera, versos 1 y 2, la significación que el hermano tuvo para el poeta; en la segunda, verso 3, las características más sobresalientes del mismo, y en la tercera, verso 4, expone la situación paradójica que la muerte del hermano ha creado. En esta última cláusula el poeta une dos frases adverbiales que encierran cognóticamente contrarias; por una parte, "para siempre" significa por todo tiempo o por tiempo indefi-

nido; por otra, "siempre jamás" significa siempre con sentido esforzado. Entre ambas muestran la tragedia del poeta y del hombre en general, esto es: los sentimientos que nos unen a los familiares fallecidos son los mismos que cuando vivían, mas llega el momento en que hay que hacer un esfuerzo para mantenerlos vivos.

Las estrofas dos a ocho forman una oración yuxtapuesta en la que se manifiestan dos asuntos: las características del hermano y la remembranza de momentos compartidos durante la niñez. La anáfora de "a ti" que ha dado énfasis a cada cláusula en la primera estrofa servirá en las estrofas dos y tres para indicar la visión que el poeta tiene de su hermano expresada, de nuevo, por la enumeración de sus cualidades espirituales, y para unir ésta a la reminiscencia de la infancia en la estrofa cuatro. Las memorias de la infancia quedan enmarcadas por la decepción vivencial del poeta hombre. Primero, versos 3 y 4 de la estrofa cuatro, afirma "a ti, ceniza de mi infancia / en las llanuras de León;". Después, estrofas cinco a siete, comunica sus recuerdos usando un símil en la estrofa cinco y la enumeración de momentos pasados junto a su hermano en las subsiguientes. Fina-

liza, estrofa ocho, confirmando y ampliando el desengaño insinuado en los versos antes citados:

cuando era el alma lontananza
y era tan niña todavía
entre mis huesos la esperanza
que hoy se torna melancolía ...

Continúa expresando la desilusión en las estrofas nueve y diez que constituyen una oración coordinada copulativa. Esto le permite al poeta usar el panorama natural que comienza la metáfora que ocupa la estrofa nueve, "Allá en la falda soñolienta / del monte azul, ...", como punto de referencia común para ambas estrofas; y al mismo tiempo crear una comparación entre ambas metáforas. En la estrofa nueve el ambiente natural suscita la admiración por la creación divina que contrasta con el dolor y la añoranza por los años vividos durante una adolescencia feliz, estrofa diez.

Prosigue en las estrofas once a trece donde la memoria del hermano y la decepción del poeta se unen para buscar la esperanza. Abarcadas por una oración compuesta por siete cláusulas, la evocación del hermano forma las cuatro primeras y los sentimientos que ésta causa en el poeta las tres restantes. El uso de "a ti" al comien-

zo de tres de las cuatro cláusulas que exponen la visión que el poeta tiene de su hermano, -versos 1 y 2 estrofa once y verso 1 estrofa doce-, enlazan estos versos en lenguaje y contenido con la percepción ya expresada en las estrofas una a cuatro. Termina, mostrando su desencanto por medio de dos símiles en los que los sentimientos son comparados con la naturaleza que le llevan en la última cláusula a manifestar un deseo de esperanza "para que abra / la fe mi sueño y pueda ver".

Este aliento espiritual va a ser perseguido sin éxito en la segunda parte del poema. Formando un apóstrofe dirigido a su hermano, estrofas catorce a dieciséis, el poeta busca en el recuerdo solución a su soledad. La estrofa catorce muestra el desvanecimiento en la memoria del poeta de las características de su hermano. Mientras que en la estrofa quince expone la contradicción que en sí trae el recuerdo. Primero, versos 1 y 2, admite la disipación de la remembranzas del ser querido como consecuencia de la separación definitiva ocasionada por la muerte "No llega el eco de la orilla /ni puedo mirarte otra vez". Segundo, versos 3 y 4, muestra la retención de la memoria sobre sí mismo: "y mi palabra

más sencilla / es la misma de la niñez."

Esta peculiaridad egocéntrica del recuerdo lleva al poeta a comprender la magnitud de su soledad. Es entonces cuando a modo de oración, el poeta pide a su hermano:

A ti, que habitas tu pureza,
a ti, que duermes de verdad;
casi sin voz, el labio reza;
acompaña mi soledad.

con estos versos extingue toda esperanza de hallar solución a su problemática dentro del mundo de los vivos.

El tema de la impotencia del hombre ante la muerte toma la forma de recuerdo como intento fracasado de vencerla en dos sonetos que al igual que los dos poemas anteriores, aparecen uno seguido del otro en el libro Escrito a cada instante formando, en este caso, una unidad.

Para comprender las reacciones del poeta hay que tener en cuenta que estos dos poemas muestran las emociones que la muerte de sus hermanos, Rosario y Juan, causan en él. También es importante recordar que si el ver morir despierta la conciencia de su propia calidad mortal en todo ser humano, cuando la persona que ha fa-

llecido es un hermano esta conciencia se acentúa tanto por la similaridad en edad como por la proximidad emocional.

En el primer poema en orden de aparición "Tú suelo azul (Con mi hermana Rosario)"²⁰ presenta la contradicción que encierra el concepto de que una persona vive después de su muerte siempre que otra la recuerde.

El poema se divide en dos partes. En la primera, formada por una oración copulativa integrada por seis cláusulas que ocupa los cuartetos y el verso uno del primer terceto, la hermana parece haber alcanzado la inmortalidad. Primero, versos 1 al 6, la repetición del adjetivo "disuelto" como punto principal de las tres imágenes que forman estos versos muestra que si bien la hermana ha perdido su finidad física se ha hecho parte de todas las cosas. Segundo, versos 7 a 9, esta fusión entre la hermana y todo lo que rodea al poeta hace que éste la sienta más unida a él que nunca: "y en evidencia y éxtasis, más mía, / más mi hermana eres hoy, disuelta y bella / plenitud inmortal en gozo y nada."

En la segunda parte compuesta por tres oraciones independientes, la primera aseverativa, la segunda admi-

rativa y la tercera interrogativa, presenta lo vulnerable que es el recuerdo. La primera oración está compuesta por dos cláusulas, versos 10 y 11, abarcando la primera un oxímoron que resume las ideas expuestas en los versos anteriores: "...Disuelta en todo estás y en nada existes;". La segunda, ocupada por una imagen forma un contraste con la primera al mostrar que la existencia de la hermana ha quedado sujeta al recuerdo del poeta.

Vuelve, en el segundo terceto, a presentar, en la oración admirativa por medio de la enumeración, las características de la hermana que resaltan en su memoria para terminar preguntando: "¿En qué consistes / sino es en mi dolor mientras te llora?" con lo que demuestra la debilidad del recuerdo como medio de vencer a la muerte.

En el segundo soneto "Disuelto estás en mi alma... (Con mi hermano Juan)"²¹ el recuerdo del hermano fallecido acentúa la separación insalvable que produce la muerte. Los cuartetos presentan el poder eternizador que proporciona la evocación, y los tercetos la infranqueable barrera que la muerte levanta entre los familiares vivos y muertos. En este poema, como en el anterior, el adjetivo "disuelto" es la base de las imágenes que ex-

presan los sentimientos del poeta.

En el primer cuarteto integrado por una oración compuesta formada por cinco cláusulas la anáfora de "disuelto" en las tres primeras y de "pero" en las dos últimas, así como la parequesis entre "disuelto y suelto" en la tercera presentan al hermano fallecido viviendo en el recuerdo del poeta. El segundo cuarteto, por su parte, lo ocupa una oración copulativa que contiene tres cláusulas. En la primera y tercera cláusula integrada por sendas imágenes, el uso de "disuelto" introduce, dentro del dolor que expresa el poeta, la sensación de separación terminante ocasionada por la muerte. sin embargo, ésta no ha podido destruir los lazos que unen al poeta con su hermano como lo expresa la aseveración que abarca la segunda cláusula.

Los tercetos que forman una oración compuesta muestran la razón por la que el recuerdo no puede vencer la separación entre los vivos y los muertos. De nuevo, es el adjetivo "disuelto" y su verbo "disolverme" la base de las imágenes que componen esta explicación. Por su parte, si bien la evocación mantiene vivo el recuerdo del hermano fallecido, éste continúa siendo incorpóreo;

esto hace al poeta sentirse más impotente ante la muerte. Por otra parte, la corporeidad del poeta le hace más prisionero de su condición humana ya que debido a ésta le es imposible cumplir su deseo de estar junto a su hermano para siempre:

Y así saber de ti cada mañana,
saber de ti disuelto, y no olvidarte,
y no poder, con plenitud humana,
disolverme también, para llenarte
de nuevo el corazón: disuelto en gana
de ser contigo dos, más nunca aparte.

Siguiendo la trayectoria anterior, el mundo de los vivos y el mundo de los muertos se unen en el famoso poema "A mis hermanas"²² para manifestar la radical soledad de los vivos. En este soneto se manifiesta la soledad en forma de misterio, con lo que el poeta acentúa la desesperación del ser humano y se enfatiza la insignificancia y la impotencia del hombre ante las fuerzas que rigen el universo.

Este poema, que apareció en Escorial con el título de "la gallina ciega" y que ha sido analizado por varios críticos (Aller, Connolly, G. de la Concha, Rosales, Vivanco), es según confesión del propio poeta "...otra de las claves de mi poesía, y una síntesis dolorosa, som-

bría, pero transida de ternura, de mi experiencia vital en aquellos años de crisis"²³. Por su asunto Vivanco lo define de la siguiente manera:

Es un soneto muy denso de contenido humano, en el que hay de todo: realidad y misterio; paisaje y personas; ayer, hoy y mañana; vivos y muertos; niños y grandes; soledad y compañía; juego y tragedia, y por encima de todo, confianza en Dios y en que algún día nos abrirá los ojos y sabremos por fin a lo que estábamos jugando, a ciegas, aquí abajo.²⁴

El poeta comienza expresando la gran soledad del hombre "Estamos siempre solos". Si se analiza esta oración clave, lo que salta a la vista es que la soledad ha vencido en forma aplastante al hombre, simbolizado por el poeta. Panero al usar el verbo en primera persona del plural, seguido del adverbio de significado tan terminante como es siempre, se quita toda posibilidad de esperanza o de remedio y se sume en la peor de las circunstancias. Esto ocurre porque el poeta está solo, a pesar de tener la compañía de otros seres vivos: sus hermanas. Por lo que está sufriendo la peor forma de soledad: la acompañada; punto básico del dolor de vivir porque al hombre le es imposible lograr la comunión absoluta con otro ser humano.

La segunda oración del cuarteto, versos 1 y 2, presenta el paisaje que le rodea. Sobre esta oración señala G. de la Concha que:

..."cae", con su connotación de desdenso, de peligro -caemos hacia la muerte, caemos en el sepulcro- contribuye decisivamente a configurar la atmósfera espiritual del poema: el viento que cae, como un telón que cae, aísla al poeta del mundo general circundante y le concentra en su mundo particular.²⁵

La última oración de este cuarteto, versos 3 y 4, muestra por medio del oxímoron el irremediable aislamiento del hombre. César Aller lo explica del siguiente modo:

Ese ruido no lo percibe el oído sino el corazón, claro indicio de que las cuerdas que vibran son las del sentimiento. Todos ellos están, sin decírselo, dándose cuenta íntimamente de que se encuentran solos.²⁶

Una vez establecida la atmósfera de la soledad el poeta explica sus causas en el segundo cuarteto. Uniendo dos oximorones, versos 1 a 3, presenta su visión de la vida. Al igualarla al juego infantil de "La gallina ciega" donde hay que atrapar e identificar a uno de los participantes antes de poder descubrirse, el poeta presenta la vida como una búsqueda infausta en la que el hombre no tiene control sobre sí, no sabe lo que busca,

aunque lo presente, y de obtenerlo le será difícil reconocerlo. Por si esto no fuera suficiente fracaso la imagen final "y una mano nos coge el pensamiento" anula cualquier esperanza que el hombre pudiera tener de encontrar la verdad.

La tragedia aumenta en el primer terceto, al unirse el mundo de los vivos al de los muertos y ser los difuntos los que realizan las acciones, como lo indica el uso de los verbos en indicativo, el poeta comprende que la línea que separa a ambos mundos no está tan clara, y que tal vez los muertos estén más cerca que los vivos de la verdad que siempre elude al hombre. Finalmente, en el segundo terceto el poeta expresa, de nuevo, la gran tragedia del hombre "Estamos siempre solos, siempre en vela", pero esta vez existe la perspectiva de hallarle una solución futura al ponerse en manos de Dios "esperando, Señor, a que nos abras / los ojos para ver, mientras jugamos".

El ambiente de amor y unión que reinaba en la familia en que nació Leopoldo Panero le ha servido al poeta para sentir, expresar y analizar la soledad inherente al hombre y el efecto que causa en el ánimo la presencia

avizorante de la muerte, pero le ha impedido hallar solución a la misma. Tendremos que esperar a los poemas que tratan de la familia que el poeta formó para vislumbrar un rayo de esperanza en su angustiosa búsqueda.

Al formar Panero familia propia, la soledad, el vacío y la impotencia que había sentido antes continúan preocupándole. Sin embargo, ahora, el amor que siente por su mujer y sus hijos hace que se sienta más cerca de Dios, haciendo con esto posible que halle solución para el dolor producido por la soledad y alivio para la conciencia de su mortalidad y la imposibilidad de impedir ésta.

La esposa ocupa en la poesía de Leopoldo Panero un lugar muy especial. Por una parte, para ella o sobre ella escribe el mayor número de poemas dentro del tema de la familia. Por otra parte, es al lado de la esposa donde el poeta olvida su soledad, aunque sea momentáneamente; y es junto a ella cuando puede encarar su destino mortal con esperanza. Además esos poemas están escritos en un tono distinto, más delicado y menos pesimista.

Sobre este aspecto de la poesía de Panero ha dicho

Dámaso Alonso:

Si la ternura dolorida, y el presagio, presiden el tema del tronco familiar y el de los hijos, para el tema de la esposa el poeta ha sabido juntar las palabras más suaves, los pensamientos más delicados, las esperanzas más alentadoras. Fuera de aquí sombras, pozos: sólo colores²⁷ claros, espacios muy abiertos y luminosos...

Y añade más adelante:

La poesía de Leopoldo Panero, siempre tierna, tiene una emoción honda, muy viril, muy llena de presagio y de pensamiento poético, en fin, oscura, misteriosa, como de galerías o zanjones húmedos y calientes. Pero al cantar a la esposa, el espacio se ilumina, la ternura se hace delicada, ligerísima, aérea: trato de mujer, de niña muy frágil, de criatura angélica. Canciones primaverales, como juncos, como²⁸ alas, con gracia de forma en el viento ...

En este tono especial expresa Panero lo que significa para él su esposa proyectando una imagen tierna de ella, que al convertirse en el foco de atención, hace posible que él mismo, aunque sea temporalmente, se aísle de la realidad que le rodea y logre mitigar la incertidumbre que le ocasiona el vivir o que, por el contrario, ésta se acentúe dentro de este mundo idealizado.

Esto último sucede en el poema "Hasta mañana"²⁹ en donde la despreocupación de la esposa y el ambiente sosegado que existe tanto en la habitación como en el ex-

terior, donde nieva, contrastan con los penosos pensamientos del poeta.

Escrito en treinta y cuatro versos polimétricos con asonancia e-e en los pares. Precedido por un epígrafe de San Juan de la Cruz "...y miedos de la noche veladores" que revela los pensamientos del poeta. El desarrollo del poema comienza cuando las palabras comunes y tópicas de la esposa "hasta mañana", desencadenan en el poeta una meditación sobre el hombre.

El poeta explica el proceso físico del sueño, versos 1 a 17, combinando el símil con la imagen para exponer el desvanecimiento de cada una de las características físicas y espirituales de su mujer, subrayando entre todas la confianza inocente y continua de la esposa en que el día siguiente llegará para ella.

... Como otras veces,
hasta mañana dices, y te pliegas
al mañana en que crees,
como el viento a la lluvia,
como la luz a las movibles mieses.

Continúa apartando momentáneamente su atención de la esposa, versos 17 a 23, para introducir, por medio de tres imágenes, el mundo exterior, tanto el natural: palomas y lunas, como el creado por el hombre: trenes.

El uso de verbos que denotan movimiento o actividad mental -vuela, pasa, se oyen, vuelve- en estas imágenes indican el paso ininterrumpido de la vida aun cuando dormimos.

Este contraste hace más perturbador el abandono de la esposa, sobre el que el poeta vuelve a meditar en los versos 23 a 30. Primero, versos 23 a 25, en dos imágenes presenta el dormir de su mujer como un viaje trayendo de nuevo al poema la conciencia de la continuidad imparable de la vida. Segundo, a partir de la última parte del verso 25 a 30, en dos símiles vuelve a presentar la tranquilidad de su mujer mientras reposa.

A su vez, este sosiego promueve la inquietud sentida por el poeta, versos 31 a 34; usando una vez más verbos que implican movimiento -ir y andar- para presentar a la vida como un camino, el poeta, también expresa en estas imágenes la triste realidad del hombre, quien sabe, aunque trate de ignorarlo, que de lo único que puede estar seguro es de que morirá, y que nunca sabe cuándo o dónde le llegará la muerte. Por esto resulta tan absurdo decir "hasta mañana", cuando nadie puede estar seguro de despertar al llegar el nuevo día. Y si des-

pierta tampoco ha vencido a la muerte, porque vivir es ir a su inevitable encuentro, por eso el poeta afirma: "andando hasta mañana, dulcemente / por esa senda pura que, algún día, / te llevará dormida hacia la muerte."

Una actitud opuesta a la del poema anterior proyecta Panero en "Canción crédula de los ojos"³⁰. "Escrita en romance octosílabo la situación existencial es la de caminar juntos"³¹, pero este camino no lleva hacia el acabamiento total en la muerte porque en él se encuentra la esperanza de eternidad depositada en la existencia de Dios.

El hecho de estar escrito en romance hace que los setenta y cuatro octosílabos que lo componen recreen la ininterrupción de la vida. El uso del verbo "mirar" en las tres figuras que contienen los versos 1 a 10, los enlaza formando el planteamiento del asunto del poema: el primer símil, versos 1 y 2, iguala la esposa a la vida; la imagen que le sigue, versos 3 y 4, establece la presencia de la muerte, uniendo la imagen clásica "noche igual a muerte" con la manrriqueña "mar igual a muerte"; el símil final, versos 5 a 10, asocia a la esposa con Dios al concurrir ambos en la idea de eternidad; además,

versos 8 a 10, el poeta también "la mira como un camino acostumbrado hacia las cosas"³²

Lentamente, poco a poco,
como se empaña el cristal,
te miro y pienso en las cosas
que no se acaban jamás
porque Dios las ha mirado
y no las puede olvidar.

La confianza puesta en Dios hace optimista al poeta, por eso puede creer que a él y su mujer, versos 11 a 20, el amor los salvará:

Una noche cerraremos
nuestros ojos. Lo demás
es del viento y de la espuma.
Pero el amor vivirá.

Versos que traen a la memoria el famoso verso de Quevedo "polvo serán, mas polvo enamorado" del conocido soneto "Amor constante más allá de la muerte"³³, ya que tanto en el poema del Siglo de Oro como en el del siglo XX el amor se hace inmortal.

Si la fe en Dios causa expectativa de inmortalidad, la presencia de la esposa, versos 21 a 60, hace alegre el camino de la vida. En los cinco símiles que forman estos versos la existencia interior y exterior se unen mostrando la alegría experimentada a causa de andar juntos. Este gozo tiene su origen único en la presencia de su mujer como lo expresan los versos 60 a 69. En ellos el pronombre de la segunda persona domina, por su repetición, las cuatro imágenes que los abarcan mostrando que de ella y desde ella surge este "camino de tiempo"³⁴.

Esta visión culmina, versos 69 a 74, en la unión del mundo mortal e inmortal, que es en esencia el triunfo sobre la muerte: "lo que ahora ves con los ojos / con el alma lo andarás."

El solo hecho de compartir su vida con su esposa hace que ante su presencia o recuerdo, Panero se olvide de su propia soledad y de su miedo a la muerte. Esta tranquilidad espiritual se hace evidente en los cuatro poemas que se analizan a continuación: "Tal como eres cada día", "Letrilla apasionada", "En tu sonrisa" y "Canción con tu humildad".

En el poema "Tal como eres cada día"³⁵ en veintisiete versos polimétricos sin rima, Panero al analizar la personalidad de su mujer, concluye que ésta es la esperanza personificada. El poema comienza con una aseveración, que ocupa el primer verso en esticomitia, en la que categóricamente se afirma la mutualidad entre la esperanza y su mujer "La esperanza que a su imagen te hace."

El poeta usa la anáfora de "la esperanza", aunque en los versos 11 a 17 y 21 el nombre "esperanza" queda en elipsis, para iniciar cada una de las imágenes que enumera las distintas formas que toma la esperanza, dándole con ello un tono de oración al poema. Al añadir a esta anáfora la repetición del pronombre de la segunda persona del singular expone como todas estas formas de la esperanza presentan, en realidad, distintos aspectos del modo de ser de su esposa: unos son positivos y espirituales; otros positivos y físicos; otros amargos. Pero

todos juntos son componentes esenciales del prodigio que el poeta explica en la imagen final: "... La esperanza poco a poco te ha hecho / tal como eres cada día...".

Una nota de amoroso éxtasis aparece en el romancillo "Letrilla apasionada"³⁶, donde el poeta presenta la hermosura espiritual de su esposa y sus consecuencias. Compuesto por sesenta hexasílabos el poema se divide en dos partes.

En los primeros 32 versos, el poeta expone la personalidad de su mujer, valiéndose siempre del agua en diferentes formas como punto de referencia. En los versos 1 a 12 el movimiento del agua de la laguna muestra la conmoción que causa la presencia de la esposa sentida en su risa símbolo de su carácter alegre y reflejo de su alma sincera. Por otro lado, el agua que cae en primavera, versos 13 a 22, y la metáfora "que es posible oler / con el pensamiento" se unen para presentar la inocencia que vive en el alma de la esposa, en los versos 23 a 32, "todos los arroyos" se unen simbolizando la pureza de que ella es poseedora al mismo tiempo que muestra la fuerza convulsionadora que emana de ella:

Todos los arroyos
de mayor niñez,
suenan en tu pecho,
se les ve correr
empujando espuma
por la alada sien,
derribando alondras
al amanecer,
pegando tus huesos
a su limpidez.

La segunda parte del poema expone las reacciones

del poeta ante esta visión de la esposa. Por una parte, versos 33 a 44, la perfección espiritual de la esposa provoca en el poeta una admiración casta que lo remonta a la caída de los primeros padres. En estos versos, la naturaleza al presentarse, en sus formas más bellas -flores, rocío, miel- recuerda la belleza idílica del paraíso al mismo tiempo que sirve para crear las figuras poéticas con que se expresa Panero. Por otra, los versos 45 a 60, se dividen en dos momentos: el primero, versos 45 a 52, compuesto por una aseveración seguida por tres imágenes muestran el deseo de protección que esta inocencia despierta en el poeta; y el segundo, versos 53 a 60, formado por una aseveración y dos metáforas exponen, aunque parezca contradictorio, el logro de unión total y perfecta entre el poeta y su mujer:

Duérmete en mi carne
para florecer,
duérmete en mi alma,
duerme, duérmete!

Igual efecto positivo ejerce la esposa en el poema "Canción con tu humildad"³⁷. El poeta usa una combinación de doce versos heptasílabos y endecasílabos con asonancia a-o en los pares y blanco los nones, para ex-

poner en tres oraciones admirativas ocupadas por sendas imágenes como la humildad que percibe en su mujer le proporciona la oportunidad de reconciliarse con su destino de hombre.

También el poema "En tu sonrisa"³⁸ compuesto por una combinación de veintidos heptasílabos y endecasílabos con asonancia a-e en los pares y blanco los nones representa una nueva alabanza a la esposa. Panero muestra la belleza de la sonrisa de su mujer, comparándola con distintos aspectos de la naturaleza; al mismo tiempo que manifiesta sus reacciones: "y hacia el alma me lleva, / desde el alma me trae, / atónito, a tu lado."

Sobre este poema opina César Aller:

La influencia de Juan Ramón es perceptible en el lenguaje empleado y en el reflejo de la Naturaleza.

Se trata, sencillamente, de un poema de amor, aunque la levedad y transparencia de las palabras le dan un tono casi místico.³⁹

Porque "En esa zona de existencia común, o corazón común, o envejecimiento común, es en la que pretende ahondar Leopoldo Panero con su palabra. La esposa, en su poesía, no es simple ilusión sentimental, sino honda existencia de criatura, formando parte de la suya."⁴⁰

La percepción de la esposa como parte íntegra de la existencia del poeta encuentra una manifestación más en el soneto "Madrigal lento"⁴¹ donde el poeta explica los efectos positivos que el amor de su esposa ha tenido en su vida ya que su sola presencia ha dado sentido a la misma.

Los cuartetos presentan la imagen que el poeta tiene de su esposa. El primer cuarteto parte de una peresis, verso 1, que evoluciona a una comparación, versos 2 a 4, donde la pureza de la esposa representada por "la nieve derretida" es capaz de alterar las leyes del universo: "el tiempo, vuelto espíritu reposa". El segundo cuarteto comienza con un oxímoron, verso 1, que se torna en una metáfora, versos 2 y 3, juntos presentan la angustia y la paz que siempre van de la mano en la vida: Si ella es "dulcemente tenebrosa, también es "el lago" que da vida al poeta "mi montaña ensombrecida" y es la fuerza capaz de aunar la vida de él "mi ayer que a mi mañana se desposa". En los tercetos que forman una oración yuxtapuesta, por medio de la imagen, el poeta muestra el papel que la esposa desempeña en su vida. Por una parte, la esposa ha afectado positivamen-

te su poesía al convertirse en tema de la misma; por otra, en ella ha encontrado alivio a su soledad ya que es su compañera en el camino hacia la muerte:

Igual que ayer cantaba a mi montaña
 hoy a ti, mi honda paz, mi nieve viva,
 mi muerte atesorada en la costumbre,

canto, mientras tu tiempo me acompaña,
 oh clara compañera fugitiva,
 hacia el desnudo mar desde la cumbre.

En el poema "El peso de lo alegre"⁴³ dedicado a su esposa con un íntimo "A ti", Panero habla a su mujer sobre el destino trazado para ambos por Dios. Formado por una combinación de veintiocho heptasílabos y endecasílabos con rima e-a en los pares y blancos los nones, y usando la repetición dentro de la imagen como recurso poético, el poema se divide en dos partes.

En la primera, que ocupa los versos 1 a la primera mitad del 8, partiendo del concepto filosófico que sostiene que la realidad existe, porque alguien la ha soñado, Panero afirma: "Todo es verdad porque alguien lo ha soñado;". Ahora bien, Panero no cree en la pasividad fatalista de dicha filosofía, ni en un Dios caprichoso y malévolo que juega arbitrariamente con la vida del hombre. Por el contrario, Panero sustenta que lo ha so-

ñado y que surte efecto sobre el soñador, convirtiéndose en parte íntima de su propio yo, pues:

lo ha soñado y lo encuentra
desde su propio corazón, un día;
y es el alegre peso sin presencia
de una verdad soñada y no vivida
hasta que quiere Dios...

En los versos 8 a 28 el encabalgamiento de los versos, la repetición de la conjunción "y" así como el uso, casi exclusivo de la coma, recrean la sucesión de imágenes que ocurren en el sueño; logrando así exponer su visión de Dios dentro del ámbito del concepto filosófico arriba mencionado. Panero que siempre ha estado seguro de la existencia de Dios lo presenta como un ser preocupado por el bienestar del hombre a pesar de ser el manipulador de su destino "el tallo del azar qque Dios adrede / vuelve hacia nuestras manos". Entre los designios de Dios está la unión de sus vidas: "Soy tu senda. / Porque Dios la ha querido vamos juntos / y cuanto hemos soñado nos espera."

En el soneto "Como ninguna cosa"⁴⁴, la separación geográfica hace comprender al poeta la magnitud del amor que siente por su esposa.

El poeta comienza dirigiéndose directamente a su

mujer y en seguida, versos 1 y 2, en un símil expresa el sostén que su mujer le proporciona a través de la distancia. Esta referencia al amor personal da paso a la meditación sobre el amor en general, que queda expuesta en dos imágenes que respectivamente terminan el primer cuarteto y ocupan el segundo; donde el poeta explica que el amor es esencial para que el ser humano se conozca a sí mismo porque el ser amado hace posible el conocimiento íntimo del propio yo y de la amada.

En los tercetos, que forman una oración yuxtapuesta, también por medio de la imagen, continúa su meditación desde su situación personal; concluyendo que la imagen de la amada se hace en la distancia más cercana y más íntima.

La reafirmación del amor conyugal produce una nota de verdadera ternura en el soneto "Completa juventud"⁴⁵. La ligereza temática de esta composición realza el sentimiento amoroso que adquiere aquí un tono casi infantil al exponer el deseo imposible del poeta de vivir una nueva juventud.

Los cuartetos que forman una oración compuesta expone en la imagen que los ocupa la aspiración del poeta

a que sea una juventud libre de la vorágine de movimientos y pensamientos que caracterizan a esa etapa del desarrollo. Y aclara, en el primer terceto, también en una imagen, que su anhelo es por una juventud más del alma que del cuerpo. La razón para experimentar todo este afán de volver atrás las manecillas del reloj queda expuesto en el último terceto donde el poeta revela que la desea para volver a vivir lo vivido con su mujer.

El proceso evolutivo del amor en el matrimonio lo explica Panero en el poema "Primavera nuestra"⁴⁶. "Este poema es quizá el más puro de los amorosos, es el poema de la madurez no desengañada, de la entrega de la que no se arrepiente, aunque hayan pasado las mieles de la juventud."⁴⁷ En este romance agudo de treinta y dos versos, el poeta expone la serenidad y profundidad que ha adquirido su amor con el paso de los años.

En la concisión de la imagen de los dos primeros versos, el poeta manifiesta la transformación sufrida por la esposa así como los cambios ocurridos en el amor mutuo procesado por ellos a través de los años. De ellos parte a mostrar el proceso evolutivo, siempre con la imagen como recurso poético. Primero, versos 3 a 6, al

moderarse la pasión el poeta ha podido llegar al verdadero amor. Por esto la unión amorosa, versos 7 a 22, que fue la manifestación de un amor sesual y apasionado en los primeros años de matrimonio se ha ido transformando en un sentimiento más espiritual y al mismo tiempo más profundo, que se llega a sentir eterno. Tan firme siente Panero este amor espiritualizado, versos 23 a 32, que la imagen física de la esposa, recordada en su juventud, lejos de ser añorada realza la experiencia espiritual sentida ahora.

También, en el poema "Canción de la belleza mejor"⁴⁸, el poeta expresa la transformación ocurrida en sus sentimientos hacia su esposa. Escrito a modo de monólogo interrogativo esta canción va desdoblando la alegría y la paz que está experimentando el poeta.

Las primeras cuatro preguntas van dirigidas a los sentimientos del poeta representados por la imagen tópica del corazón como residencia de los mismos. En ellas el poeta muestra su estado de armonía espiritual el que aún le cuesta aceptar, por eso pregunta "¿Estás mudo / para siempre y en paz?".

Esta incertidumbre es causada por la evolución

sufrida por sus sentimientos amorosos hacia su mujer. Tomando su percepción de la belleza física de su esposa como punto de referencia de los sentimientos señalados, el poeta en la comparación implícita que existe entre las preguntas 5 y 6 expresa la transformación ocurrida "¿No es mejor y más honda su belleza?". Este cambio provoca la confusión emocional que experimenta el poeta; por eso expresa sus dudas sobre si es que él ha perdido su anhelo de juventud cuando la belleza física es el motor que mueve el amor, preguntas 8, 9 y 11; o si el éxtasis que siente no le permite expresarse, preguntas 7 y 10.

Esta duda queda resuelta en las dos oraciones admirativas que ocupan los dos últimos versos en esticomitia; donde el poeta concluye exponiendo la paz alcanzada en la espiritualidad profunda de sus sentimientos.

De igual modo, el soneto "De tu honda luz"⁴⁹ el amor mutuo se hace más perdurable cada día. Los cuartetos ocupados por sendas imágenes que forman dos oraciones aseverativas presentan la mutualidad de la dependencia emocional del poeta y su mujer. El primer cuarteto, muestra implícitamente la necesidad que la esposa tiene

del poeta; puesto que si el poeta dedica a su mujer toda su poesía, ésta es síntesis del universo. Mientras que en el segundo cuarteto, el poeta manifiesta explícitamente su dependencia emocional de su mujer cuya sola presencia basta para vivificar su ánimo.

Los tercetos muestran la renovación que proporciona el amor. El primer verso muestra en la imagen que lo ocupa en esticomitía la ecuación que representa al amor "Cariño es al latir lo ya vivido." Esta lleva a la oración compuesta que ocupa el resto del poema donde el poeta presenta la renovación mutua que proporciona el amor: "Una realidad en la que la idealidad misma del amor se hace cada día más concreta, en vez de abstracta"⁵⁰.

La imagen de la esposa embarazada aparece dos veces en la poesía de Leopoldo Panero, produciendo dos reacciones distintas, una contemplativa y otra meditativa.

La impresión contemplativa la expone el poeta en el poema "Mujer en esperanza"⁵¹. Esta canción de catorce versos con asonancia o-e recrea la fragilidad del estado físico en que se halla la esposa.

En los diez primeros versos, el poeta al observar

a su mujer percibe el agotamiento físico propio del embarazo; el que recrea usando la sinécdoque para enfocar su atención en la forma de hablar de ella, y cuya lentitud hace más palpable al usar el adverbio "casi" al principio de cada una de las imágenes en que su habla se iguala a elementos naturales que han sido tradicionalmente símbolos de vida: el agua en movimiento y la flor, aunque esta última aparezca golpeada, para señalar mejor el cansancio de la esposa.

Por último, versos 11 a 14, el poeta vuelve a usar el agua en movimiento para mostrar la actividad diligente, aunque lenta de la futura madre empleada en preparar la canastilla para el hijo por nacer.

La visión meditativa la expone Panero en el poema "Hermosura viviente"⁵² donde en treinta y dos versos polimétricos, sin rima, agrupados en cinco conjuntos estróficos, expresa el efecto que el estado grávido de su mujer ha causado en él.

Usando la anáfora y la repetición en todos los grupos estróficos, menos en el tercero, y combinando el símil y la imagen a través del poema, el poeta alterna la contemplación de su mujer con su meditación para

mostrar la relación complementaria que existe entre ambas.

El primer conjunto, versos 1 a 6, al igual que el poema anterior, hace referencia al físico de la esposa especialmente al vientre abultado y lleno de vida comparado de nuevo con distintas cosas de la naturaleza. Esta contemplación da paso a la confesión del poeta, segundo grupo estrófico, versos 7 al 12, quien explica que si el embarazo ha transformado a la esposa físicamente, a él lo ha transformado espiritualmente, porque ha hecho que se sienta más unido a su mujer, en la que está seguro de encontrar la respuesta a los secretos del universo.

En el tercer conjunto, versos 13 a 18, al volver a enfocar su atención sobre el vientre de la esposa, el poeta lo compara con cosas hechas por el hombre o con sentimientos propios de éste. Imagen que lo lleva a comprender, versos 19 a 22, que: "A todo vientre de mujer que contiene nueva vida humana se le pueden aplicar las palabras de la Salve y llamarle valle de lágrimas. Porque todos procedemos de Dios, que es la única Vida, pero todos, a través del pecado original, tenemos vejez de Angeles caídos"⁵³. Pero a pesar de su mortalidad, ver-

sos 23 a 32, en la vida por nacer reside Dios.

Y a través de mil rincones silenciosos Dios
 [ha pasado hacia tu cuerpo.
 Y ya blandamente respira.
 Y ya blandamente respira.
 Y respira.
 Y respira.
 Y siento ansiosamente crecer hasta lo más
 [pequeño de tus huesos,
 y siento el corazón que respira,
 y vivo en lo más viejo de tu vida, como en
 [una prisión increíble;
 y si cavara sordamente,
 y si golpeara hacia el alma...

El efecto causado por la llegada de los hijos se manifiesta sólo en el poema "Canción entre marzo y abril"⁵⁴ en el que la paz reinante en el hogar hace al poeta meditar sobre la brevedad de la vida, que a su vez lo lleva a comprender la singularidad del ser humano.

Este romancillo de cincuenta y cuatro heptasílabos con asonancia i-o en los pares, agrupados en cinco conjuntos estróficos de diferente número de versos, comienza presentando por medio de la imagen, en que la nieve, los pájaros y las flores son los elementos de comparación, los movimientos ligeros y quedos de la esposa-madre, quien duerme al hijo en la habitación contigua a la que se encuentra el poeta; y el efecto adormecedor que

la voz de ella provoca en él. Mientras tanto, versos 13 a 26, afuera, el paisaje, idealizado y metafórico, se une a la tranquilidad del hogar, versos 27 a 36, para completar la atmósfera de paz donde día a día el poeta profesa su amor por su mujer y por su hijo.

Sin embargo, esta percepción idílica de la realidad cotidiana lleva al poeta a meditar sobre la siempre presente realidad de que vamos camino de la muerte. En los versos 37 a 44, la presencia constante de la muerte resalta la brevedad de la vida del hombre, la que se hace más efímera ante la continuidad de la naturaleza. Mientras que, versos 45 a 54, presenta la gran tragedia del poeta, quien aunque acepta su inevitable destino mortal, versos 45 a 48, comprende que precisamente la singularidad del ser humano es la que lo hace vencible ante la muerte; por eso afirma:

Cuando a mi puerta llames,
Señor, iré contigo,
y en el hogar del viento
-igual que es hoy de limpio
como entre abril y marzo-
se quedará dormido
mi corazón alegre
con todo lo que es mío.

Si la esposa trae alivio espiritual a la vida del

poeta, borrando la soledad radical, ésta reaparece en los poemas a los hijos, quienes son fuente de consuelo en la soledad; aunque, la presencia de ellos no anule ésta. Porque "el hijo poetizado fue para Leopoldo Panero el fruto inevitable del gran árbol de Dios, la tierra, la ligazón familiar, la inocencia del niño"⁵⁵. Por esto existe una constante búsqueda de guía por parte del padre en el hijo.

Así en el soneto alejandrino "Hijo mío"⁵⁶, dedicado a su primogénito Juan Luis, el poeta al sentirse padre medita, una vez más, sobre la terrible problemática humana de la soledad; expresando, en los cuartetos su gran amor por su hijo, y en los tercetos su fracaso de no poder vencerla en el hijo.

En su estudio sobre este poema César Aller señala cómo el amor que muestran los cuartetos abarca toda la vida física y emocional del poeta que continúa creciendo porque "El hijo es la palabra más íntima del padre, y música inefable que atrae con fuerza, que suena y es producida misteriosamente."⁵⁷. Continúa agrupando las metáforas para expresar sus emociones y en los tercetos ese amor por el hijo le hace sentirse esperanzado sobre

su destino al lado del hijo; pero, a pesar de que el poeta se abandona totalmente a este amor, tratando de recuperar su propia inocencia infaltil, fracasa.

Sobre esta frustración de encontrar alivio a su soledad en el hijo coinciden en sus respectivos estudios César Aller y Emilio Miró; aunque es este último quien la explica cabalmente al señalar que:

Del niño escondido, latente en el hombre,
al niño real, que tira de su mano, que ha sido
engendrado por su carne, el poeta ha saltado
desde la subjetividad a la objetividad cer-
cana y cálida del hijo, pero ni la compañía
de su hijo enterrado y vivo al mismo tiempo,
ni la del amor encarnado en el hijo-niño pue-
den desprenderle de su radical, definitiva
soledad. Aún más, es arrastrado a ella, lleva-
do por el amor, fiado en la ignorancia, desa-
sido de todo -salvo de esa mano infantil-,
empujado a la sombra, al ignoto lugar: ".⁵⁸te-
rriblemente solo, no sé dónde, hijo mío".⁵⁸.

Si el hijo logrado no es capaz de erradicar la soledad del poeta, cuando el segundo hijo, Leopoldo Quirino, muere al nacer este fracaso se hace más punzante. Por esto en el soneto "Desprendido en la Cruz"⁵⁹, Panero se enfrenta una vez más a la insubstancialidad del hombre.

El poema que es en realidad una oración a Jesús crucificado proyecta la desesperación del padre que va

en crescendo. Explica en el primer cuarteto, comparando la Crucifixión con el fallecimiento del niño, como el fenecimiento de su hijo le ha hecho comprender la insignificancia del hombre aun en su creación más importante; el hijo. Esta incompetencia hace que la contemplación de la imagen de Cristo crucificado, al compararla con su dolor en el segundo, lejos de consolarlo le haga sentir que el sufrimiento de Jesús durante la Pasión es el mismo que ahora padece él.

Esta pena que continúa en aumento culmina en el primer terceto; donde al usar la interrogación para expresar su queja a Cristo por someterlo a prueba tan dura, el poeta además de recalcar su dolor expone su inhabilidad para comprender los designios divinos; por eso resentido reclama: "¿Quién mi dolor escarba en pura brasa / sino Tú?": pero inmediatamente, segundo terceto, después de este rapto de humanísima ira, siente el consuelo divino y admite que el dolor lo ha acercado a Dios:

¡También Hijo Tú fuiste, y es Tu casa
mi propio corazón, a amarte hecho
a través de la muerte que en sí siente!

Similar tratamiento del tema de la soledad que en

el soneto "Hijo mío" aparece en el poema "Introducción a la ignorancia"⁶⁰, dedicado a Leopoldo María, tercero de los hijos en orden de nacimiento. En este largo poema, la imagen del niño-humano se transforma en la del niño-símbolo, confundiéndose ambos de tal modo que casi llegan a fusionarse.

Escrito en versículos blancos el poema consta de ciento veintinueve versos que se dividen en tres partes. A través del poema las imágenes y metáforas se unen por medio de la anáfora para recrear el tono repetitivo tradicional de la nana.

La primera parte, comprende los versos 1 a 35, y presenta al niño-humano. El poeta expone la humanidad del hijo por medio de su curiosidad. Esta se manifiesta a través de una acción universal, el sonreír el niño a todas las cosas cuando descubre con su mirada nueva todo aquello que existía ya cuando el hombre vino al mundo.

Esta acción del hijo causa en el poeta una meditación sobre la problemática humana que forma la segunda parte del poema abarcando los versos 36 a 98. Al comenzar con cinco preguntas, versos 36 a 43:

las necesidades emocionales de los padres cantándoles, simbólicamente, canciones de cuna. También, el poeta desea aprender del niño verdades inalcanzables para la mente humana como son: el misterio del tiempo, de Dios, de la muerte y de los orígenes. Es como ha señalado Vivanco un deseo de recobrar la sabiduría perdida, la que sólo se recupera en un momento de la vida como mejor lo señalan los versos de Manuel Machado "no se sabe más / que al comienzo de la vida"⁶¹.

Finalmente, en el soneto "José-Moisés visto en la mano"⁶², dedicado al más pequeño de sus hijos, el poeta encuentra en el hijo la continuación de la vida y la presencia de Dios. Ya antes, en el soneto "Hijo mío" se había puesto en manos de su hijo diciendo "me arrastras de la mano... Y en tu ignorancia fío,". Ahora, encabeza este soneto con la conocida frase Jesús: "Dejad que los niños se acerquen a mí"⁶³, la que inevitablemente trae a la mente su conclusión: "porque de los que son como ellos es el reino de los cielos"; por lo que, el hijo se ha convertido, una vez más, en guía del poeta-padre.

Este deseo de recapturar la pureza de la infancia encuentra una manifestación especial en los cuartetos

al exponer la unión entre padre e hijo. Compuesto por tres oraciones admirativas que contienen sendas metáforas el poeta presenta lo que recibe del hijo. En las dos primeras la renovación de la vida, ya que el hijo representa la síntesis de las generaciones pasadas y la fuente de las generaciones futuras. Además de la pureza viviente, simbolizada por la nieve como ocurre tantas veces en la poesía de Panero: "¡Corazón transparente y aún vacío / de mal, aún con la nieve por camisa!". De igual modo, en los tercetos, medita sobre la pureza del niño en la que encuentra su camino hacia Dios, porque siente Su presencia en el niño:

Aún palpitante eternidad pequeña
lavándome la sangre y la costumbre
en el correr de Dios, visto en la mano,

y adivinado, en majestad risueña,
detrás, como los bosques en la lumbre,
del árbol encarnado en leño humano.

Por último, en el poema "Nochebuena del Ávila"⁶⁴, la soledad es conquistada por el recuerdo y por la esperanza depositada en los hijos. Este poema surge de las vivencias experimentadas por Panero durante su segundo viaje a Hispanoamérica a donde lleva la Bienal del Arte. La época navideña le sorprende en Venezuela y el pasar

el día de Nochebuena en la ciudad andina de Ávila le inspira este poema.

La disipación de la soledad en este poema queda comprobada en el análisis hecho por Emilio Miró donde afirma que: "Nochebuena del Ávila" es un romance de sesenta versos (en realidad sesenta y dos) que trae una nueva modalidad al tema del hijo: la ausencia, la separación temporal del poeta, del tronco del árbol con sus raíces y sus ramas. Y, sin embargo, la mutua ligación no se interrumpe porque el espíritu supera los límites que la carne no puede:"⁶⁵.

Con la sonrisa en la almohada
ellos estarán soñándose,
y yo soñando con ellos
en este Hotel de los Andes.

Además, agrupando los versos en tres conjuntos que comienzan con versos similares, sólo el nombre "sonrisa" es diferente en el primero, expone el contraste entre el sueño físico de sus hijos y su propio sueño ilusorio. Dentro de estos últimos, la esperanza de compartir sus recuerdos con sus hijos en navidades futuras mitiga su soledad actual, versos 19 a 50. Esta meditación le lleva, una vez más, a manifestar, versos 51 a 62, que en sus

hijos tiene su esperanza única porque ellos son:

... (guardianes
de mi niñez en la tierra
y a Dios, por niños, iguales),.

NOTAS

1 Luis Felipe Vivanco, Introducción a la poesía española contemporánea. Vol. 2. (Madrid: Ediciones Guadarrama, S. A., 1974), pág. 255.

2 Ibid., pág. 256.

3 César Aller, La poesía personal de Leopoldo Panero (Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, S.A., 1976), pág. 60.

4 Leopoldo Panero Poesía (Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1963), pág. 134.

5 Ibid., pág. 166.

6 Vivanco, pág. 255.

7 Panero, pág. 191.

8 Ibid., págs. 83-121.

9 Eillen Connolly, Leopoldo Panero: La poesía de la esperanza. Traducido por José Vidal. (Madrid: Gre-dos, 1969), págs. 181-182.

10 Vivanco, pág. 263.

11 Aller, pág. 210.

12 Ibid., pág. 211.

13 Vivanco, pág. 273.

14 Ibid., pág. 274.

15 Ibid.

16 Panero, págs. 407-408.

17 Francisco Pérez Gutiérrez, La generación de 1936 (Madrid: Taurus, 1976), págs. 111-118.

18 Panero, pág. 137.

19 Ibid., págs. 138-140.

20 Ibid., pág. 250.

21 Ibid., pág. 251.

22 Ibid., pág. 173.

23 Victor G. de la Concha, La poesía española de posguerra (Madrid: Editorial Prensa Española, 1973), pág. 172.

24 Vivanco, pág. 283.

25 G. de la Concha, pág. 173.

26 Aller, pág. 228.

27 Panero, pág. 23.

28 Ibid., pág. 24.

29 Ibid., págs. 176-177.

30 Ibid., págs. 221-223.

31 Vivanco, pág. 294.

32 Ibid.

33 Francisco de Quevedo Poesías (Madrid: Clásicos Ebro, 1964), pág. 25.

34 Vivanco, pág. 294.

35 Panero, págs. 225-226.

36 Ibid., págs. 427-429.

- 37 Ibid., pág. 174.
- 38 Ibid., pág. 190.
- 39 Aller, pág. 234.
- 40 Vivanco, pág. 287.
- 41 Panero, pág. 224.
- 42 Ibid., pág. 227.
- 43 Ibid., págs. 248-249.
- 44 Ibid., pág. 383.
- 45 Ibid., pág. 384.
- 46 Ibid., págs. 400-401.
- 47 Aller, págs. 139-140.
- 48 Panero, pág. 202.
- 49 Ibid., pág. 241.
- 50 Vivanco, pág. 289.
- 51 Panero, pág. 185.
- 52 Ibid., págs. 215-216.
- 53 Vivanco, pág. 305.
- 54 Panero, págs. 187-188.

55 Emilio Miró "El hijo en Panero y en la poesía española contemporánea" Cuadernos Hispanoamericanos, Nos. 187-188 (julio-agosto), 1965, pág. 241.

- 56 Panero, pág. 201.
- 57 Aller, pág. 226.

58 Miró, pág. 235.

59 Panero, pág. 220.

60 Ibid., págs. 228-233.

61 Vivanco, pág. 306.

62 Panero, pág. 386.

63 Marcos 10:13, 16; y Lucas 18:15, 17.

64 Panero, págs. 375-377.

65 Miró, pág. 238.

CAPÍTULO IV MIGUEL HERNÁNDEZ

La obra poética de Miguel Hernández es, sin lugar a dudas, un momento de conjunción e innovación en la poesía española contemporánea. Por una parte, en ella se acoplan en perfecta fusión las corrientes cultas y populares de la poesía española de todos los tiempos; y, por otra parte, representa un cambio de rumbo porque introduce o abre el camino a muchas de las actitudes poéticas todavía en vigor, sin que con ello reniegue o rechace los logros obtenidos por los poetas inmediatamente anteriores a él, los de la Generación del 27, de quienes aprende y recibe estímulos.

Aprende y recibe estímulos porque, al igual que ellos, va a la tradición poética de nuestro Siglo de Oro para comprender y empaparse de los grandes maestros áureos -Góngora, San Juan, y Garcilaso principalmente-. Además, absorbe las innovaciones hechas por los del 27, como es el tratar en la poesía las cosas cotidianas y corrientes pero, siempre sin prosaísmo. También acepta el clima de autenticidad y de exigencia que la Generación del 27, a su vez, había aceptado de sus maestros del 98. A lo anterior hay que agregar que:

Abierta a los hombres y las cosas y liberada
en seguida de toda exigencia minoritaria,

... en Miguel Hernández la palabra recupera su autonomía de palabra por debajo de la imagen y la actividad poética su planteamiento existencial, además de artístico. Se trata de una palabra en transición desde sus primeras realizaciones neogongorinas o conceptistas de Perito en lunas (1933) y del auto sacramental Quien te ha visto y quien te ve (1934), hasta los poemas humanos de nuestra guerra civil y posguerra, pasando por la cumbre de anonadamiento amoroso que hay en El rayo que no cesa (1936).¹

Son principalmente sus propios planteamientos existenciales los que forman la obra poética de Miguel Hernández. Desde sus primeros poemas Hernández canta su realidad existencial y su experiencia vital transformadas en poesías por su voluntad poética, revelando su triste y pura aventura vivencial. Dentro de este desdoblamiento íntimo, la familia ocupa un lugar destacado llegando a ser uno de los principales temas de su poesía.

La familia como tema aparece en sus dos formas generales: la familia en que se nace, y la familia que se forma. Como es de esperar, casi todos los poemas que forman parte de este tema surgen de una vivencia personal. Algunos, por ejemplo: "Canción del esposo soldado" trata el tema de la familia enmarcado en el contexto histórico de la guerra civil española; otros, por ejemplo: "Hijo de la luz, y de la sombra" tratan el tema sin que surja o se refleje la realidad circundante.

Al tratar el tema de la familia en la poesía de Miguel Hernández, lo primero que salta a la vista es

la disparidad numérica que existe entre los cuatro poemas en que Hernández trata o alude a la familia en que nació y el gran número de poemas dedicados a la familia que formó. La explicación para este fenómeno puede encontrarse en una combinación de factores literarios y personales.

En el orden literario hay que tener en cuenta varias cosas. Primero, Miguel Hernández alcanza su madurez poética con el libro El rayo que no cesa, publicado en 1936, cuyo tema es el amor imposible y donde el poeta comprende que el terrible destino del hombre es hallar descanso de su angustia de vivir sólo en la muerte. Segundo, entre su primer libro Perito en lunas (1933) y el antes citado, su quehacer poético gira principalmente sobre el perfeccionamiento de dicho tema como lo atestiguan Imagen de tu huella y El silbo vulnerado, las dos versiones primeras de El rayo que no cesa. Tercero, es a partir de este último libro cuando habiendo hallado su propia voz trata otros temas con amplitud y depura su poesía de imágenes. Cuarto, también en este año de 1936 estalla la guerra civil y Miguel Hernández pone su poesía al servicio de la revolución publicando Viento del pueblo (1937), libro en que trata de llegar al sentimiento del lector y donde el tema de la familia cabe sólo dentro del contexto del estado bélico existente, como sucede en el poema "Canción del esposo sol-

dado".

En el orden personal encontramos que el 9 de marzo de 1937 Miguel Hernández se casa con Josefina Manresa formando así su familia, por lo que las vivencias de la familia en que nació queda ahora atrás, y como es natural son reemplazadas por las de su nueva familia. Pero tampoco podemos olvidar que si vamos a su biografía, Miguel Hernández aparece como un niño maltratado e incomprendido por su padre, quien creía en el castigo corporal como forma de educar y se oponía a que el poeta se instruyera. Por su parte, la madre de Hernández, aunque cariñosa y comprensiva con él, era incapaz de enfrentarse a su esposo para defender a su hijo. Ante esta situación es fácil comprender que el poeta se sintiera rechazado por los suyos, y que este sentimiento, consciente o subconsciente le hiciera bloquear en su mente todo recuerdo de la casa paterna. Además, cuando el poeta escribe Cancionero y Romancero de ausencias, considerado por la crítica como su diario íntimo, está distanciado emocionalmente de sus padres por lo que queda rota toda posibilidad de acercamiento y con ello se hace casi imposible la creación de poemas sobre su familia biológica. También, esta situación hace que cualquier recuerdo grato de su vida en el hogar de sus padres quede totalmente suplantado y la presencia de la esposa y de los hijos.

Por lo anterior, no sorprende que solamente en el poema "Hermanita muerta" hable Hernández directamente de la familia en que nació. Pues en los poemas "Del ay al ay - por el ay" y "Yo te agradezco la intención hermana" el poeta alude a su familia para expresar su angustia ante su suerte en el primero y su desaliento por el ambiente en que vive en el segundo.

En el poema "Hermanita muerta"², Hernández evoca en una combinación de treinta y un versos blancos, trisílabos los más y algunos tetrasílabos y pentasílabos, agrupados en tres series, las imágenes del velorio de su hermana que quedaron grabadas en su mente. Destacan el recuerdo de su madre y de su hermana en contraste con la artificialidad de las costumbres de la sociedad.

El poeta comienza con una serie compuesta de una sola oración encerrada en paréntesis en la que logra por medio de la imagen sintetizar el tono anticonvencional del poema.

(Orinaban
las aves
el alba)

Las aves, criaturas de la naturaleza, están destruyendo la belleza de uno de los momentos más hermoso de ésta, el alba, con una acción, orinaban, que aunque también natural encierra en sí una connotación desagradable.

En la segunda serie, versos 4 a 13, existe una antítesis temática que es subrayada por la diferencia en el uso del lenguaje. En los versos 4 a 9 el lenguaje queda despojado de recursos poéticos haciéndose exacto y pictórico para presentar a las vecinas que al igual que las aves, empañan la solemnidad del momento haciendo aspavientos de dolor. Surge en contraste la imagen de la madre, cuya expresión de dolor eleva tono y sentimiento, a pesar de que el poeta la presenta en muy pocas palabras:

... mi madre,
que se había
deslumbrado
más.

que bastan para expresar toda la angustia que pasa por el alma de un ser que ha sufrido un duro golpe. En ella, la impresión sentimental excesiva causada por la muerte de la niña no es fingimiento, sino verdadero dolor, fría luz que deslumbra con la revelación súbita de la muerte.

En la tercera serie, versos 14 a 31, el poeta habla solamente de su hermana. No nos dice nada de la niña viva, ni tampoco de su cuerpo muerto, sólo expone detalles de su funeral. Finalmente, en los últimos versos:

que la fingía
ahogada
en un diamante
fino..

expresa bellamente la destrucción biológica de la niña, reducida a mineral, encerrada sin vida en una dureza diamantina.

En el romance "Del ay al ay - por el ay"³, Hernández en ochenta y cuatro octosílabos con asonancia a-o en los pares, da una visión totalmente pesimista de la vida, señalando la total impotencia del hombre ante el dolor de vivir. Tomando la repetición de la interjección "ay" en anáfora y en otras partes del verso como elemento básico para crear las imágenes con que recrea la sensación física y moral del dolor, el poeta da a la familia un papel anticonvencional, pues la despoja de su función tradicional de protectora y aisladora del hombre contra el mundo exterior. Además introduce su visión del dolor causado por el nacer y el vivir por medio de la interrelación entre los miembros de su familia.

El poeta intuye el dolor en su vida desde antes de nacer, en el mismo momento de la concepción, ya que en este acto no hubo amor:

En un ay fui concebido
y en un ay fui engendrado.
Dolor de macho y de hembra
frente al uno el otro: ambos.

Ni siquiera durante su estancia en el vientre halla alivio, pues durante el embarazo para la madre no hubo alegría, sólo quejas y preocupaciones:

En un ay puse a mi madre
 el vientre disparatado:
 iba la pobre -¡ay, que peso!-
 con mi bulto suspirando.

y lo mismo sucede con su crianza:

En un ay nací; en un ay
 y en un ay, ¡ay!, fui criado.

El poeta continúa señalando su fatalidad que llega a su extremo máximo en los últimos versos cuando el más simple consuelo le es negado:

Silbo para consolar
 mi dolor a lo canario,
 y a lo ruy-señor, y el silbo,
 ¡ay!, me sale vulnerado.

Es, como señala Ricardo Gullón: "...la idea del padecer como ley de la vida; de que se nace, vive y muere en un ¡ay!"⁴.

Al igual que en el poema anterior, "Yo te agradezco la intención hermana"⁵, la familia sirve para ilustrar la percepción que de la vida tiene el poeta. Con imágenes muy sencillas y valiéndose de la concentración del soneto, el poeta, haciendo uso de un juego común entre hermanos, el de hacer reír al que está serio, expone la soledad del ser humano quien, ni aun con los suyos, halla solidaridad de sentimientos. Y expresa su angustia ante la realidad que le rodea. Aunque esto último puede ser también una nota autobiográfica con la que Hernández sugiere la diferencia de sensibilidad entre él y los suyos.

Marginalmente, las relaciones con los padres y los hermanos toman carácter de alusión en la canción "Déjame que me vaya"⁶, donde surgen estas relaciones en forma de un ruego a la madre y a la hermana, y también a la novia.

El carácter de alusión del poema parte del hecho de que el hablante no es el poeta mismo; el poeta se sale de su yo para hablar, como lo haría un joven idealista, a las tres mujeres más importantes de su vida antes de marcharse a la guerra.

El poema expresa los distintos sentimientos experimentados por un joven soldado al marchar a la guerra. En los versos 1 a 4, la anáfora del verbo "déjame" y el uso de éste en imperativo ilustra los sentimientos contradictorios que en el momento de la partida se producen en el joven. Al dolor de la separación expresado fuera del poema abiertamente por las mujeres e implícito en la petición del joven "Déjame que me vaya / madre, a la guerra" se opone la necesidad de éste de marchar al frente.

Por su parte, la imagen que ocupa los versos 6 a 9 expone, primero, la angustia producida por el porvenir incierto del soldado frente al peligro real de la muerte, versos 6 y 7; y después, volviendo al uso del verbo en imperativo "mándame" manifiesta su necesidad de

mantener el vínculo familiar, versos 8 y 9. A lo anterior, se unen los ruegos contenidos en los versos 5 y 10 respectivamente, "¡Déjame!" y "¡Mándame!"; los que ilustran con más énfasis la ambivalencia en los sentimientos del joven soldado:

Y después de dejarme
junto a las balas,
mándame a la trinchera
besos y cartas.

Así concluye Miguel Hernández los poemas sobre la familia en que nació. Sin embargo, su parco número y el papel de alusión que la familia representa en tres de ellos da, al lector, la sensación de despego por parte del poeta hacia su familia. También la escasez numérica hace imposible que esta parte de la familia sirva de base a algún tema importante. En realidad, Miguel Hernández no proyecta una imagen del hogar en que nació.

Muy distinta es la situación respecto a la familia que formó el poeta, de la que tratará de hacer centro del mundo y consuelo de su desdichado destino. Es un hogar formado sobre las bases de un amor verdadero y profundo, en el que las adversidades interiores y exteriores, lejos de destruirlo, lo hacen cada día más firme, pese a que no llegue a concretarse nunca en su realidad cotidiana: es un hogar "imposible".

Causa sorpresa que la presencia de la esposa surja en la poesía de Miguel Hernández ya embarazada, así co-

mo la ausencia de poemas que canten la alegría del recién casado. No obstante el amor es uno de los temas principales de la poesía de Hernández, y siendo novio de la que más tarde fue su esposa dedicó a ésta el libro El rayo que no cesa en el que Hernández canta a la amada ausente o inalcanzable.

Para comprender esta contradicción y hallar una respuesta a este fenómeno hay que ir de nuevo a la biografía de Miguel Hernández. En ella encontramos que el matrimonio tuvo lugar en plena guerra civil y la luna de miel dura sólo cuarenta días porque Josefina tiene que regresar a Cox para atender a su madre que ha enfermado y quien fallece. Josefina, entonces, tiene que cuidar a sus hermanos menores y por otra parte Miguel estaba incorporado al ejército, siendo imposible la formación de un hogar.

En medio de esta triste realidad surge la alegre noticia del embarazo de Josefina, ocurrido en los primeros días del matrimonio. De aquí que la imagen de la esposa irrumpa en la poesía de Miguel Hernández ya embarazada.

Para encontrar poemas que traten del amor que el poeta siente por su mujer hay que ir a los que cantan el amor por la novia que más tarde se convertirá en esposa. Un ejemplo es el poema "A mi gran Josefina adora-

da"⁷, donde el poeta canta la tristeza de la separación.

Es un poema en heptasílabos agrupados en cinco estrofas; los versos segundo y cuarto de cada una riman en consonante aguda. En la primera y tercera estrofas muestran el significado que para él tiene las cartas de ella; en la segunda expone su añoranza de ella; juntas presentan la necesidad de comunicación por la que pasa el poeta que culmina en las dos últimas estrofas.

En la primera estrofa que es una oración coordinada de dos cláusulas independientes conteniendo sendos símiles iguala las cartas de la novia primero al vino y después a alimentos pero al modificar éstos con la frase "para mi corazón" introduce la imagen clásica del alimento del alma.

La segunda estrofa, que es la única en que el poeta no habla de cartas, presenta las fantasías del poeta producidas por su soledad y su imposibilidad de transmitir lo que siente. Hay que notar que en la comparación que presenta su visión del cuerpo de la amada éste es "amargo igual que el mar"; esto proviene de la frustración que para el poeta produce el cuerpo de su novia tanto por la distancia que los separa como por el hecho real que es amor de novios y no de esposos. Sobre este particular aclara Marina Mayoral que la expresión del amor en la poesía de Miguel Hernández pro-

viene siempre de su realidad; por eso, en sus poemas de novios "el poeta canta lo que tiene y lo que siente: un amor que no puede realizarse plenamente y que, por ello se resuelve en dolor"⁸.

La profesión de pastor de Hernández sirve de punto de partida a la imagen que ocupa la tercera estrofa donde las cartas convertidas en ovejas son cuidadas y alimentadas con el corazón del poeta. Al invertir la situación de la primera estrofa, el poeta manifiesta la mutualidad necesaria en toda comunicación y su radical aislamiento espiritual.

El deseo de vencer esta soledad le lleva a pedir a su novia, en una hipérbole en crescendo que ocupa las estrofas cuarta y quinta, que le escriba aunque él muera, que él por su parte le escribirá siempre venciendo aun a la muerte.

Cuando me falte sangre
con zumo de clavel,
y encima de mis huesos
de amor cuando papel.

Además de ser un conmovedor poema es una premonición de las terribles dificultades que el matrimonio Hernández tendrá que enfrentar en un futuro inmediato.

En tres de los poemas en que aparece la esposa embarazada se funden la esposa y el hijo por venir, formando una muralla protectora contra las desgracias del mundo exterior, como lo muestran los poemas "Canción

del esposo soldado" y "Menos tu vientre" así como "Canción 61". En ambos, la realidad trágica de la guerra civil española está expresamente relacionada al tema de la familia. El poeta frente a la realidad devastadora que le rodea encuentra esperanza en la esposa y en la vida del hijo por nacer.

En el poema "Canción del esposo soldado"⁹, de Viento del pueblo, el poeta al encontrarse en el campo de batalla recuerda a su mujer y el amor de ambos. El poema consta de once estrofas de cuatro versos; nueve están formadas por tres versos alejandrinos y un heptasílabo, rimando en consonante los versos 1-3 y 2-4. Es un tipo de estrofa que se repite en la poesía de nuestro autor; en este poema, las estrofas décima y undécima son serventesios alejandrinos.

Temáticamente se divide en tres motivos correspondiendo cada uno a un tiempo de la vida del poeta: pasado, presente y futuro. Comienza con la evocación del pasado, estrofas una y dos, donde el goce del amor es evocado en la metáfora y el símil que ocupan respectivamente las dos cláusulas independientes de la oración coordinada que forma la primera estrofa y la imagen que comprende la segunda.

Este pasado feliz es la causa directa de la preocupación presente expresada por una imagen en la estro-

fa tres; puesto que, el amor realizado ha dado su fruto y ahora el poeta espera la llegada del hijo; la imaginación del poeta, quien la siente más unida a él que nunca antes. En estos momentos, el poeta que está enfren-tándose a la muerte en cada instante, demuestra su gran amor a su esposa y su hijo por nacer, preocupándose por la seguridad y la salud de la esposa, a la que el emba-razo hace más vulnerable a cualquier peligro:

Ya me parece que eres un cristal delicado,
temo que te me rompas al más leve tropiezo,

De este presente lejano en la distancia física pa-sa al triste ambiente a su alrededor, estrofas cuatro a seis. En sendas antítesis, donde se contraponen la muer-te procreada por la guerra frente al amor de la esposa -vida espiritual y vehículo para la creación de una nue-va vida física-, el poeta manifiesta su presencia de á-nimo causada por su realidad circundante y muestra, al igual que en el poema "A mi gran Josefina adorada", co-mo al sentirse espiritualmente solo y desalentado en el campo de batalla, rodeado de la muerte, toma aliento en la imagen de su mujer:

Espejo de mi carne, sustento de mis alas
te doy vida en la muerte que me dan y no tomo.
Mujer, mujer, te quiero cercado por las balas
ansiado por el plomo.

Ahora bien, el terrible medio ambiente llega a triunfar por un momento sobre el poeta. En la estrofa seis al rememorar sus fantasías en el campo de batalla

la sinécdoque hace de la esposa "una boca inmensa de hambrienta dentadura" con lo que la iguala a la figura de la muerte efecto que en este caso queda anulado por la vida que la esposa está desarrollando en su vientre.

La recuperación emocional, sin embargo, viene en seguida. La estrofa siete al igual que la tres une el tiempo y el motivo precedente y siguiente. Usando la imagen, el poeta en unión temática con el motivo anterior ruega a la esposa, verso 1, que le dé aliento e inmediatamente, versos 2 a 4, pasa al futuro al explicar el motivo de su lucha.

Al analizar la razón para la guerra, estrofas ocho a once, el lenguaje se llena de imágenes propias del poeta para presentar su deseo de lograr una vida hogareña normal y feliz después de la contienda. En las estrofas ocho y nueve la realidad de la guerra se mezcla aún con esta aspiración. Así tenemos que en la estrofa ocho el nacimiento del hijo que es percibido como un evento bélico, versos 1 y 2, forma un contraste con la rendición del poeta al amor "y dejaré a tu puerta mi vida de soldado / sin colmillos ni garras." También en la estrofa nueve, la aseveración agresiva y de sentimientos homicidas que ocupa el primer verso en esticomitia forma un contraste con el deseo de unión amorosa y domesticidad expresada en el resto de la estrofa.

En la estrofa diez desaparece la referencia a la

lucha. Sin embargo, debemos señalar que después de indicar la culminación del acto de amor en el próximo nacimiento de la nueva vida, el poeta, al igual que en la estrofa seis, vuelve a usar la sinécdoque que reduce la esposa a boca; pero, ahora ésta ha perdido los símbolos de agresividad "hambrienta dentadura" convirtiéndose en manifestación de amor y vida que se destaca más por el uso del adjetivo "implacable" para modificar los elementos que llevan al cumplimiento total del amor en el hijo: "Tus piernas implacables", "tu implacable boca", "besos implacables".

Finalmente, comprende que su lucha es para forjar un futuro mejor para el hijo de ambos. Para él y su mujer sólo le interesa asegurar que el hogar que ambos han formado sobreviva en la paz por medio del amor que mutuamente se profesan.

Para el hijo será la paz que estoy forjando.
Y al fin en un océano de irremediables huesos
tu corazón y el mío naufragarán, quedando
una mujer y un hombre gastados por los besos.

En el poema "Menos tu vientre"¹⁰ la imagen de la esposa embarazada se centra en el vientre que contiene al hijo. En este poema, perteneciente a Cancionero y romancero de ausencias la anáfora es elemento básico. El romancillo se apoya en la reiteración del verso inicial. La esperanza del hijo es la única posibilidad que el mundo ofrece:

Menos tu vientre
 todo es oculto,
 menos tu vientre
 todo inseguro,
 todo postrero
 polvo sin mundo.

En este estado de ánimo el poeta sólo encuentra respuesta a su abatimiento y a la incertidumbre de la situación que vive en el vientre:

Menos tu vientre
 todo es oscuro,
 menos tu vientre
 claro y profundo.

Ese proceso fisiológico que a su vez encierra tantos misterios para el hombre, ya que en él la unión más profunda y sublime de dos seres, el acto de amor, encuentra respuesta en el misterio de la fecundación, de la gestación y finalmente de la vida.

Cabe señalar que esta imagen del vientre ejerciendo influencia sobre el poeta aparece también en la "Can-
 ción 61"¹¹ de Cancionero y romancero de ausencias:

Dicen que parezco otro,
 pero sigo siendo el mismo
 desde tu vientre remoto.

confirmando que "el cuerpo femenino es lo que da sentido a la existencia del poeta: ilumina el mundo y lo transforma"¹²; y que "el vientre es el centro del universo; en él se unen las dos tendencias contrarias de lo humano: lo que tira hacia la tierra... y lo tiende hacia el cielo"¹³

Volviendo al tema de la esposa embarazada, éste

aparece con distinto enfoque, como expresión máxima del amor conyugal con sus misterios del nacimiento del hijo y de trascendencia, en "Desde que el alba quiso ser alba"¹⁴, donde en seis estrofas de cuatro alejandrinos rimando en consonante los versos 1-3 y 2-4, el poeta, casi exclusivamente por medio de imágenes típicamente herfordianas, explica los cambios que el embarazo ha provocado en la futura madre y da su visión del nuevo estado de la mujer, sin que surja o se refleje en el poema la realidad exterior.

La mujer, en este poema, desde que se ha sentido embarazada es además de mujer, madre. Y debido a esto su visión del mundo ha cambiado. Ahora, la mujer se ha hecho más sensible y su primera preocupación es el hijo.

El nuevo amor te inspira la levedad del ave
y ocupa los caminos pausados de tu aliento.

El poeta, por su parte, ve a la mujer embarazada en unión máxima con la naturaleza, ésta no sólo comparte la alegría de la futura madre, sino que uno de sus elementos, la luna consciente el embarazo, enlazándose con mitos milenarios:

Desde que el alba quiso ser alba, toda eres
madre. Quiso la luna profundamente llena.

Esta imagen que es propia de las religiones arcaicas de tipo naturalístico no debe sorprender ya que como ha señalado Cano Ballesta, la profesión de pastor llevó a Hernández a estar en contacto con la naturaleza

desde la más temprana edad y es probable que de estas vivencias surja una visión de la vida similar a la que tenía este tipo de religiones.

Según señala Álvarez de Miranda: "Sobre la faz del mundo orgánico la génesis de toda vida se opera desde la feminidad: por eso la luna religadora de todas las formas de vida presida y anega a la feminidad."¹⁵ También señala Álvarez de Miranda que hay que recordar que: "Para la mentalidad arcaica, por ejemplo, la luna suele ser la verdadera embarazadora de todas las mujeres."¹⁶

A medida que se desarrolla el poema siguen surgiendo imágenes de este tipo. La mujer por su estado se va acercando cada vez más a la luna hasta casi fundirse con ella.

"... mientras la luna mueve,
igual que tú, su hermosa cabeza hacia otro lado.

Y llega a parecerse tanto, "Nunca tan parecida tu frente al primer cielo", que la mujer queda conectada a la imagen de la luna nueva, símbolo de fecundidad. Como también explica Álvarez de Miranda:

"ya desde el neolítico los cuernos de bóvido, como ha mostrado, entre otros, el más ilustrado pre-historiador actual [O. Menghin] en todas partes donde aparecen se hallan en conexión con la fecundidad. Ahora bien, el cuerno no es otra cosa que un símbolo lunar, una imagen de la nueva luna, como ha mostrado a su vez hasta la saciedad el más concienzudo estudioso del símbolo lunar, [C. Hentze] y en calidad de tal símbolo fecundante y lunar ha sido utilizado en un área inmensa que engloba desde las culturas medite-

rráneas prehelénicas hasta las prehistóricas del Extremo Oriente. Luna, fecundidad y bóvido ostentan, pues, la misma coherente vinculación en estratos antiquísimos de la mentalidad humana..."¹⁷

Por último, debido a su estado, la mujer, se vuelve todopoderosa: "Todo lo abres, todo la alegras, madre, aurora". O sea, que adquiere cualidades divinas.

Al igual que en el poema anterior, la cruel realidad exterior queda al margen en la trilogía de poemas "Hijo de la luz y de la sombra"¹⁸, donde Hernández da la versión cumbre de su poesía amorosa al expresar su visión de la unión conyugal y su imagen del hijo en esperanza.

El poema, formado por treinta serventesios alejandrinos es una exaltación del acto de amor de los esposos. Al igual que en el poema anterior las imágenes son propias de las religiones arcaicas de tipo naturalístico, pero en éste la unión del hombre con el cosmo es más íntima. Si en el poema "Desde que el alba quiso ser alba" la mujer por su embarazo casi se funde con la luna, ahora la esposa es: "... la noche en el instante / mayor de su potencia lunar y femenina." Por su parte, el poeta también ha quedado unido al universo pues su corazón ha sido: "Forjado por el día," y ha quedado sometido a la atracción astral de la mujer-noche porque "... mi corazón que quema / lleva su gran pisada de sol a donde quieres,"

También cuando a la media noche se consuma la unión, ésta es: "Como una tempestad de enloquesidos lechos / eclipsa las parejas, las hace un solo bloque." Amor, que como ha señalado Cano Ballesta: "Es un amor ardiente carnal por ser ansia de vida, de fecundación, de alumbramiento, pero libre de toda sensualidad hedonista."¹⁹

Además, mientras que en el lecho se unen los esposos ocurre una conmoción en todo el universo, pues:

En la generación obedece el hombre a una gran ley del cosmo. "Un astral sentimiento febril" sobrecoje a los esposos; la sombra, fuerza telúrica arrolladora, los lanza a la gran conmoción del choque de los cuerpos ante el común estremecimiento de tierra y firmamento, por eso el hijo, fruto de este choque astral, de esposa y esposo, tierra y cielo, nace sujeto al influjo de los astros que inclinarán "sus huesos al sueño y a la hembra". Todo este ritual telúrico de la fecundación tiene, pues, su sentido profundo en las leyes cósmicas de la conservación del mundo.²⁰

También como ha señalado Javier Herrero:

La transición Día-Noche-Amanecer corresponde metafísicamente a la plenitud personal de los amantes en el embelesamiento erótico (Día); al eclipse de la individualidad al ser poseídos por la fuerza impersonal, específica del sexo (Noche); y a la aparición, en el seno materno, del hijo (Amanecer-nuevo día).

Hernández no nos deja duda alguna de que el carácter sagrado del Eros consiste en esa fuerza trascendente. Como hemos señalado, el cosmo, los astros, el día y la noche corresponden a la reunión del pasado y el futuro humano en una unidad superior al individuo; de ella recibe su valor y su sentido, y en la unión de los amantes se realiza esa milagrosa integración del Eros personal y el cósmico.²¹

Al comprender el poeta que el hijo nace con la

tendencia al amor y a la reproducción descifra el misterio de la trascendencia, ya que intuye que en el hijo se halla su propia continuidad, y que por medio de su hijo él y su esposa han vencido a la muerte (estrofa 25). Al entender los conceptos que estas ideas encierran, el poeta comprende que también los ascendientes de él y de su mujer lograron conquistar a la muerte a través de ellos y que son en el hijo y en el amor la síntesis de la humanidad, por eso afirma:

Con el amor auestas, dormidos y despiertos,
seguiremos besándonos en el hijo profundo.
Besándonos tú y yo se besan nuestros muertos,
se besan los primeros pobladores del mundo.

Es, en fin, un canto a la paternidad inmortal, es la esperanza absoluta depositada en el hijo, quien siendo la única verdadera creación del hombre le proporciona su única posibilidad de triunfo sobre la muerte.

También, en el pequeño poema "A la luna venidera"²², en diez versos, siete octosílabos y tres heptasílabos con asonancia i en los pares, Hernández canta al hijo en esperanza; y al igual que en el poema "Hijo de la luz y de la sombra", Hernández expone sus sentimientos por medio de imágenes que expresan su personal cosmovisión.

El poema comienza cuando el poeta ansioso espera el próximo nacimiento de su hijo, evento que ha de ocurrir "A la luna venidera". Con esta imagen el poeta

subraya, una vez más, la estrecha y natural relación que existe entre el cosmo y el hombre. Idea que se verá realzada al presentar el nacimiento de su hijo por medio de elementos astrales.

Ya en el poema "Hijo de la luz y de la sombra", el poeta ha establecido la relación entre el hombre y el universo mostrando el final del embarazo como:

La noche desprendida de los pozos oscuros,
se sumerge en los pozos donde ha echado raíces.
Y tú te abres al parto luminoso, entre muros
que se rasgan contigo como pétreas matrices.

Y el parto es explicado también como un evento convulsor:

La gran hora del parto, la más rotunda hora:
estallan los relojes sintiendo tu alarido,
se abren todas las puertas del mundo, de la aurora,
y el sol nace en tu vientre donde encontró su nido.

Pero en el presente poema, Hernández une y concreta estas dos imágenes usándolas para mostrar sólo el nacimiento del hijo, logrando con ello magnificar el efecto conmocionador que la llegada de la nueva vida causa en el universo, pues esta vez se estremecerán las entrañas mismas de la tierra se opacará la naturaleza:

iluminando los pozos
y anocheciendo el marfil.

Finalmente, como si lo anterior no fuera suficiente para señalar la importancia de la nueva vida, el poeta siente que el nacimiento del niño transformará al mundo; por eso afirma esperanzado:

A la luna venidera
el mundo se vuelve a abrir.

El hijo que antes de nacer daba esperanzas y sentido a la vida del poeta, al llegar al mundo provoca un amor muy profundo en el padre que se manifiesta en el dolor expresado por la muerte del primogénito y en la esperanza que deposita en el segundo.

Como es sabido el primer hijo de Hernández, Manuel Ramón, nace el 19 de diciembre de 1937 y muere el 19 de octubre de 1938. Este lamentable hecho, como era de esperar, provoca un profundo dolor en el poeta quien lo canta en varios poemas. El dolor se manifiesta en tres formas básicas: evocación del cadáver o de su sepultura, meditación sobre la relación entre la vida y la muerte, y expresión de la tristeza que embarga tanto al poeta como a la madre.

Todas estas formas de dolor se presentan en el poema "A mi hijo"²³. Formado por once serventecios alejandrinos comienza con la presentación de los ojos abiertos del cadáver del niño, en inútil rechazo de la muerte, como si estuvieran asomados a golondrinas y rocío, a verano y amanecer. Quizás en este poema haya una vivencia libresca -la lectura de Miguel Hernández- de la elegía de Lope de Vega a la muerte de su hijo Carlos, mezclándose a la dolorosa vivencia de la del hijo propio. Pero mientras Lope busca consuelo al imaginar a su hijo

en otra vida inacabable, Hernández no puede refugiarse en ninguna esperanza metafísica.

Continúa, estrofa dos, el poeta señalando por medio del símil la similitud entre la fosa que ha de recibir al niño y el estado del tiempo, lluvioso y oscuro, el día del enterramiento.

En el resto del poema, la manifestación del dolor del poeta toma cuatro formas: presentación de la tristeza del hogar, explicación de la muerte del niño, meditación sobre la brevedad de la vida del infante y manifestación del dolor propio y el de su esposa, expresión que logra por medio de la combinación del símbolo propio de su poesía, hijo igual al sol, con los símbolos clásicos de la poesía, pero dándole una forma particular.

Por ejemplo en la combinación con que Hernández expresa la tristeza que embarga el hogar, estrofa tres, la sinécdoque reduce la imagen del hijo a sus ojos que son ahora "ojos solares". Imagen que une a las clásicas que presenta con su significado común: iguala el otoño a la tristeza, la noche a la muerte y el agua a la vida, pero, a su vez, las subordina a la imagen propia. Así tenemos que la asociación de la tristeza con el otoño no se debe a las manifestaciones climáticas, sino que al faltar el niño-sol queda "precipitado octubre contra nuestras ventanas / diste paso al otoño ...". Hay que señalar que esta significación de octubre es doble,

pues no sólo es el mes en que comienzan las lluvias y los primeros fríos, también es el mes en que muere el niño. Por otra parte, el poeta en lugar de decir "anocheció en los mares" que lleva en sí la idea del ciclo renovador de día-noche, dice "anocheció los mares" aunando así más los elementos del binomio vida-muerte. Y, al mismo tiempo, el poeta resalta el poder de su propia imagen, porque es la muerte del hijo-sol la que produce el fenómeno, con lo cual subraya el acabamiento total que la muerte implica.

La razón de la muerte del niño, cuarta estrofa, es también explicada en función de la imagen hijo-sol, pues son los celos del astro rey los que la producen:

Te ha devorado el sol, rival único y hondo
y la remota sombra que te lanzó encendido;
te empuja luz abajo llevándote hasta el fondo,
tragándote; y es como si no hubieras nacido.

En una combinación de imágenes similares a la que usa para exponer la tristeza del hogar, en la quinta estrofa, el poeta señala la brevedad de la vida del niño. Continúa el poeta usando su imagen niño-sol, pero ahora la adjetiviza, y éste es "sol-muerto, anochecido, sepultado, eclipsado". Igualmente, en las estrofas sexta, séptima y octava el poeta usa los símbolos clásicos de vida: flores, hojas y pájaros para presentar la muerte del niño.

Ahora bien, el poeta usa las flores fuera de su

contexto natural; primero, sexta estrofa, para indicar la alegría del pequeño "niño que sólo supo reir, tan largamente / que sólo ciertas flores mueren con tu sonrisa.", y después, para indicar lo corto de su existencia (estrofa octava):

Flor que no fué capaz de endurecer los dientes,
de llegar al más leve signo de la fiereza.
Vida como una hoja de labios incipientes
hoja que se desliza cuando a sonar empieza.

Sin embargo, el poeta sí usa los pájaros en su contexto natural, estrofa séptima, cuando señala el momento de la muerte del niño, comparándolo específicamente con las golondrinas, ya que éstas, al igual que el niño, se van al final del verano; asimismo iguala la brevedad de la vida del niño y la de las golondrinas jóvenes que no logran completar su primer viaje.

Por último, estrofas nueve a once, el poeta explica su dolor y el de su esposa. Comienza, estrofa nueve, expresando los desgarradores sentimientos provocados en él por el enterramiento del hijo: el profundo amor que el poeta siente por el niño se destaca en las tiernas palabras que usa para evocarlo: "un tierno sol" y "un pedazo de pan". Pero el tener que enterrar y dejar solo al pequeño hace que el padre se sienta traidor y afirma:

Vengo de dar a un tierno sol una puñalada,
de enterrar un pedazo de pan en el olvido,
de echar sobre unos ojos un puñado de nada.

Usando la enumeración, en la estrofa diez, crea la antítesis en que expone la realidad que acentúa su dolor: la unión de la vida y la muerte. Las flores portadoras de los colores y símbolos de vida yacen al pie de la fosa en que descansa el niño.

Igualmente expone el dolor de la madre, estrofa once, que, si bien es distinto en sus manifestaciones, es igual en intensidad. Ésta debido a su abatimiento siente que la vida ha terminado y por eso ignora el ciclo renovador y eterno de la naturaleza de día-noche. Después manifiesta la gran tragedia de la madre, quien por ser portadora de la vida, "y el sol nace en tu vientre donde encontró su nido", al morir el niño se ha convertido en portadora de la muerte: "Pero en tu vientre, pero en tus ojos, mujer mía, / la noche continúa cayendo desolada."

El dolor que sienten ambos por la muerte del niño queda expresado en toda su intensidad en los tres versos que forman la "Canción 5"²⁴:

Entre las fatalidades
que somos tú y yo, él ha sido
la fatalidad más grande.

En el poema "Ropas con su olor"²⁵, Hernández expresa su tristeza por la muerte del niño en cuatro estrofas de dos hexasílabos cada una. Usando siempre la imagen como recurso poético; en la primera y tercera estrofas el poeta presenta objetos que pertenecieron al niño,

y en la segunda y cuarta estrofas el efecto que la presencia de estos objetos le producen.

En las dos primeras estrofas, la permanencia en el hogar de la ropa del niño hace que su presencia siga sintiéndose, lo que acentúa más la tristeza del poeta. En la tercera y cuarta estrofas la visión de la cuna vacía intensifica aun más el dolor del padre, quien, al aceptar la desaparición definitiva del hijo, paradójicamente siente más cerca su presencia porque el hijo: "Se quedó en sus ropas".

En el poema "Cuerpo del amanecer"²⁶, Hernández expresa su dolor lamentando la brevedad de la vida de su hijo, lo que logra por medio del símbolo clásico flor igual a vida.

El poema -dos cuartetos lo constituyen- comienza con una doble alabanza al hijo. La primera la logra Hernández con la transformación de su imagen particular hijo igual a sol en "Cuerpo del amanecer" con lo que introduce el tono mortuario del poema. La segunda la logra dándole un vuelco peculiar al símbolo flor igual a vida, que une a una versión modificada de la imagen tópica hijo igual a carne de la carne convirtiéndolos en "flor de la carne florida". O sea, el hijo es la vida de quienes le han dado vida con lo que indica la importancia que tiene el hijo para el poeta. Termina la estrofa comparando la vida del niño con una flor. En esta

ocasión, Hernández mantiene la característica natural de la vida efímera de la flor en el símbolo poético para indicar la brevedad de la vida del niño.

En la segunda estrofa, el símbolo poético flor y el niño se unen para subrayar aun más la brevedad de la vida del pequeño. Primero, el niño toma características particulares de la flor, pues el corazón, órgano que mantiene su vida, actúa como la flor: "Corazón que en el tamaño / de un día se abre y se cierra." Por último, la flor y el niño se hacen uno en la fugaz existencia de ambos.

En otro poema "El cementerio está cerca"²⁷, un breve romance, el dolor por la muerte de su hijo hace meditar a Hernández sobre la estrecha relación que existe la vida y la muerte.

El poeta señala, versos 1 y 2, la cercanía existente entre el principio y el fin de la vida: "El cementerio está cerca / de donde tú y yo dormimos". Es decir, el lecho de los que duermen el sueño eterno está cerca del lecho de los vivos, lugar donde se crea la vida por medio del acto de amor, y donde también ocurre el nacimiento.

De igual modo, el camino al cementerio resulta paradójicamente lleno de vida, versos 3 a 8, gracias a la belleza de los árboles que lo adornan y al miedo de los niños, quienes son la renovación esperanzada de la vida.

Pero, entre tanta belleza y tanta vida, el poeta siente más la cercanía entre vida y muerte:

Cuatro pasos y los muertos.
Cuatro pasos y los vivos.

Ahora bien, esta proximidad espacial significa la más decisiva lejanía: "se hace allí remoto el hijo".

Esta misma unión entre la vida y la muerte se manifiesta en el romancillo "Cada vez que paso"²⁸. Dividido en dos estrofas de cuatro versos cada una el poeta usa la imagen implícita del aire para presentar la similitud en la atracción que sobre el hombre ejercen la vida y la muerte.

En la primera estrofa, el aire es elemento de vida. Al estar tácitamente sugerido en la hipérbole "me azota el aroma" se convierte en el punto central de la imagen con que el poeta expresa la fuerza de la vida. Lo mismo sucede en la segunda estrofa donde el aire se convierte en elemento de muerte; insinuado también en la hipérbole "me arrastra la fuerza / que aún sopla en tus huesos".

Como se puede apreciar, si se analizan los verbos usados en ambos sentimientos podemos apreciar que el poeta se siente vencido por las fuerzas de la muerte. Puesto que si "azotar" significa: cortar el aire violentamente, "arrastrar" significa: llevar a una persona o cosa por el suelo, tirando de ella, y también: impulsar

un poder o fuerza irresistible; indicando este último verbo la anulación total de la voluntad individual.

Después de esta meditación sobre la interrelación entre la vida y la muerte, en el poema "Fue una alegría de una sola vez"²⁹, en seis cuartetos endecasílabos rimando en consonante los versos 1-3 y 2-4, Hernández expresa su dolor comparando la inmensa alegría que sintieron él y su mujer por el nacimiento de su primer hijo, con la inmensa tristeza que sintieron al morir el pequeño diez meses después.

En general, el poema es un hipérbaton que va mostrando el progreso ascendente de los sentimientos del poeta. La expresión de los efectos causados por este contento ocupa todo el poema menos los dos versos finales que presentan la tristeza; aunque ésta está siempre presente por el uso ^{del} verbo "ser" en pretérito indefinido "fue" para comenzar todas las estrofas. También, con la excepción de la quinta estrofa, la alegría aparece siempre igualada a la luz en diferentes modos reiterando así la pureza de la misma.

El poema se divide en dos motivos comprendiendo tres estrofas cada uno. En las dos primeras estrofas, el poeta explica el efecto que la felicidad tuvo en él. Por una parte, esta dicha es un bálsamo porque "El corazón, lleno de historias tristes, / fue arrebatado por las claridades". Y por otra, cambia radicalmente al poeta,

porque le ha aumentado la capacidad de expresar el amor haciendo con ello todo más bello. Al transformarse el alborozo en euforia, en la tercera estrofa, el poeta, por fin, nos presenta la causa de ésta "Una mujer y yo la recogimos / desde un niño rodeado de su carne."

Las estrofas cuarta y quinta y los versos 1 y 2 de la sexta exponen las características de esta alegría; la que es presentada como algo fuera de lo común: "Se inflamaban los gallos, y callaron / atravesados por su misma sangre"; y capaz de borrar todas las demás alegrías sentidas antes: "Las otras alegrías se quedaron / como granos de arena entre los mares."

Luego, si la muerte del niño termina con esta inmensa alegría no acaba con los efectos transformadores que sobre el poeta efectuó la paternidad, porque la capacidad de sentir de éste se mantiene viva, y, por eso, ahora siente una tristeza también inmensa e inigualable.

El poema "Palomar del arrullo"³⁰, formado por siete versos siendo heptasílabos el uno, tres y seis; hexasílabos el dos, cuatro y cinco; y decasílabo el siete rimando en asonancia el 2-4 y 5-7, también expresa esta contraposición entre la alegría y la tristeza provocadas respectivamente por la vida y por la muerte del niño.

En los versos 1 y 2, el poeta por medio de una prosopopeya modificada amplía la significación clásica

del palomar como símbolo del hogar y la procreación, convirtiéndolo en "Palomar del arrullo" para mostrar la habitación lugar donde se desarrolla la vida. Usando las palomas habitantes del palomar y símbolo clásico de vida y amor como elemento principal de la metáfora que forma los versos 3 y 4, completa la presentación del ambiente de felicidad que existe en el hogar por la presencia del niño.

En los tres últimos versos usando los componentes de la imagen inicial: "palomar y arrullo" y uniéndolos a elementos negativos y terminantes: "derribado, desierto, por nunca jamás" expresa la desolación causada por la muerte del hijo.

Esta tristeza se manifiesta también en las emociones experimentadas por el padre en la "Canción 60"³¹, expresa en un acto físico y visible, el llanto, la desesperación de éste:

Troncos de soledad,
barrancos de tristeza
donde rompo a llorar.

Y en la "Canción 63"³² en un acto interior y mental indicado por una pregunta retórica, da rienda suelta a su desesperación:

¿Quién llenará este vacío
de cuerpo desalentado
que dejó tu cuerpo al mío?

Pero es el continuo pensar en el niño la forma más patética de expresar su dolor. Así en el romance ende-

cha "Uvas, granadas, dátiles"³³ la abundancia de la naturaleza recuerda al niño fallecido. Formado por diecisiete heptasílabos divididos en dos grupos, el poema presenta la fusión del hombre y la naturaleza en dos planos: el universal y el particular del niño.

Los primeros cuatro versos presentan el plano universal. Valiéndose de la enumeración, versos 1 y 2, el poeta presenta los frutos en toda su belleza; continuando con dos imágenes que parten de elementos vegetales expresa la unión del hombre con la naturaleza.

Los versos 5 a 17 presentan el caso particular del niño. Partiendo de los frutos mencionados en el verso 1, el poeta crea los dos símiles que ocupan los versos 5 y 6, y las dos imágenes que integran los versos 7 a 10 con los que señala implícitamente la destrucción biológica del niño, y explícitamente su incorporación a la naturaleza. Esta coadunación del niño a estos símbolos de vida hacen más conmovedor su nuevo estado; expresado en los versos 11 a 17. Creando una imagen que une los elementos vegetales mencionados en los versos 3 y 4 con la lluvia ambos símbolos de vida destacan la vitalidad de la naturaleza. Mientras que con la anáfora de "muerto" subraya el estado inerte del niño. Sin embargo, esta calidad de exánime así como la destrucción biológica del niño quedan recalçadas en los versos 16 y 17 al convertirse el niño en "muerto frutal, caído / con octubre

en los hombros" pues el niño ha quedado totalmente fusionado a la naturaleza.

En el poema "El pez más viejo del río"³⁴ compuesta por tres quintillas y escrito a modo de cuento infantil presenta una explicación de la muerte del niño. Las dos primeras estrofas presenta la historieta en la que el río y el mar tienen el significado manriqueño de vida y muerte, y la obtención de la sabiduría, móvil del pecado original, lleva al igual que en la Biblia a la tristeza y a la muerte.

Esta simbología tradicional se une a la imaginería hernardiana en la tercera estrofa donde ocurre el desenlace. La risa del niño-sol símbolo de la ignorancia y la inocencia proporciona alegría al "pez más viejo del río", símbolo del conocimiento y la experiencia de la humanidad, quien como ya sabemos va camino a la muerte. Es esta necesidad de pureza en el linaje humano la causante de la muerte del niño.

En el poema "No quiso ser"³⁵ el lamento por la muerte del niño se centra en su corta vida. Compuesto por doce versos comienza y termina con el mismo tetrasílabo; los restantes son heptasílabos los pares y hexasílabos los nones rimando estos en asonancia aguda e y los pares en e-o, el 2, 4, 6, y sin rima el 8 y 10.

El adverbio negativo es el punto central de los versos 2-3, 4-5 ocupados por sendas imágenes que seña-

lan respectivamente la falta de desarrollo erótico, emocional y físico del niño con lo que a su vez se expone su inocencia y parvulez. A partir del verso 6 el verbo cambia de la tercera a la primera persona del singular con lo que la decisión de dejar la vida pasa a ser del niño. La imagen que ocupa los versos 6 a 9 explica la primera razón para esta decisión: el deseo de conservar la inocencia por eso:

Detuvo sus sentidos
negándose a saber
y descendieron diáfanos
ante el amanecer.

La segunda razón expuesta, en una imagen, en los versos 10 y 11 hace más racional la decisión del niño pues en ella existe un deseo de preservar la felicidad en que vive pues ocurre porque: "Vió turbio su mañana / y se quedó en su ayer".

El dolor que sigue siendo profundo vuelve a ser expresado con la descripción del cadáver del niño y con la expresión de la tristeza en los poemas 57, 82 y 87 del libro Cancionero y romancero de ausencias, que tienen entre sí una relación especial. El poema 57 preludia los poemas 82 y 87, pues en estos dos últimos aparecen identificados los sentimientos y las ideas expresados en el primero.

En la primera estrofa del "Poema 57"³⁶ y en todo el "Poema 82"³⁷, el poeta describe el momento del enterra-

miento de su hijo. Ambos poemas comienzan cuando este triste hecho es ya un recuerdo, lo que el poeta señala por el uso del verbo en imperfecto al comienzo de los poemas continuando con el uso de los verbos en pretérito.

Los primeros tres versos de ambos poemas muestran la fosa, señalando su escasa profundidad y su pequeñez:

Era un hoyo no muy hondo.
Casi en la flor de la sombra.
No hubiera cabido un hombre

Siendo la única diferencia algunos cambios de la puntuación en el poema 82, la coma al final del primer verso pasa a ser punto.

El cuarto verso de ambos poemas modifica al tercero. En el poema 57 este cuarto verso sólo amplía la idea ya expresada en los tres primeros; y en el poema 82 este cuarto verso introduce una nueva idea:

Poema 57: dentro de su tierra angosta.

Poema 82: en su oscuridad angosta.

En el poema 57, la tierra, elemento natural en el que está hecha la sepultura, es modificada por el adjetivo "angosta" con lo que el poeta enfatiza la pequeñez de la fosa ya presentada en los tres versos anteriores. En cambio, en el poema 82 el poeta substituye la palabra tierra por oscuridad con la que transforma la imagen clásica noche igual a muerte realzando así la terminación total que en sí lleva la muerte, la cual se hace

más tenebrosa por la limitación espacial que le da el poeta.

Finalmente, los últimos cuatro versos de la primera estrofa del poema 57 quedan concretados en dos en el poema 82. En ambos poemas el poeta señala la pequeñez del niño, pero el tono de este último poema se hace más íntimo, ya que la impersonal tercera persona de "El cupo" se convierte en el familiar "Contigo".

A partir de la segunda estrofa del poema 57 y en todo el poema 87³⁸, el poeta expresa el ambiente reinante en su hogar, y su estado de ánimo después de la muerte del pequeño.

El poeta comienza recordando la felicidad anterior a la muerte del niño. Felicidad que el poeta representa como luz; imagen que sigue la trayectoria de la imaginaria propia de la poesía de Hernández, y que parte de la imagen hijo igual a sol. Por eso no debe sorprendernos que al morir el niño el hogar se convierta en nada.

Poema 57: Dentro de la casa había
siempre una luz victoriosa.
La casa va siendo un hoyo.

Poema 87: Dentro de mi casa entraba
por ti la luz victoriosa.

Mi casa va siendo un hoyo.

Como se puede ver el poema 87 tiene un tono más íntimo y la imagen del niño juega un papel más importante que en el poema 57. Por ejemplo, en el Poema 57 el

poeta es menos preciso al referirse al hogar pues usa la frase "la casa" con lo cual deja la posibilidad de que sea cualquier casa y no precisamente la casa propia del poeta. Mientras que en el poema 87 el poeta usando el adjetivo posesivo personaliza la frase "la casa" transformándola en "mi casa" con lo que el sentido se intensifica y con él el sentimiento que es la materia poética.

Además, en el poema 57 la idea de la felicidad no está directamente relacionada con el niño, pues el poeta no lo menciona; es más que al usar el verbo "había" modificado por el adverbio "siempre", puede dar la impresión al lector ignorante de la biografía de Hernández de que la luz victoriosa, símbolo de la felicidad, existía en el hogar desde la creación del mundo sin que estuviera relacionada con el nacimiento del niño. No sucede así en el poema 87, ya que en el mismo es el hijo quien trae la luz al hogar, pues el poeta ha cambiado el verbo "había" por "entraba" modificándolo con un inequívoco "por ti" con lo que establece, sin lugar a dudas, que la causa de la felicidad es el pequeño.

Lo mismo ocurre cuando el poeta expresa los efectos que la muerte del niño causa en el hogar. En ambos poemas el hogar se convierte en nada; pero de nuevo el uso del adjetivo posesivo "mi" en el poema 87 crea un

tono más íntimo que establece y singulariza al hogar del poeta separándolo de todos los hogares del mundo.

En medio de este ambiente de tristeza, el poeta usa de nuevo la imagen luz igual a alegría para expresar su deseo de retener la dicha que el niño había traído al hogar.

Poemas 57 y 87: Yo no quisiera que toda
aquella luz se alejara
vencida, desde la alcoba.

Pero este esfuerzo se hace imposible debido a la pena tan profunda que embarga al poeta, pena que se acentúa en los días de lluvia, pues al igual que Bécquer recuerda en días lluviosos a la pobre niña de la Rima LXXIII, Hernández en estos días siente más el dolor por la pérdida del hijo, porque en ellos se identifica con la naturaleza y lejos de pensar en la fertilización y la renovación de la vida que trae la lluvia se abate más; porque el recuerdo del niño vivo desaparece con mayor facilidad en estos días, y debido a esto el hogar se hace más vulnerable a la destrucción física, al fundirse sus componentes con la naturaleza:

Poema 57: Pero cuando llueve, siento
que el resplandor se desploma,
y reverdecen los muebles
despintados por las gotas.

Poema 87: Pero cuando llueve, siento
que las paredes se ahondan,
y reverdecen los muebles,³⁹
rememorando las hojas.

En el Poema 57 la explicación que da el poeta so-

bre el ambiente del hogar en días nublados es más larga que en el Poema 87, pero en éste último los efectos de las condiciones del tiempo sobre el hogar son más terminantes.

En el Poema 57 el poeta funde el fenómeno natural de la falta de luz en los días nublados con la imagen poética luz igual a alegría, para explicar su reacción personal en dichos días. También el efecto destructivo que las condiciones del tiempo ejercen en el hogar tiene dos niveles que se manifiestan en los muebles. Por una parte, los muebles se ven amenazados, hipotéticamente, de volver a su estado vegetal primitivo; y, por otra parte, pueden ser realmente dañados por el agua. Por último, existe un rayo de esperanza porque el recuerdo de la alegría, una vez sentida, es lo único que a veces alegra el hogar.

En el Poema 87 el tono se hace más triste, pues la estrofa ha quedado reducida a los cuatro primeros versos quedando eliminados los que ofrecen un rayo de esperanza. Además el tono de estos es menos alentador. Primero, el recuerdo de la alegría ha desaparecido y ahora el poeta siente la destrucción física del edificio que encierra al hogar "siento / que las paredes se ahondan". También la destrucción de los muebles ha quedado reducida a su vuelta al estado vegetal, pero ahora ésta se hace más tangible, pues los muebles no sólo re-

verdecen sino que hacen recordar su primitivo estado arbóreo.

Por otra parte, la casa, sin que importen las condiciones climatológicas, está siempre triste y el poeta para expresar esa tristeza combina imágenes propias usadas para explicar la alegría por la llegada del niño, e imágenes clásicas que representan vida pero que al contraponerlas al ambiente de tristeza del hogar acentúan la desolación causada por la muerte del niño.

Hay que recordar que cuando nace el niño, este provoca "... un movimiento, / que en nuestra casa pone de par en par las puertas,"⁴⁰ cosa que en nuestra cultura hispana ocurre cuando por cualquier razón hay fiesta en el hogar. Pero esta alegría se extiende fuera del hogar y también porque ha llegado el pequeño "se abren todas las puertas del mundo, de la aurora,". Por eso, cuando el niño muere el poeta señala el aspecto opuesto de nuestra cultura presentando la casa como un "ataúd" con lo que implica, además de la tristeza que en ella existe, el cierre físico del edificio en señal de luto.

Como ya ha ocurrido antes, el Poema 87 tiene un tono más triste que el Poema 57, pero en esta ocasión el Poema 87 es más extenso, pues esta explicación en el Poema 57 toma una estrofa de seis versos que se convierte en dos estrofas de cuatro versos cada una en el Poema 87.

Ahora bien, de nuevo en el Poema 57 el poeta es menos preciso en su expresión, pues de nuevo se refiere al hogar como "la casa". también al expresar la tristeza deja traspasar rayos de esperanza al presentar el hogar como "... un ataúd con ventanas, / con puertas hacia la aurora;" con lo que implica que puede existir todavía una futura alegría en ella; puesto que al tener ventanas éstas pueden ser abiertas en señal de gozo; y "las puertas hacia la aurora" también pueden volver a abrirse presagiando un nuevo comienzo. Además, las golondrinas, símbolo de vida, están fuera del hogar. Sin embargo, el último verso es definitivamente augurio de acabamiento físico del edificio "... y dentro / arcos que se desmoronan."

Por otra parte, en el Poema 87 el poeta vuelve a singularizar como exclusivamente suyo el hogar usando el adjetivo "mi" en lugar del artículo definido "la". También logra concretar mejor sus ideas al presentarlas por separado en dos estrofas.

En la primera estrofa en nivel simbólico la tristeza total y sin esperanza que existe en su hogar, el cual ha aumentado en dimensiones físicas "Mi casa es una ciudad". Y lo mismo sucede con la tristeza cuando el poeta aniquila todo vestigio de esperanza implícita en el verso "con una puerta a la aurora" añadiendo en los dos siguientes versos otras dos puertas de mayor

tamaño que llevan "hacia la tarde y la noche", símbolos clásicos de la tristeza y la muerte.

En la segunda estrofa expresa en un nivel físico la tristeza del hogar, donde no hay ya esperanza posible. El hogar en que habita y se desarrolla la familia se ha convertido en el lugar donde se guarda la muerte "Mi casa es un ataúd." Oración ciertamente terminante y tétrica con la que Hernández logra proyectar todo el dolor que la muerte de su hijo le ha causado. Pero esto no le basta, pues la lluvia que antes había abatido más al poeta, ahora hace que el hogar también se sienta más triste puesto que en lugar de oírse la risa del pequeño, el hogar emite sonidos mortuorios "Bajo la lluvia redobla". Como si todo este ambiente lúgubre no bastara, también el hogar por su tristeza asusta a los pájaros símbolos de vida.

El poeta termina concretando la tragedia de su hogar. De nuevo la conclusión en el Poema 87 es más concisa y más drástica que en el Poema 57.

En el Poema 57, en seis octosílabos divididos en tres estrofas de dos versos cada una, el poeta recopila los tres temas desarrollados en el poema. Los primeros dos versos resumen la desaparición física del niño y de la alegría que había traído con él. La segunda estrofa concreta el estado de ánimo del poeta y su esposa. Y la

tercera recapitula la tragedia proyectada en los cuatro versos anteriores.

Poema 57: En la casa falta un cuerpo
que en la tierra se desborda.

En el Poema 87 estos seis versos quedan reducidos a dos. El poeta resume la tragedia que ha sobrevenido a su hogar con el quinto verso del Poema 57 al que hace más íntimo y afectivo al cambiar el artículo determinado "la" por el adjetivo posesivo "mi".

Poema 87: En mi casa falta un cuerpo.

Concluye el poema con la exposición de los sentimientos que la muerte del hijo ha provocado.

Poema 87: Dos en nuestra casa sobran.

Verso con el que expresa no sólo el deseo de dejarse morir, sino también la carencia de sentido que tiene la vida sin el niño.

Después de este desplome emocional, en el corto poema "Muerto niño, muerto mío"⁴¹ Hernández expresa el gran cariño que siente por su difunto hijo.

El poeta comienza el poema anteponiendo el adjetivo muerto al nombre niño, realzando así aquel con lo que da énfasis a la condición de cadáver del hijo. En seguida, usa la palabra muerto como nombre y la modifica con el adjetivo mío con lo que subraya el carácter de intimidad del poema y al mismo tiempo intensifica su vinculación con el hijo muerto.

En el segundo y tercer versos el poeta se dirige directamente al niño, hablándole como si éste pudiera oírle. Y valiéndose del pronombre "nos" logra proyectar el tono de confidencialidad y complicidad entre él y el hijo con lo que expresa, no sólo su gran cariño, sino el gran poder que emana del mismo pues, aún muerto, es capaz de expandir desde su tumba su influencia benéfica sobre el poeta.

En el poema "La fuerza que me arrastra" Hernández expresa su dolor estableciendo un paralelo entre su destino fatal de hombre y su deseo de aniquilamiento. El poeta expresa ambas ideas en sendas estrofas de tres versos cada una, las cuales comienzan con versos idénticos en los que el poeta explica ambos procesos como un magnetismo que lo impele a cumplir su destino, los versos segundo y tercero de cada estrofa riman en asonancia e-a y ú.

En la primera estrofa, el poeta afirma el proceso biológico que inevitablemente lleva a todo hombre hacia su muerte, simbolizada aquí por la tierra, última morada del cuerpo humano en nuestra cultura judeo-cristiana, la que Hernández describe como mar con lo que indica su inmensidad. En el tercer verso, el poeta explica que la razón para que se lleve a cabo este proceso es el hecho de haber nacido.

En la segunda estrofa, Hernández describe su proceso emocional. El dolor por la muerte de su hijo ha llevado al poeta a un estado de postración que se manifiesta en el segundo verso el que indica el deseo implícito de dejarse morir o de buscar activamente la muerte. En el tercer verso el poeta no sólo indica que la razón de su estado emocional es la muerte de su niño, sino que expresa su gran amor por el pequeño llamándole "muerto mío".

Los poemas "Dos canciones"⁴³ muestran el ciclo natural de aflicción por el que todo ser humano pasa después de la muerte de un ser querido, es decir: expresión del dolor, aceptación de la pérdida, y recuperación emocional.

La primera canción está compuesta por un hexasílabo seguido de dos octosílabos y un pentasílabo final rimando en asonancia 1-3 y 2-4. La segunda canción comienza y termina en pentasílabo con dos octosílabos centrales rimando en asonancia 1-3 y 2-4.

En el caso de Hernández la expresión de su dolor por la muerte del hijo, formulada en el primer poema, sucede primero en la forma de postración emotiva, que llega, en su peor momento, a hacer que el poeta sienta que la vida no tiene sentido y de nuevo hay un deseo de dejarse morir.

En el segundo poema ocurre la aceptación y la re-

cuperación emocional. La admisión de la muerte de su hijo la expresa Hernández con una sola frase en la que usa la metáfora ya clásica en su poesía de comparar al hijo con el sol: "Se puso el sol". La recuperación emocional ocurre cuando el poeta siente nuevas esperanzas en el hijo que espera la esposa; hijo que también iguala al sol.

Esta gran expresión de dolor realza la esperanza depositada por Hernández en el hijo. Esta tiene su mejor expresión en la imagen que el poeta esboza de su segundo hijo Manuel Miguel.

La imagen que Hernández proyecta de su segundo hijo no es la de un ser humano común y corriente, quien se encuentra en la edad de la infancia. Por el contrario, para el poeta el hijo se convierte en la realización en carne y hueso de importantes ideas y sentimientos como son: la esperanza del futuro, el consuelo único del poeta en medio de la tragedia, y la prolongación del poeta mismo.

En el tristísimo poema "Nanas de la cebolla"⁴⁴ descrito por Concha Zardoya como "... las más patéticas y, a la vez, tiernísimas canciones de cuna de toda la poesía española y, acaso, de la poesía universal de todos los tiempos...."⁴⁵, el poeta presenta al hijo como la única alegría y salvación en medio de la tragedia que vive la familia.

Hay que recordar que este poema lo escribió Hernández en la cárcel, después de recibir una carta en la que Josefina, su mujer, le dice que sólo comen pan y cebolla.

Madre lactante hambrienta o mal alimentada; niño lactante de ocho meses, con los primeros dientecillos apuntándole en las encías; padre privado de libertad y de esperanza; pan y cebolla, y, por si fuera poco, ¡seguidillas! Las Nanas reúnen todas las condiciones necesarias para ser no precisamente un mal poema -en el sentido modernista y decadente de Manuel Machado-, sino un poema malo, casi con calidad infraartística de guión radiofónico. Y, sin embargo, no lo es. ¿Cómo ha conseguido Miguel Hernández que no lo sea? Por lo pronto, quitándole argumento o literatura, o no añadiéndole ninguna a la circunstancia existencial extremada que le va a servir de motivo o punto de arranque. Es decir, no explotándola sentimentalmente, sino potenciándola imaginativamente, no achicándola, sino agrandándola de alma y de resonancia universal, que yo llamaría religiosa.⁴⁶

Por esta razón, el poeta comienza describiendo la penuria inmediata de la familia y la preocupación del padre enfocadas ambas a través de las características de la cebolla:

La cebolla es escarcha
cerrada y pobre.
Escarcha de tus días
y de mis noches.

En medio de esta situación tan precaria, el único consuelo del poeta es la risa del niño, fuerza íntima, natural que en su alegría es la liberación ideal del padre, quien puede escaparse de la prisión como en vuelo porque:

Tu risa me hace libre,
me pone alas.
Soledades me quita,
cárcel me arranca.

También la risa del niño hace que el poeta vea en su hijo la continuación de sí mismo; aunque la sobrevida reciba una carga negativa, como premonición de la muerte, esto se compensa con la fuerza dinámica del cumplimiento amoroso.

Es tu risa la espada
más victoriosa,
vencedor de las flores
y las alondras.
Rival del sol.
Porvenir de mis huesos
y de mi amor.

Además, el poeta comprende que en la alegría y en la salud espiritual del hijo descansa el arma con la que él y su familia han de vencer para siempre la triste situación en que viven. Por esto, la primera reacción del poeta es desear que el transcurso del tiempo se detenga, para que su hijo nunca conozca las amarguras que él ha conocido.

Vuela niño en la doble
luna del pecho:
él, triste de cebolla,
tú, satisfecho.
No te derrumbes.
No sepas lo que pasa
ni lo que ocurre.

Por último, hay que señalar que:

Las imágenes o metáforas de la alondra, los gilgueros, los jazmines, la espada y otras muchas le van a dar a las Nanas calidad poética; pero lo que va a dar a un ligero poema de

circunstancias, escrito en seguidillas, grandeza y trascendencia, va a ser la fidelidad de la imaginación creadora a esa misma circunstancia, sin salirse, por así decirlo, de ella.⁴⁷

En el confortador romance endecha "Rueda que irás muy lejos"⁴⁸, en veinticuatro heptasílabos con asonancia a-o, el hijo representa por sí solo toda la ilusión del poeta. Para quien, el hijo es tiempo, esperanza del futuro, continuación y alegría del poeta.

Hernández presenta al hijo, en los ocho versos iniciales, como rueda y ala vencedoras de espacios horizontales y verticales; como torre de firmeza, como alborear.

Divididos gráficamente en dos grupos de cuatro, los versos 1 a 4 muestran los atributos del niño en cuatro imágenes que ocupan sus respectivos versos en esticomitia. Estas cualidades son repetidas en los versos 5 y 6, en forma de enumeración cuyo sentido es enfatizado por las metábolos que ocupan los versos 7 y 8 también en esticomitia. Son potencialidades que se desarrollarán o no, pero que hacen al poeta tener la certeza de que en su hijo descansa el futuro: "Eres mañana". Después de esta afirmación el poeta, de nuevo usa la metábola, versos 11 y 12, en la que expresa su convicción, que no es otra cosa que el sentimiento natural del padre, de que el niño es la continuación de sí mismo: "Eres mi ser que vuelve / hacia su ser más claro".

Al estar esta imagen precedida y seguida por sendas hipérboles, versos 9-10 y 13-14, que muestran al niño como síntesis del universo, el poeta reitera la confianza presentida con el hijo, ya expresada en los versos 1 a 8, por eso afirma: "El universo eres / que guía esperanzado".

Continúa el poeta valiéndose de la hipérbole, versos 15 a 23, para presentar su visión del hijo como un ser que posee atributos extraordinarios. Por eso, insta al hijo a que domine al mundo, versos 15 a 19, haciendo que surjan las fuerzas contradictorias que lo forman. También, versos 20 a 23, urge al niño a que realice todo el potencial que el poeta ha visto en él desde los posibles: "Asciende. Rueda. Vuela,...Galopa", hasta los que son de carácter divino "creador de alba y mayo". Después de estas reflexiones, versos 23 y 24, el poeta termina con sólo una imagen: "Ven. Y colma / el fondo de mis brazos", con la que expresa toda la ternura que el niño provoca en él.

La idea de trascender ha obsesionado al hombre desde los albores de la humanidad. Y por esta razón cada pueblo, cada religión, cada hombre le han dado una solución propia. En el caso particular de Miguel Hernández el modo de trascender descansa en el hijo. Esta idea propia de las religiones y los pueblos que no tienen una escatología desarrollada, no es extraña en un hombre cu-

ya visión de la vida coincide con la de las religiones arcaicas de tipo naturalístico, como se ha indicado anteriormente. El hijo como modo de trascender es en la poesía de Miguel Hernández un medio de vencer a la muerte.

En el poema "Con dos años, dos flores"⁴⁹, formado por tres seguidillas compuestas y escrito en la cárcel con motivo del segundo cumpleaños del hijo, el poeta está seguro de alcanzar la inmortalidad por medio de él.

La primera estrofa formada por tres imágenes presenta en las dos primeras, por medio de tres símbolos clásicos de vida -flores, alondras (pájaros) y aurora- el hecho real del cumpleaños del niño. Este es la causa de la confianza expresada por el poeta en la última imagen:

Niño radiante:
va mi sangre contigo
siempre adelante.

En la segunda estrofa compuesta por tres metáforas, el poeta continúa expresando el pensamiento más filosófico de alcanzar por medio del hijo la perpetuación de sí mismo, versos 1 y 2. Y al igual que en el poema anterior, versos 3 a 7, para Hernández el universo queda sintetizado en el hijo-luz y el poeta siente que aquel existirá mientras que el niño exista.

La última estrofa integrada por dos imágenes y una afirmación "Ríe" que las separa gráficamente y las re-

sume temáticamente presenta la esperanza que el poeta ha depositado en su hijo. La risa del niño, que en el poema "Nanas de las cebollas" libera al padre de la cárcel física, en este poema se convertirá en el arma con la que el poeta vencerá a la muerte.

Ríe. Contigo
venceré siempre al tiempo
que es mi enemigo.

El poema "Cantar"⁵⁰ es un poema agri dulce pues es un contraste entre los recuerdos felices del hogar, y la amarga realidad circundante, mediante el cual el poeta revela su añoranza por el primero. En medio de la guerra -"la luz te ahonda / entre muertos y barrancos"- se alza la evocada plenitud del hogar -"Y la casa se desborda / con ella, el hijo y los besos"-, lográndose una alegría vital enajenada del mundo en torno: guerra o cárcel.

Compuesto por diez cuartetas octosílabas rimando en consonante el 1-3 y 2-4. Comienza el poeta, primera estrofa, por señalar el efecto embellecedor que la nueva vida trae al hogar, comparado con un palomar, símbolo del amor, la fidelidad y la procreación. La cama, espacio para el amor, con sus misterios de unión y procreación, y el nacimiento de la nueva vida es comparada con un jazminero, haciendo que el jazmín sugiera a la mente el símbolo clásica de flores sinónimo de vida. Pero lo anterior no es suficiente para expresar la alegría del

hogar. La casa, estructura física en que residen los seres que forman el hogar, muestra la alegría de sus moradores al tener sus puertas abiertas de par en par. La estrofa concluye señalando que el mundo se sublima en el hogar.

Las estrofas dos y tres recogen los símbolos poéticos de la primera y junto a la cuarta amplían la visión del hogar. Las estrofas dos y tres presentan el efecto que la llegada del hijo causa en la madre. Por una parte, en la estrofa dos compuesta por dos imágenes, la maternidad ha aumentado en la esposa la capacidad de amar, a tal grado que el amor que emana de ésta alegra el hogar. Por otra parte, la imagen que ocupa la tercera estrofa muestra el prodigio que la maternidad produce en la esposa; puesto que si el hijo ha hecho madre a la esposa es en ésta en quien reside el poder de realizar el milagro de la vida, el que le da a ella la facultad de cambiar no sólo el hogar, sino también la naturaleza. Mientras que en la cuarta estrofa formada por una antonimia entre los verbos "atar" y "desatar", y una metáfora en la que el mediodía es una vez más símbolo de plena unión amorosa expone las consecuencias que la paternidad ha tenido en el plano conyugal; ahora, la mayor capacidad de amar de la esposa-madre se extiende a la unión íntima con el esposo.

En seguida, el poeta alude a la realidad circundan-

te, estrofa cinco, preguntándose "¿Quién en esta casa entró / y la apartó del desierto?", la respuesta obviamente es el hijo. Pero de esta alegría no es copartícipe pleno el poeta pues agrega: "Para que me acuerde yo / alguien que soy yo y ha muerto.", es decir, ni siquiera el hijo es capaz de proteger al poeta contra aquello que lo ha cambiado. No obstante lo anterior, para el poeta la evocación del hogar se hace más valiosa e intensa ante la realidad que está padeciendo. Alusión que se repite en la antítesis vida-muerte que ocupa la sexta estrofa. Donde el poeta contrapone la luz, símbolo particular de Hernández para indicar plenitud amorosa o nacimiento del hijo, y el árbol (almendro) símbolo clásico de vida a "muertos y barrancos".

Ahora cabe preguntarse, ¿a qué realidad se está refiriendo Hernández? Si aceptamos que este poema fue escrito probablemente en el año 1938⁵¹, entonces el poeta se está refiriendo a la guerra civil, que en este año se encuentra en su apogeo; y por ende, también lo están la destrucción y la muerte. Si no aceptamos esta teoría y pensamos que el poema fue escrito del año 1939 en adelante, entonces el poeta se está refiriendo a su encarcelamiento, donde también le es fácil encontrar la muerte y la destrucción.

El poema continúa con una nota de cauteloso optimismo. En el símil que forma la séptima estrofa, el po-

eta ve esperanzado el futuro, por lo menos, en la paz del campo y el "todo es futuro / fugaz..." del poema

"Menos tu vientre" se convierte en:

Venturoso es el futuro,
como aquellos horizontes
de pórvido y mármol puro
donde respiran los montes.

Inmediatamente, por medio de dos imágenes que integran la estrofa ocho y de la metábola que se establece en la estrofa nueve entre el adverbio "desbordantemente" y el verbo "se desborda", el poeta vuelve a cantar la alegría y la paz de su hogar donde reinan la esposa y el hijo. Esta dicha es reiterada en la imagen que ocupa los versos 1 y 2 de la estrofa diez. Pero, en los versos 3 y 4, el poeta advierte que él está fuera del ámbito protector del hogar. Tal vez, debido a su precaria salud, el poeta presiente su próximo fin y usando, al igual que Jorge Manrique, el mar como símbolo de la muerte advierte a su mujer: "Esposa, sobre tu esposo / suenan los pasos del mar."

NOTAS

1 Luis Felipe Vivanco, Introducción a la poesía española contemporánea, Vol. 2. (Madrid: Ediciones Guadarrama, S.A., 1974), págs. 152-153.

2 Miguel Hernández, Obras Completas, 3a. ed., (Buenos Aires: Editorial Losada, S.A., 1976), pág. 37.

3 Ibid., págs. 156-158.

4 Ricardo Gullón, La invención del 98 y otros ensayos, (Madrid: Gredos, 1969), pág. 187.

5 Hernández, pág. 198.

6 Ibid., págs. 396-397.

7 Ibid., págs. 151-152.

8 Marina Mayoral, "El último rincón de Miguel Hernández" en En torno a Miguel Hernández, ed. Juan Cano Ballesta (Madrid: Castalia, 1978), pág. 99.

9 Hernández, págs. 301-302.

10 Ibid., pág. 378.

11 Ibid., pág. 384.

12 Marina Mayoral, pág. 106.

13 Ibid.

14 Hernández, pág. 420.

15 Ángel Álvarez de Miranda, El mito y la metáfora (Madrid: Taurus, 1963), pág. 55.

16 Ibid., pág. 56.

17 Ibid., págs. 62-63.

18 Hernández, págs. 409-413.

19 Juan Cano Ballesta, La poesía de Miguel Hernández (Madrid: Gredos, 1962), págs. 70-71.

20 Ibid., pág. 71.

21 Javier Herrero "Eros y Cosmos: su expresión mítica en la poesía de Miguel Hernández" en En torno a Miguel Hernández, pág. 89.

22 Hernández, págs. 379-380.

23 Ibid., págs. 414-415.

24 Ibid., pág. 362.

25 Ibid., págs. 385-386.

26 Ibid., págs. 389-390.

27 Ibid., pág. 386.

28 Ibid., pág. 383.

29 Ibid., págs. 384-385.

30 Ibid., pág. 383.

31 Ibid.

32 Ibid., pág. 384.

33 Ibid., pág. 394.

34 Ibid., pág. 380.

35 Ibid., pág. 386.

36 Ibid., págs. 382-383.

37 Ibid., págs. 391-392.

38 Ibid., págs. 394-395.

39 En el verso doce del Poema 87 se usa la versión corregida que aparece en: Miguel Hernández, Obra Poética Completa, ed. Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia (Madrid: Zero, 1979), pág. 457.

40 Hernández, "Hijo de la luz y de la sombra", Obras completas, pág. 411.

41 Ibid., pág. 433.

42 Ibid., pág. 384.

43 Ibid., pág. 433.

44 Ibid., págs. 417-420.

45 Concha Zardoya, Poesía Española Contemporánea (Madrid: Ediciones Guadarrama, 1961), pág. 691.

46 Luis Felipe Vivanco, "Las Nanas de la Cebolla" en En torno a Miguel Hernández, pág. 140.

47 Ibid., pág. 141.

48 Hernández, Obras Completas, págs. 380-381.

49 Ibid., págs. 381-382.

50 Ibid., págs. 421-422.

51 Miguel Hernández, Obra Poética Completa, ed. Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, pág. 433.

CAPÍTULO V. LUIS ROSALES

La posición de Luis Rosales dentro de la Generación poética de 1936 es importantísima pues el tema y la palabra de su libro Abril, publicado en 1935, son distintos a la poesía inmediatamente anterior y representan el punto de partida de la nueva forma de expresión poética que va a caracterizar a su generación.

Cabe señalar que esta nueva postura ante la poesía ya se vislumbraba unos años antes en poemas publicados en distintas revistas por algunos de los poetas que más tarde formarían esta generación. También hay que apuntar que esta nueva actitud no representa un rompimiento con los logros artísticos obtenidos por la Generación del 27, sino que es la expresión de una nueva posición que necesita ser expresada y que con Abril comienza a buscar su cauce.

En particular, la poesía de Rosales expone las experiencias sentidas en las relaciones entre seres humanos partiendo, casi siempre, de las experimentadas por sí mismo. Sobre el aspecto temático comenta Vivanco

que lo que Rosales intenta explicar en poesía es:

La verdad de cada hombre dentro de la que están comprendidas todas las realidades a las que éste puede dirigirse, desde la realidad absoluta de Dios hasta la realidad ajena de la naturaleza. Pero hay una zona central, la de la propia vida humana en su relación con otros hombres, que es la que trata siempre de un modo preferente y casi exclusivo en su poesía.¹

Para expresar esto tiene que despojar la palabra de todo retoricismo y usar un lenguaje directo, común y cotidiano que esté al servicio del hombre. Es decir, como ha señalado Vivanco, un lenguaje en el que la palabra tenga la primacía sobre la imagen; en el que la palabra abarque todas las necesidades y posibilidades de expresar las realidades existenciales próximas y apremiantes del ser humano. En fin, un lenguaje que realice la petición de César Vallejo: "Hacedores de imágenes, devolved las palabras a los hombres."²

Como era de esperar, dentro de las relaciones humanas expresadas por Rosales en su poesía se encuentran las relaciones familiares que aparecen como tema principal o aludidas dentro de otros asuntos. Están bien representadas en sus relaciones consanguíneas las dos formas de la familia, aquella en que se nace y la que se

forma, pero la relación afín en esta última no figura. La función de la familia en la poesía de Rosales es proporcionarle un medio para que exprese su realidad existencial y también aliviar la misma.

En la familia en que nace, los padres abarcan las dos facetas citadas. Por una parte, son vía para expresar varios de los aspectos de la problemática humana. Por otra, son fuente de consuelo dentro de la misma y proporcionan solución a la búsqueda de la coadunación de todos los afectos humanos. En cambio, los hermanos son sólo medio para expresar los distintos aspectos de las preocupaciones existenciales que inquietan al poeta.

Ya en el segundo libro de Rosales, el largo poema La casa encendida, aparecen las relaciones familiares, específicamente los padres, formando con el amor y la amistad la expresión de la triología sentimental normal del ser humano. En este poema Rosales va primero al amigo, después al amor y finalmente a la familia donde encuentra sentido a su búsqueda de lograr la unidad de la multiplicidad existencial.

El poema consta de cinco partes encabezadas por sendos epígrafes; cada una de las partes ocurre en una

habitación específica de la casa que a su vez tiene una relación simbólica con el aspecto de las relaciones humanas que el poeta está exponiendo.

La primera parte o introducción, precedida por el epígrafe tomado de Villamedina "Ciego por voluntad y destino", ocurre en el zaguán. En ella, el poeta expresa su voluntad de entregarse totalmente a la poesía para manifestar la espiritualidad integral humana sin salirse de sus cánones estéticos.

La segunda parte, encabezada por el epígrafe "Desde el umbral de un sueño me llamaron" tomado de Machado, sucede en la habitación que nunca se usa y que queda iluminada por la luz del amigo muerto, Juan Panero.

El poeta con gran acierto ha colocado la amistad en el lugar menos usado de la casa, pero sin que sea un lugar separado o apartado de la misma. Con esto recrea la posición de la amistad en la vida del hombre ya que la misma es parte esencial e integral de la necesidad espiritual de éste, pero es pocas veces usadas en su intensidad total.

La tercera parte, antecedita por el epígrafe "La luz del corazón llevo por guía", tomado también de Vi-

llamedina, acaece en la habitación en que suele trabajar el poeta y está iluminada por la luz de la amada; una amada que es eterna, puesto "que ha pasado ya y que le espera, todavía"³ Certestamente, el poeta deja que el amor, parte inherente del espíritu humano, se manifieste en el lugar de la casa más usado por él.

La cuarta parte, antevénida por el epígrafe "Cuando a escuchar el alma me retiro", tomado de Salinas, acontece en la habitación donde están los libros; o sea, donde vive la sabiduría escrita. Está iluminada por la presencia de los padres, depositarios en la vida de la experiencia, el amor y la formación del individuo; esto es, de la sabiduría sentida por el hombre. En esta parte, el poeta logra integrar la realidad completa del hombre expresada simbólicamente por las luces de la casa. Hasta ahora las luces se habían encendido y apagado sucesivamente, pero desde aquí la casa quedará totalmente encendida para siempre.

El epílogo, precedido por el epígrafe "Siempre", mañana y nunca mañanamos", tomado de Lope de Vega, pasa fuera de la casa y el poeta al verla toda encendida expresa su descanso espiritual.

Todo lo anterior queda expuesto en versículos blancos de diferente longitud usando un lenguaje que según el consenso de varios críticos es sencillo, directo, cotidiano, que evita las imágenes complejas y favorece las comparaciones simples "A como B"; siendo además abundante en repeticiones de todo tipo: "de palabras, de hemistiquios y de períodos sintácticos."⁴ El verbo es usado casi exclusivamente en presente y gerundio con lo que el poeta logra despejar al poema de un tiempo definido.

Entrando ya en el estudio del tema de la familia encontramos que al iniciar la cuarta parte del poema⁵, el poeta resume en los ocho primeros versos las impresiones que la experiencia de las dos precedentes le ha causado, lamentándose de la imposibilidad de alcanzar la plenitud de los sentimientos, por medio de oraciones negativas en las que expresa verdades existenciales o imposibilidades físicas:

La muerte no interrumpe nada,
y sin embargo
no puede haber un día que alumbre el mundo
entero al mismo tiempo,
no hay un silencio que nos pueda enlutar
la vida entera,
no hay un amor total,

no hay memoria total,
 ni siquiera un recuerdo que pueda
 esperanzarnos,
 que pueda calentar en un instante todo el
 pecho.

Ya se ha dicho que las experiencias anteriormente vividas son consecutivas, no concurrentes, indicado por el apagar de la luz al terminar cada una. Ahora, el poeta reafirma esto; además declara en el verso 12 la imposibilidad de aunar todos los aspectos de su vida "y no he podido convivir juntos". Y más adelante en los versos 34 al 42 de nuevo se lamenta:

pero yo sé muy bien,
 muy tristemente bien,
 que no tengo invitados,
 que me estoy convocando y reuniendo a mí mismo
 en partes dolorosas que no conviven juntas,
 que nunca completaron su unidad,
 que nunca podrán ser,
 que nunca podré ser
 sino tan sólo un hombre sucesivo que se
 escribe con sombras.

Como podemos apreciar, el polisíndeton de "que" recrea la frustración del poeta.

Estando el poeta en este triste estado de ánimo y habiendo llegado al final de la casa, simbólicamente al final de su búsqueda, de su esperanza, oye la voz de su madre. Esto le hará entrar en la habitación de donde

proviene la voz; en la que encontrará respuesta a su indagación.

Aun antes de entrar en la mencionada habitación, el poeta revela indirectamente que el hombre puede triunfar en su lucha por vencer las muchas limitaciones causadas por la condición humana; en los versos 61 al 85 al mostrar la voz de la madre, el poeta confiesa directamente la influencia que ella tiene aún en él; "y como siento que aún me sigue tirando de la lengua enseñándola a andar,". Con esto muestra que la madre ha logrado su transcendencia, ya que vive no en la vulnerable memoria sino en cada acción realizada por su hijo. Al entrar en la habitación, el poeta se encuentra con ambos padres y comprende que ya su búsqueda ha terminado pues (versos 101 al 103):

pero ahora están aquí y eran mis padres,
murieron y son todo,
me lo han reunido todo para siempre.

Observando el uso hecho por el poeta del pronombre "todo", primero para definir el lugar que los padres ocupan en su vida y segundo para explicar la obra de éstos, comprendemos que el poeta ha colocado a sus padres en el papel omnipotente que éstos tienen durante la infancia

de sus hijos. De ahí que sea posible que los padres logren lo que no pudieron obtener ni la amistad ni el amor, pues desde este instante:

Se le ha llenado de niñez la memoria y se le han juntado, por fin, todos sus corazones en uno solo que aún vive dentro de su casa grande de niño. Al llegar a este paso es cuando alcanza su plenitud y su explicación el poema, cuando lo vemos de una vez. Desde este final de la tercera parte, todo lo sucedido es mucho más que una existencia equivocada, anónima y sucesiva del hombre. Y la casa, encendida sucesivamente, se va a quedar encendida toda junta:

Al día siguiente
-hoy-
al llegar a mi casa...
ví iluminadas, obradoras, radiante, estelares
las ventanas,
-sí, todas las ventanas-.
Gracias, Señor, la casa está encendida.⁶

Otra manifestación de la vuelta a la infancia se encuentra en el papel de hijo-niño asumido por el poeta y expresados en los versos 104 al 107 en el temor sentido ante el posible regaño que los padres pueden decirle porque su comportamiento, según propia confesión, no es el que ellos esperaban de él. Pero la amonestación esperada por el poeta no se realiza. En lugar de ello, en el verso siguiente, por medio de la autonominación indirecta, "y ¿quién te cuida, Luis?", queda expresada la

eternidad del cariño, de la labor, y de la preocupación de los padres. Esta pregunta se repetirá cinco veces en el poema antes de que el poeta le dé respuesta. Este momento del poema es un preámbulo a su infantil deseo de detener el tiempo como queda expuesto en los versos 109 al 115:

y para mí sería tan fácil acabar de una vez
 y para mí sería tan fácil no pasar de esta
 hora,
 no despertar
 y seguir siempre escrito con vuestra misma
 letra,
 y sentir vuestro paso en el latido
 que yo escucho más cerca cada día
 caminando en mi sangre,

que forman una unidad gramatical por el sentido de su contenido y una unidad poética por el uso de la anáfora en los dos primeros versos y en el cuarto y quinto.

Continúa el poeta meditando sobre la inocencia de la infancia y al recordar la propia, llena de memorias agradables, se remonta hasta el momento de su niñez en que su padre le contaba la historia de cómo conoció a su madre, versos 166 al 255. Historia que encierra las ideas principales del poema: intemporalidad y simultaneidad, pero enfocadas desde otro punto de vista.

En esta historia el poeta manipula con gran des-

treza los distintos conceptos del tiempo creados por el hombre, mostrando en escala menor su particular concepción del tiempo consecutivo-concurrente proyectada en el poema. La historia, al empezar, parece tener tiempo definido ya que el poeta menciona la fiesta de Corpus Christi o sea fines de mayo o principios de junio. Pero en realidad el poeta hace referencia a la fiesta de Corpus no porque necesariamente haya ocurrido entonces, sino porque "En Granada todo ocurre en El Corpus;". Esta vastedad, lograda por la combinación de la ausencia definida unida a una específica, preludia la imprecisión del tiempo de los personajes de esta historia. Por una parte, la espera indefinida del padre del poeta y del viejecillo del puesto de golosinas contrasta con la finidad de los mismos; el padre del poeta queda limitado por su función biológica y el viejecillo por su trabajo. Por otra parte, la espera definida del "hombre estilizado y receloso", que esperaba las doce, contrasta con su infinidad; ya que es según definición del poeta "quien no se espera nunca", frase ciertamente terminante por el uso del adverbio "nunca", pero carente de los elementos necesarios para lograr su finidad. A lo anterior, hay

que agregar que debido a su misteriosa aparición no sabemos nada de él y esto hace que pueda ser todo o nada o cualquier cosa sin que tampoco podamos encontrar algo que lo limite o defina.

La simultaneidad deseada por el poeta ocurre también en esta historia, aunque ésta sea de otro aspecto de la vida del hombre. Al igual que la trilogía principal del poema: amor, amistad y familia, que lo es también de la vida espiritual del hombre, se reúnen a un tiempo al final del poema; también, en esta historia se reúnen a la vez las tres etapas principales de la vida biológica del ser humano: infancia, juventud y vejez. Las mismas quedan unidas momentáneamente en el tiempo cuando la vejez, representada por el "viejecillo lápiz", se dirige a la juventud, representada por el padre del poeta, porque a su vez la niñez, representada por el niño del ochavo, se ha dirigido a él. En este momento aparece la mujer joven, la madre del poeta, quien es el complemento que la juventud necesita para convertirse en representante absoluta de la raza humana y ser a un tiempo camino hacia la vejez y fuente de la infancia.

Terminada la historia del encuentro de sus padres,

el poeta vuelve a las memorias de su infancia recordando principalmente a Pepa, persona influyente en su niñez, y la casa donde pasó su infancia. A medida que estas memorias se van desdoblando se establece una relación especial entre Pepa y la casa, que culmina en que la segunda llega a existir gracias a la primera y conjuntamente con ella. Logrando la expresión de la simultaneidad buscada por el poeta.

Este momento del poema, versos 256 al 316, se inicia con el surgimiento del sentimiento fraternal "donde el latido del corazón tenía las mismas letras que la palabra hermano;" y junto con éste aparece la inocencia infantil capaz de lograr la totalidad existencial expresada en la repetición de las palabras "indivisible" y "puede ser". La primera se refiere a la ilusión mantenida durante la niñez que culmina en el total desconocimiento del concepto tiempo "de cielo con su tiempo indivisible y circular que comienza en mañana,". La segunda se refiere al futuro y expresa el profundo deseo del poeta de recapturar la inocencia infantil:

ardiendo aún aquella infancia
 en la que al patio de la sangre le llamábamos
 Pepa,
 y al cansancio le llamábamos noche todavía;.

Este deseo de volver a sus primeros años le trae a la mente Pepa, personaje de memorias placenteras para el poeta. Ya en los versos 134 al 138 la presenta desde este punto de vista:

y al llegar el domingo no íbamos al colegio,
íbamos a Pepona,
íbamos a las manos de Pepona,
como la paja cerca el hormiguero;

Ahora la recuerda tanto en sus características físicas como por las espirituales, apareciendo las primeras mezcladas con las segundas. Comienza presentando la alegría de su carácter, pues el poeta le atribuye muchos adjetivos que en el idioma usual significan alegría "y Pepona llegaba hasta nosotros con aquel alborozo de negra en baño siempre" como imágenes poéticas que recrean el contento que emana de este personaje. Por ejemplo, el nombre "alborozo" significa:extraordinario regocijo, placer o alegría. Pero al ser modificado por las imágenes de estilo ramonianas que le siguen, el significado ya superlativo de este nombre es ampliado aún más, con lo que palpamos la gran impresión que esta persona causó en el alma inocente del niño que de hombre es poeta.

La presentación de otros dos aspectos de su carácter es llevada a cabo en distintas formas, pero con el mismo resultado efectivo. La presentación de su pereza se logra sólo por medio de la imagen poética que en este caso parece una Greguería, tanto por su ingenio como por la asociación feliz de conceptos dispares:

y era tan perezosa,
que sólo con sentarse
comenzaba a tener un gesto completamente
inútil de pañuelo doblado,
de pañuelo de hierbas;

Por otra parte, al exponer su bondad combina elementos nuevos de la presentación de su alegría con los de su pereza. De la pereza mantiene la aseveración directa del aspecto del carácter, "era tan buena", y de la alegría mantiene la forma de crear la imagen usando la preposición "de" para unir el aspecto del carácter a una imagen en la cual se unen elementos que normalmente no se asocian:

... era tan buena,
tan ingenua de leche confiada,
que muchas veces las avispas se le quedaban
quietas en las manos,

La presentación de la apariencia de Pepona está sugerida por el uso del aumentativo en su sobrenombre

que ya proyecta el volumen físico y es reiterada en imágenes muy descriptivas como sucede en estas dos comparaciones: "que parecía como una lámpara / vestida ..." y:

que le cambiaba de sitio acomodándose
continuamente a su postura,
como cambian las focas, para poder andar,
la forma de su cuerpo;

Finalmente, a partir del verso 303 la casa y Pepa se hacen una y el inmueble se destruye simbólicamente cuando muere Pepa.

Después de esta meditación sobre recuerdos de la infancia, el poeta en los versos 313 al 328 se dirige directamente a sus padres "Y ahora vamos a hablar,"; frase común usada a diario por miles de personas cuando se ha logrado, por fin, el momento propicio para discutir algo con calma y esperando no ser interrumpidos. En seguida, el poeta pasa de lo común a lo imposible:

ahora ya estamos juntos, ayeridos y ciegos,
y entrando unos en otros,
... ..
juntos como un camino,
juntos, ciegos y dentro los unos de los otros
como un poco de mar se reúne,

unión simbiótica, total e imposible de lograr físicamente por la limitación espacial del cuerpo humano, pero posible, aunque casi nunca alcanzada, en el aspecto es-

piritual. Unión que el poeta intenta recrear usando el adjetivo "junto" modificado por el artículo "lo" como punto central de su pensamiento y apoyándolo en tres conceptos: unión, expresada en el adjetivo "juntos"; ceguera, símbolo de la búsqueda interior; y muerte, repetidos una y otra vez en distintas formas.

Este deseo de unión total lleva al poeta a rememorar de nuevo su niñez, versos 329 al 351, expresando su deseo de detener el tiempo en dicha etapa de su vida. Ahora, la visión de su madre observándolos con mirada maternal que es una mezcla de dolor, unión, recuerdos y alegrías, y al lado de ella la figura protectora del padre formando juntos la muralla amparadora y aislante de la infancia del poeta. Al final de este recuerdo, el poeta, en dos versos a modo de esticomitia "y es tan fácil morir, / y es tan fácil seguir a pie descalzo y para siempre," expresa a un tiempo dos ideas: una emana de la inocencia infantil cuando el amparo paterno hace que ni la muerte asuste; la otra, proviene de la sabiduría de la madurez y es el deseo implícito de detener el tiempo en su niñez. Por último, en los versos 344 al 351, haciendo uso de la anáfora vuelve a exponer el

gesto de la madre que va reduciendo hasta quedar concentrado solamente en los ojos que se transforman simbólicamente en la meta deseada e inalcanzable, necesaria en la vida de todo ser humano.

Continuando esta meditación, en el verso 352 el poeta admite directamente que ha encontrado en sus padres el factor organizador que da coherencia a su búsqueda de integración a la realidad humana "Con vuestra vuelta se ha ordenado todo".

Es ahora cuando gracias a esta ilación al volver la vista hacia su vida actual, versos 353 al 375, encuentra que la presencia de las preocupaciones metafísicas no es su patrimonio exclusivo sino que es experimentada también por sus amigos:

y Enrique,
para decirnos que hicisteis bien,
para deciros que todo vuelve y nada se repite,

Y también, comprende que la solución a la angustia ocasionada por el caos que es la existencia humana descansa en el hijo cuya importancia expresa combinando la imagen "y Luis Cristóbal que ha crecido callando, / que ha crecido en mi vida" con una comparación entre un objeto y una situación común "como se clava una bisagra en la

puerta para evitar / que se desquicie,"; comparación que muestra el gran ingenio que posee Rosales para incorporar a la poesía las cosas cotidianas y corrientes. Y, a la vez, expone el papel nivelador que el hijo juega en la vida del poeta.

Sin embargo, a pesar de que el hijo le proporciona apoyo emocional, el sentimiento de desarraigo no desaparece sino que se agranda para convertirse en confusión. Éste queda expresado en el contraste que forman el deseo del poeta de que se repitan los momentos en que siente haber encontrado su identidad:

y tal vez se repita este instante en que
 al llevarme
 la mano a la mejilla toco mis huesos,
 y me parece que siempre están dispuestos
 como si
 ya estuviera definiéndome,

y lo afirmado por Enrique en el verso 360 así como su propia duda de que ello suceda; manifestada por el uso de la expresión "y tal vez" al exponer sus deseos.

Esta búsqueda de su identidad lleva al poeta a volverse a sus padres para con su ayuda recorrer de nuevo su vida. Primero con la madre analiza su gestación, versos 376 al 408, y después con el padre su vi-

da, versos 409 al 436.

En el verso 377, el poeta de nuevo usa la frase "y ahora vamos a hablar", pero ahora agrega el interrogante "¿sabéis?" dándole con ello más intimidad pues es la expresión usada en nuestro hablar cotidiano cuando queremos compartir alguna confidencia propia o ajena con otra persona. Al igual que el verso 313 esta intimidad precede al deseo de unión total.

Ahora, al dirigirse a la madre, este anhelo de coadunación total se manifiesta en el intento del poeta de revivir la unión lograda entre madre e hijo durante los meses de gestación. Único momento en que el ser humano está en total fusión con otro y en que se puede lograr el deseo expresado en el verso 315 "y entrando unos en otros,".

En este momento del poema, Rosales expresa otro aspecto de su búsqueda existencial; al igual que Rosalía de Castro, Miguel de Unamuno, y Antonio Machado antes que él, siente el dolor como señal de vida:

que yo he vivido de ti misma durante
nueve meses,
que yo ...
que tú lo sabes,
he vivido doliéndote,

doliendo para ti durante largos meses
 en que tú me escuchabas porque entonces dolía,
 porque hablaba doliéndote
 durante largos meses,
 porque decía doliéndote mi nombre,

Es ahora cuando, por el dolor, la comunicación entre madre e hijo se hace más intensa como lo demuestra el uso continuo de verbos que expresan acciones necesarias para la misma: escuchar, hablar, decir, relacionados siempre con el verbo doler. Otra muestra de la intensidad de la comunicación entre madre e hijo es que el poeta responde, de la forma esperada, a la insistente pregunta que ha venido haciendo la madre en distintos momentos del poema: "y ¿quién te cuida, Luis?":

porque tú sabes bien,
 tú si lo sabes, tú siempre lo supiste,
 eres tú quien me cuida,
 que eres tú quien me sigue cuidando

Finalmente, el poeta haciendo uso de la anáfora logra proyectar la intensidad alcanzada en la comunicación con su madre cuando el poeta le abre su corazón y al confesarle sus inquietudes existenciales expone también que a través de él su madre ha alcanzado la trascendencia, pues ella continúa viviendo en él.

Terminada la comunicación con la madre, el poeta

se dirige a su padre proclamando su gran amor: "Y tú que fuiste la persona a quien más he querido en el mundo". Amor que lleva al poeta a dar al padre cualidades extraordinarias; ya que a pesar de haber muerto el padre es él quien da trascendencia al poeta y no viceversa "tú que sigues llevándome en la voz igual que azúcar desleída,".

Inmediatamente, comienza a hacer el retrato de su padre. Imitando y uniendo las técnicas pictóricas de fines y principios de siglo: impresionismo y cubismo, presenta las características físicas y espirituales de su padre mezcladas sin seguir un orden determinado y sin detallarlas minuciosamente dejando que sean las imágenes las que proyecten al lector los pormenores. El poeta usa la aseveración directa "y eras hijo del pueblo,", y la comparación para mostrar a su padre. De esta última usa dos formas: unas son comparaciones ingeniosas que gráficamente muestran las características que el poeta quiere destacar "y eras seguro y minucioso como los movimientos del cirujano en el quirófano". Otras compara cosas dispares como la que usa para ilustrar la diligencia con que trabajaba el padre:

y trabajabas por entero
 como trabajan las raíces en la tierra
 y las monjas hospitalarias;

Dentro de estas últimas, hay algunas que recuerdan las
Greguerías, como la que usa para mostrar lo cuidadoso
 que era su padre:

y eras tan ordenado
 que cuando te cansabas se convertían tus
 ojos en un reloj de sol,

En estos verbos abunda el polisíndeton "y" y la anáfora
 del verbo "eras", y también la repetición de dicha con-
 junción junto a otros verbos.

En medio de este retrato encontramos la gran impre-
 sión que dejó el padre en el hijo al recordar éste en su
 integridad el pensamiento filosófico de su padre sobre
 el triunfo o el fracaso de la vida:

y me decías: -El día de hoy será tu herencia,
 lo que trabajes el día de hoy será tu
 herencia y nada más,
 porque todo se logra y se pierde en un día-,

pensamiento que es opuesto a la continua búsqueda del
 poeta, pues proclama que debemos vivir día a día dando
 lo máximo de nosotros mismos porque cada día puede ser
 el único importante de nuestras vidas.

El retrato del padre vivo termina con la recapitu-

lación de sus cualidades morales expresadas directamente "y eras cabal, irrevocable, y generoso," y reiterada por una hipérbole en el verso siguiente:

tan generoso e irrevocable que bastaba mirar-
te para saber que tenías que morir de
una corazonada.

En seguida y sólo haciendo una pausa para expresar la unión que siente en esos momentos, el poeta continúa el retrato de su padre, versos 437 al 464, "porque la muerte no interrumpe nada.". Esta idea se manifiesta en la forma del poema, pues como las características del padre muerto son las mismas que cuando estaba vivo, el poeta usa la misma combinación de aseveraciones. Sin embargo, el tiempo del verbo dominante cambia del imperfecto al futuro; y la anáfora predominante es la de la preposición "para" seguida del modo conjuntivo "para que".

Las relaciones filiales, aunque se manifiestan de modo diferente, siguen iguales. Por una parte, la influencia benéfica del padre sobre sus hijos se hace más marcada pues la muerte del padre es la causa directa de que todos tomen responsabilidad:

quiero decir que te marchaste un día
 -eran las dos de la mañana-
 para que todo se enderezase,
 para que todo se hiciera necesario,
 y para que todos los hermanos pudiésemos
 llevar la vida puesta
 como se lleva el brazo a la oficina;

Por otra, el poeta en particular siente la presencia de
 su padre en sus triunfos y fracasos.

y ahora sigues llamándote Miguel
 y haciéndote miguel
 tras de todas las puerta que se abren,
 y ahora sigues llamándome tras de todas
 las puertas que se cierran,
 para que no me desanime;

En cuanto al padre, el mismo sigue siendo ordenado,
 meticoloso y generoso. Esta última virtud queda expresa-
 da por medio de una metáfora que pone límite al símbolo
 máximo de la ambición, el oro, que ya está siendo usado
 en una de sus funciones más humildes pero más importante
 para la sociedad: el anillo matrimonial "y seguirás
 amortiguando el resplandor del oro aún en tu propio ani-
 llo matrimonial,".

Después de haber recorrido su vida emocional y
 acercándose al final del poema, el poeta comprende que
 ha alcanzado la plenitud de sus sentimientos y reflexio-
 na sobre el dolor en su larga búsqueda.

El poeta antes de comenzar su meditación se dirige a sus padres asegurándoles que ya todo ha vuelto a la normalidad. Inmediatamente, expresa la urgencia de compartir sus sentimientos repitiendo en el verso 469 la frase familiar y cotidiana "quiero deciros algo", terminando el verso con dos puntos por puntuación con lo que indica que en seguida comienza la meditación.

La meditación se divide en tres puntos: primero, explicación de lo que es el dolor, versos 465 al 492; segundo, el dolor como necesidad para vivir, versos 493 al 517; y tercero, la actitud del hombre ante el dolor, versos 518 al 548.

Al exponer su concepción del dolor, el poeta combina la aseveración con la metáfora para mostrar sus ideas y hace uso de la anadiplosis y de la anáfora, más de esta última que de la primera, para ilustrar dichas ideas.

Las primeras definiciones del dolor las expresa el poeta por medio de cuatro metáforas en las que iguala al dolor en la primera a una utopía creada por el hombre, y a acciones divinas en las tres últimas. Esta idealización lleva a la aseveración que define el dolor, a la que sigue una explicación de la razón para la misma

en los versos 475 al 476:

y yo quiero deciros que el dolor es un don
porque nadie regresa del dolor y permanece
siendo el mismo hombre.

A continuación usando la misma combinación de metáforas y aseveraciones, el poeta desarrolla esta definición del dolor. La misma tiene sus raíces en la filosofía estoica, siendo sus ideas básicas que todo en la vida cuesta:

no hay alegría, por pequeña que sea,
que no tenga que conseguirse
como la hormiga testaruda lleva su carga
tronco arriba;

y que no hay alegría sin dolor "no hay alegría, por importante que nos parezca, / que no termine convirtiéndose en ceniza o en llaga,".

En la segunda etapa de la meditación, el poeta desarrolla tres puntos: el dolor, las personas que no conocen el dolor y el efecto que el dolor tiene en el hombre, para mostrar la idea del dolor como necesidad para vivir.

El primer punto queda unido a la etapa anterior por el uso de la epímone. El poeta comienza ambas con el mismo verso "Ahora que estamos juntos" la diferencia

estriba que en la etapa anterior éste va seguido de una metáfora, que ocupa el verso a modo de esticomitia, en la que el poeta expresa su deseo de hablar.

También en esta etapa el poeta repite el verso "ahora que estamos juntos" cosa que no sucede en la etapa anterior. Continúa usando la epímone y vuelve a usar la frase familiar "quiero deciros algo", pero ahora no la repite en el mismo verso, sino que toma las dos primeras palabras de ésta y las une a un aspecto de la definición del dolor ya expresado en la etapa anterior "quiero deciros que el dolor es un largo viaje,".

También la definición del dolor es distinta en esta etapa. Si en la anterior el poeta lo presenta como una combinación de lo utópico y lo divino, ahora, el dolor se presenta confuso y contradictorio pues es a un tiempo:

quiero deciros que el dolor es un largo viaje,
es un largo viaje que nos acerca siempre
vayas a donde vayas,
es un largo viaje, con estaciones de regreso,
con estaciones que no volverás nunca a
visitar,

El segundo punto, las personas que no conocen el dolor, lo presenta el poeta por el uso de dos compara-

ciones: una corta que ocupa el verso 502 que es del tipo A como B y expresa la muerte espiritual; la otra, más extensa y complicada que expresa la soledad total del alma yerma por la carencia del dolor la compara con la deshabitada ciudad de Pompeya.

El tercer punto, el efecto que el dolor tiene en el hombre, está contenido en la misma comparación con Pompeya que ahora sirve para enmarcar las aseveraciones con que el poeta expresa el efecto benéfico que el dolor produce en el hombre. Este punto culmina en una comparación que ocupa los tres últimos versos donde el poeta resume sus sentimientos:

... el hombre se origina a sí mismo,
y deja en nuestra carne la certidumbre de
vivir
como han quedado las rodadas sobre las
calles de Pompeya.

En el siguiente momento del poema, versos 518 al 548, el poeta explica el efecto que haber sentido el dolor ha tenido en él. Comienza combinando una aseveración con una comparación del tipo A como B en la que declara:

Es el miedo al dolor y no el dolor quien
suele hacernos pánicos y crueles,
quien socava las almas
como socavan las riberas las orillas del río,

Usando uno de los elementos de esta comparación, el río,

en un significado clásico de vida en curso el poeta crea una serie de metáforas con las que expresa que ha sentido los efectos del dolor, que es el hecho que lo trae a la habitación donde se encuentra.

A continuación haciendo referencia a una imagen expresada en los versos 497 al 500:

quiero deciros que el dolor es un largo viaje,
es un largo viaje que nos acerca siempre
vayas a donde vayas,
es un largo viaje, con estaciones de regreso,
con estaciones que no volverás nunca a visitar,

la modifica en los versos 531 al 535 para exponer su estado de ánimo:

ahora que estoy en la estación y he regresado
del viaje,
ahora que he regresado de vivir y llevo
el equipaje auestas
como se lleva el óleo para la extremaunción,
ahora que me he quedado huérfano como una
galería donde suena un reloj que no
está allí,
ahora que estoy cicatrizado, abierto y
disponible,

Además, parte de ella para expresar su afán de fusión, el que expone usando la anáfora de la frase "dame la mano" acto de auxilio, amor y guía, como elemento unificador de las comparaciones y metáforas con que manifiesta su deseo de unión total, indivisible y eterna

en el que se unen la vida y la muerte, lo divino y lo humano. Es, en fin:

La afirmación -que recuerda a Unamuno y a otros tantos, como su contemporáneo José Hierro- de la necesidad del dolor para el logro de la alegría, y la redención por la comunión con otros.

Finalmente, el poeta llega a la conclusión de su búsqueda. Esta última etapa se compone de tres momentos. El primero ocupa los versos 549 al 556; el segundo ocupa los versos 557 al 559; y el tercero ocupa los versos 560 hasta el final de esta cuarta parte del poema.

Comienza repitiendo el verso 377 "Y ahora vamos a hablar ¿sabéis?, vamos a hablar" creando así el tono familiar necesario para hacer su gran confesión de haber logrado en la unión total con sus padres su plenitud existencial.

La idea de unión total es expresada de modo hipotético, como indica el uso del pretérito pluscuamperfecto y del imperfecto de subjuntivo en las imágenes en que el poeta expresa la misma. La primera imagen contiene los mismos elementos usados en la que forma el verso 403

que yo he seguido haciendo, desde entonces,
aquel viaje de la sangre que, empuja
y quiere circular entre dos corazones,

Este deseo de continuar la unión lograda durante la vida fetal pasa ahora a ser el deseo de lograr una unión más espiritual, más plena "y ya estuviese circulando la misma sangre en nuestros corazones ," ya el poeta no habla sólo de sí sino que incluye a sus padres como lo indica el uso del pronombre "nuestros".

La segunda y tercera imágenes quedan unidas por el polisíndeton "y" y la anáfora del adverbio "todo". Ambas abren la expresión de la aspiración del poeta, que ocupa hasta el verso 556, de que todo ocurra en lugares y formas conocidos. Anhelos que se manifiesta en el deseo de que empiece como cuando se es pequeño, en el momento más feliz y seguro de la infancia, en el acto de amamantar cuando se vuelve a estar más cerca que nunca de la unión total. La cuarta imagen está unida a la anterior por el uso de la anadiplosis de "en un lugar" que será repetido a modo de anáfora en la última imagen de este grupo con lo que el poeta logra recrear su ambición de llevar lo cotidiano y lo familiar a la eternidad.

El segundo momento queda unido al primero por la palabra "ahora" punto central del pensamiento del poeta. Una vez que en estos tres versos, 557 al 559, el poeta forma una metáfora con la que confiesa el papel tan im-

portante que sus padres han jugado en su búsqueda de
unión;

esta palabra misma:
ahora,
que ayer era un latido perdiéndose
en la lluvia,
y hoy ya junto a vosotros, crece y
se agranda hasta borrar el mundo,

El último momento de esta etapa comienza en el verso 560 "porque empieza el deshielo," que repite, modificando la imagen del verso 550 "como si hubiera empezado el deshielo". En el verso 550 el verbo está usado en el pretérito pluscuamperfecto de subjuntivo indicando deseo. En el 560 el verbo está usado en presente de indicativo con lo que indica que la acción está ocurriendo en el momento de hablar. Este cambio verbal se mantendrá hasta el final de esta parte del poema. Usando la anáfora a partir del verso 560 en grupos de dos o tres versos interrumpida en dos ocasiones por versos que no la poseen. La primera el verso 563 para confesar su estado espiritual "y jamás he sentido la plenitud que estoy sintiendo en este instante," y la segunda, verso 568, para volver a repetir el verso "vamos a hablar, ¿sabéis? ¡vamos a hablar!", logra recrear el sentido

de urgencia que siente en hacer su gran confesión: que ha logrado la plenitud; que ha alcanzado la trascendencia; que gracias a sus padres ha logrado unir el pasado, el presente y el futuro en un instante infinito.

Si en el poema La casa encendida los padres ya fallecidos hacen posible que el poeta integre, en el libro Rimas, donde el poeta va al encuentro de la esperanza, la madre, en los dos poemas en que aparece, es, en su recuerdo, una fuente para expresar la lucha del hombre por vencer a la muerte.

En el poema "Y escribir tu silencio sobre el agua"⁸ al expresar en diecinueve endecasílabos blancos su desamparo ante la soledad, el poeta busca apoyo en la memoria de su madre, subrayando con ello su soledad.

El poema comienza con un epígrafe tomado de Unamuno que junto al título expresa las dos realidades que más preocupan al hombre: la imposibilidad de vencer a la muerte y la insignificancia del hombre ante el poder de la naturaleza.

El título "Y escribir tu silencio sobre el agua" lleva ya la figura poética del oxímoron e implícito el deseo de perpetuidad. Éste en su forma de: vida por medio

del recuerdo, expresado en el uso del verbo escribir, forma más tangible de perpetuidad humana, pero este deseo queda anulado por los otros dos elementos que concluyen la imagen. El primero "tu silencio" porque es imposible de reproducir en grafías y el segundo "en el agua" porque es un medio imposibilitado físicamente para sostenerlas.

En el epígrafe "Sólo florece el agua que está queda" tenemos una antítesis de símbolos poéticos que aumentan la insignificancia del hombre, pues éste no puede vencer a la muerte mientras que la naturaleza sí. Hay que recordar que el agua queda o estancada es símbolo poético de muerte, y el florecer es símbolo poético del nacimiento, de la renovación. Sin embargo, en este caso, es el agua sin movimiento la única capaz de crear vida; es por tanto, el binomio natural vida-muerte, muerte-vida.

El poema se divide en tres motivos indicados por el uso de la oración negativa "No sé". Sobre el mismo indica Helio Jaime Ramírez:

... Aquí todo es sugerencia, como los vapores que se desprenden en la madrugada de los lagos. Es el aliento del anhelo, es

decir, es el querer que se eleve al cielo. Es levantar sus trémulas palabras hasta su madre como una oración musitada en el ⁹crepúsculo ante el horizonte de la soledad.

El primer motivo abarca los primeros ocho versos mostrando la incertidumbre del poeta, expuesta verso a verso no sólo en las imágenes con que crea el ambiente misterioso y fantasmagórico con que comienza el poema, sino por el uso en el lenguaje de vocablos que indican incertidumbre en uso natural en el idioma; como es el uso de la oración negativa "No sé" al comienzo de cada motivo; de la conjunción "si" con la que indica duda dentro de la enumeración que sostiene; así como por el uso repetido del pronombre indeterminado negativo "nadie" y del adverbio negativo de tiempo "nunca".

El segundo motivo abarca los versos 9 al 13. En ellos el poeta continúa usando el ambiente espectral creado en el primer momento para mostrar su naturaleza, pero ahora revela con la frase "tu voz" que es un ser humano la causa de la misma. Usando dos comparaciones consecutivas el poeta expone la forma en que la voz llega y los efectos que causa. El elemento principal dentro de estas comparaciones es uno de los más incorpóreos de

la naturaleza: el aire.

En la primera comparación "como el aire de marzo en un espejo," aparece en una de sus manifestaciones más fuertes de la naturaleza, pues en el mes de marzo el aire es casi siempre fuerte, pero en el último elemento de esta imagen "en el espejo" queda anulada su fuerza y realzada su invisibilidad, subrayando la calidad misteriosa del ambiente. En la segunda aparece en su expresión más débil físicamente "como el paso que mueve una cortina / detrás de la mirada ...", pero de mayor efecto anímico; pues esta forma de aire, por lo general, provoca miedo que a su vez desencadena cambios físicos y mentales en el ser humano. Termina señalando el efecto mágico que "la voz" tiene en él "... y ya me siento/ oscuro y casi andando;...."

El tercer motivo va desde la última parte del verso 13 hasta el final del poema; en él se reúnen aspectos de los dos anteriores. Ahora, la presencia de la madre permite al poeta expresar su total soledad. Al igual que el final del anterior, éste comienza muy lentamente el mismo "no sé" que en el primer motivo introduce la incertidumbre aquí al quedar modificado por el adverbio

de modo "cómo" seguido del verbo "póder" sirve para introducir la reacción que causa en el poeta el dolor por el fallecimiento de su madre. Que se manifiesta primero en su deseo de comunicarle su intención, versos 13 al 15; y después, por el uso de la anáfora, en los tres últimos versos, de la forma "que no te", la firmeza de su propósito que no es otro que el de vencer su radical soledad.

En el poema "Con Gerardo, junto al lecho de muerte de mi madre"¹⁰ el poeta al enfrentarse a la mortalidad del ser humano expresa, en dieciséis octosílabos con asonancia e-o en los pares y blancos en los nones, una de las contradicciones que más desconciertan al hombre: el anhelo natural de eternidad y la fragilidad de la vida.

El poema se divide en tres motivos. El primero ocupa los tres primeros versos en los que el poeta se dirige a su hermano. Los dos primeros versos quedan encabaldados y forman un oxímoron que comienza con el verbo "cerrar" en imperativo familiar; orden que reitera en el tercer verso y que queda reforzada por el uso del adverbio "bien". Termina este verso con el apócope de la fra-

se tónica: "todo ha sido consumado" con la que da paso a la exposición de la problemática existencial.

El segundo motivo ocupa los versos 4 al 8. Los versos 4, 5 y 6 expresan el efecto espiritual que el fallecimiento de la madre tendrá sobre el poeta y su hermano. El poeta usa la anáfora de los tres primeros elementos en los versos cuarto y quinto dando paridad a ambos pensamientos ya que los dos expresan puntos esenciales en general y de su poesía en particular. El verso cuarto "ya nunca estaremos ciegos;" lleva en sí la connotación que la ceguera tiene en la poesía de Rosales: búsqueda de luz interior. Lo mismo sucede en el quinto verso "ya nunca estaremos solos;" que contiene otro aspecto de la poesía de Rosales: la soledad lleva a la omnipotencia. En el sexto verso "veremos mientras calleemos." el poeta en este oxímoron aúna los dos pensamientos anteriores. Y al mismo tiempo presenta la contradicción e insolubilidad de la problemática humana. Pues el hombre para llegar al total conocimiento de sí necesita callar, o sea, aislarse totalmente en otros seres humanos. Este encierro está en contradicción con el anhelo de comunicación total con otros seres humanos que es otra bús-

queda constante del hombre.

Los versos 7 y 8 al igual que los tres primeros encierran una orden del poeta a su hermano: "No olvides nada. No olvides / lo que has vivido;". Pero Ahora, el poeta se vale de la metalepsis para expresar en dos oraciones imperativas negativas pensamientos de sentido afirmativo, lo que unido al carácter absoluto de ambas oraciones da énfasis a la necesidad de que los mismos se realicen.

La presentación de los últimos instantes de la madre ocurre en el tercer motivo del poema, que ocupa desde la última parte del verso octavo hasta el final. Haciendo uso de una sinécdoque que va de las partes al todo, el poeta concentra su atención en el aliento y el jadeo, los dos aspectos más apremiantes de la respiración, señal física de vida. El primero, que es el aire que sale por la boca al respirar, va reduciéndose:

... su aliento
se fué diviendo más
y haciéndose más pequeño,
más imperceptible, ...

El segundo, respiración anhelante, es mencionado cuando ya ha triunfado la muerte sobre la vida. También, el momento del fallecimiento queda marcado gráficamente por

el rompimiento de la continuidad del verso catorce:

ya estrecharse más,
y es esto

y por el cambio en el tiempo del verbo "poder" del presente en el verso 13 al pretérito en el verso 15.

Debido a la naturaleza autobiográfica de la poesía de Luis Rosales la familia continúa apareciendo a través de su obra. Por eso no sorprende que en su séptimo libro de poesías Diario de una resurrección en el poema "Se llamaba Molina"¹¹ el tema de la familia aparece como fondo.

Dentro del tema principal de este libro que "corroborra algo así como la despiadada misericordia de su enfrentamiento entre la afirmación de vivir y su propia amenaza de negación"¹², la historia de este extraordinario vagamundo es un compendio de los aspectos de la problemática existencial tratados por Rosales en su poesía.

Al igual que en La casa encendida el poeta hace uso del recuerdo, esta vez de su juventud, y del diálogo unilateral, se dirige a la amada, para expresar su percepción de este extraño que tanta importancia tuvo en su vida y la de sus hermanos. También menciona la idea de

simultaneidad, pero ahora con la seguridad de que existe:

La memoria unifica los muertos y los vivos,
 las distintas ciudades donde ha estribado
 este recuerdo,
 la edad que se va haciendo disuasoria,
 y esta continua dislaceración
 del tiempo irrestañable y el cuerpo dirimente.

El poema comienza con un preámbulo en el que el poeta da indicios de que va a recordar un hecho importante. El primer verso "Hay años que se juntan en cielos simultáneos," o sea conjunción de astros, evento celestial que desde los albores de la humanidad ha sido señal de que va a acaecer algún acontecimiento. Y más adelante hace uso de otro fenómeno celeste para crear la metáfora con que señala que lo acontecido ha marcado su vida: "Hay una aurora boreal que sólo puede verse una vez en la vida,".

Al introducir a Molina, vagabundo para el mundo, el poeta señala ampliamente la casi total ceguera del primero. Como ya se ha mencionado (pág. 249) la ceguera es un aspecto importante en la poesía de Rosales, como búsqueda de luz interior. Por esto no nos sorprende cuando comprendemos que Molina es una de las pocas personas que ha alcanzado un conocimiento de sí tan total que no ne-

cesita comunicarse con otro ser humano para alcanzar la plenitud "sólo estando de pie me siento hombre, / pisar la tierra es un orgasmo--."

Sobre el poeta tiene una gran influencia, pues con su silencio le enseña el valor del mismo "hasta que comprendí que estábamos viviendo anticipados, / y sólo era preciso para empezar que calláramos juntos.". También influye sobre los dos hermanos del poeta -Esperanza y Gerardo- inmediatamente le saca lo mejor de cada uno, el preocuparse por otro ser humano, ej.: la operación de cataratas proporcionada por el poeta y las curas hechas por Gerardo. Y al desaparecer después de curado de la operación, la vida de los tres queda marcada para siempre porque "nosotros no pudimos olvidarle.". Y su enseñanza perdura a pesar de los años pasados "la lección que consiste en no mirar atrás para no granguenarse en el recuerdo.".

También en su libro Canciones aparece el tema de la familia en varios poemas. En el último "El Viaje"¹³, el poeta expresa su dolor por la muerte de su hermano. Escrito en versículos blancos el poema aparece en la séptima y última parte del libro, formada por tres poemas

tristes casi lúgubres, pues el poeta parece amenazado con la destrucción espiritual. Son poemas de dolor, dolor que culmina en "el viaje" donde al encarar la muerte real y tangible de un ser tan cercano espiritual y cronológicamente, el poeta cae en un torbellino sentimental dominado por la cólera, las alucinaciones y la desilusión.

El poema se divide en dos motivos, el primero ocupa los primeros siete versos y expresa por medio de una metáfora el momento en que el poeta comprende que su hermano ha dejado de existir. El segundo motivo ocupa el resto del poema y expresa el dolor del poeta. Cabe señalar que el arte de la repetición encuentra uno de sus mejores exponentes en este poema puesto que en ambos motivos el poeta usa símbolos ya presentados en La casa encendida. La luz que en este poema simboliza la búsqueda de la unidad de la multiplicidad existencial reaparece en el primer motivo del poema que nos ocupa como símbolo de vida:

Hay una luz que no se olvida,
 hay una luz que libera las cosas de su
 materia al dibujarlas:
 cuando esa luz se apaga nos deja luto
 en la memoria
 como nace la sombra en los ojos del muerto.

También el dolor que en La casa encendida es explicado como un viaje espiritual (versos 497-500) reaparece como título del poema y expresión de dolor en el segundo momento.

El primer motivo del poema se divide en dos partes. La primera, ya mencionada arriba es una metáfora que ocupa los primeros cuatro versos en la que el poeta expone el fallecimiento de su hermano. La segunda, separada gráficamente por el espacio entre los versos 4 y 5, y gramaticalmente por el uso del punto, tanto al final del verso 4 como al final del 7, resume todo el contenido del poema. El verso 5 presenta el mismo hecho que los primeros cinco versos y usa los mismos elementos para crear una metáfora nueva, más concisa. El verso 6 es una aseveración directa en la que refleja el estado depresivo en que se encuentra el poeta. El verso 7 es de nuevo una metáfora en la que resume su dolor y por la referencia hecha conecta el primer momento con el segundo.

La primera reacción del poeta se concreta en el verso 9 y expresa la impotencia del hombre ante la vida y ante la muerte ("No vale protestar. Hagan ustedes cualquier reclamación en la otra vida.") que subraya

llevándola a lo grotesco al presentarla como una protesta cualquiera escrita en una pancarta. Lo grotesco continúa en los versos 10 al 27 que expresan la realidad mortal del hombre por medio de imágenes que parten de los dos elementos naturales, que en nuestra cultura occidental, se asocia con la muerte: la tierra y los gusanos. En los versos 10 al 12 el poeta altera las leyes físicas al darle a la tierra cualidades animales: primero, la tierra no se descompone, sino que son los cuerpos lo que lo hacen; segundo, los gusanos en la tierra son físicamente señal de vida, de fertilidad, mientras que su aparición en el cuerpo animal es señal de muerte. En los versos 14 al 22, el poeta crea imágenes que tienen como base el gusano, símbolo de la muerte, al que asocia con elementos con los que normalmente no se relaciona para expresar el intento del hombre de vencer su impotencia ante la muerte. Sin embargo, en los versos 23 al 27 se aparta de la imágenes y usa la aseveración para admitir en los versos 23, 25 y 26 la derrota ante tales intenciones y en los versos 24 y 27 expone su reacción físico-mental ante dicha derrota. Hay que notar que el verso 26 en particular expresa el destino incomprensible

del hombre "lo que no vive no se puede acabar,". Después de esta terrible admisión no queda ya nada por hacer en el mundo racional. Entonces el poeta, por medio de la anadiplosis de la palabra "llama", conecta el verso 27 con el 28. El primero, último contacto con el mundo de la conciencia, expone la reacción física del poeta a su estado depresivo: la fiebre. El segundo, comienza el reflejo del estado patológico, físico y síquico, en que se encuentra el poeta; que al manifestarse como delirio y pesadilla forma un mundo surrealista en el que se refleja aún más la impotencia del hombre ante la muerte y lo absurdo de su destino.

En su primera fase fuera de la realidad, versos 28 al 43, el poeta cree encontrar un camino que lo lleve a comprender el destino mortal del hombre, pero lo que halla es la reafirmación de dicha mortalidad. En esta búsqueda, el uso del lenguaje juega un papel muy importante, pues indica las distintas etapas por las que pasa el ánimo del poeta durante la pesquisa.

Comienza usando un lenguaje común con el que expone una realidad científica, pero de pronto en los versos 33 y 34 sorprende al lector al usar el estribillo

de una canción infantil "a la víbora, víbora del amor / por allí podéis pasar," para indicar sus intenciones de encontrar la verdad; continúa en el verso 35 con una frase cotidiana de tono infantil "todo es cuestión de estar en el secreto;" indicando con estos tres versos su intento de regreso a la infancia, única etapa en la vida del hombre en que la inocencia hace creíble lo imposible. Este tono de picardía infantil, como lo indica el lenguaje, dura hasta el verso 37. A partir del verso 38 el lenguaje comienza a tomar tonos de normalidad adulta con el que expone el final de su febril búsqueda; la que fracasa al recordar sólo una pancarta, precisamente la que señala la fragilidad de la vida y la importancia del hombre ante la misma: (La vida no le da a nadie garantía. No pidáis al Gobierno lo que la vida no puede darnos.")

Después de este fracaso, en los versos 45 al 53, el poeta llega a la última etapa de su estado febril donde expresa la radical soledad del hombre, la que además sirve de preámbulo al sueño, segundo estado de irrealidad humana. El poeta combina la ironía y la prosopopeya en los versos 45 al 53 para proyectar el aislamiento

que siente. Por medio de la ironía el poeta trae dos creaciones exclusivas del hombre: el pensamiento en su forma más elevada, la filosofía "descubrimiento doctrinal", y el gobierno "establecida oficialmente", y por medio de la prosopopeya trae al nivel humano al definitivo destructor físico del hombre, los gusanos. Todos estos elementos se confabulan para aislar al poeta quien en el verso 51 confiesa "y como no era fácil hablar con nadie porque todos bailaban,". Esta incomunicación es la causa directa de que el poeta busque escape en el sueño.

Una vez en el mundo del sueño y después de un momento de sosiego en los versos 58 al 59, el poeta se precipita en una vorágine de imágenes que expresan una y otra vez lo absurdo de la existencia humana. Parte de una metáfora que usa en un sinnúmero de variantes, en la que el ideal más loable de la humanidad, la igualdad individual, lleva al hombre a su destrucción.

El poeta en los versos 60 al 70 lleva este ideal a su forma más pura, si hemos de usar la imagen de Kant. Toma el trabajo que ha sido siempre el punto central y tradicional de la lucha por la igualdad para presentar

el efecto que la misma tiene tanto en la humanidad como en el poeta. A los ciudadanos de este país egalitario, la igualdad los ha despojado de toda individualidad y de todo poder de decisión:

Los circunspectos ciudadanos
-que no eran muchos desde luego-
andaban siempre atareados
y todos trabajaban en lo mismo:
era un país de enterradores
donde todos los habitantes tenían
la misma vocación,
y eran iguales,

El poeta, por su parte, se integra "y olvidé por completo toda preocupación: / me sentía desnacido;", pero inmediatamente comienza a sentir el efecto de su claudicación. Como indica el uso del gerundio del verbo "desnacer", el poeta implica que su destrucción está ocurriendo en el momento que escribe; de allí que el resto del poema trate de la misma.

Los versos 71 al 86 presentan las reacciones del poeta al sentir su destrucción paulatina. Primero, en los versos 71 al 77, siguiendo el instinto humano de supervivencia trata de salir del mundo en que se encuentra. Pero en seguida, queda vencido, versos 78 al 85, pues pierda su capacidad de luchar y por eso se

igual a algo repugnante:

para que me enterraran con el gargajo,
 mas no lo pude conseguir
 pues aunque ambos éramos extraordinariamente
 parecidos
 tal vez la mera semejanza no era bastante
 para enterrarnos juntos:
 yo era tan sólo un muerto eventual

A partir del verso 86 hasta el final del poema, el poeta expone lo que probablemente es el punto central de la problemática existencial: la impotencia del hombre para controlar su destino. Si la incapacidad de Darío para controlar sus sentimientos expresados en los versos "Cuando quiero llorar, no lloro... / y a veces lloro sin querer..." resulta perturbadora, la incapacidad de Rosales para controlar su destino resulta aterradora. Por una parte, cuando expresa su deseo de morir, versos 86 al 90, no lo consigue como queda demostrado en los tres últimos versos de la cita anterior. Por otra parte, cuando en los versos 91 al 96 comprende la contradicción entre la vida y la muerte; la vida es más devastadora aún que la muerte misma "porque lo muerto vive corrompiéndose,". Después ya sólo queda la desilusión, versos 97 al 122, el poeta abandona el oxímoron y, usando la aseveración como para que no haya

dudas, expresa su visión de la vida que es un continuo sentir lo desagradable, lo nauseabundo:

mientras lo más hermoso lo más puro
lo destinado para vivir,
moría.

Expresando esta angustiosa realidad termina Rosales con los poemas que se refieren a su familia original. Al estudiar los poemas en que se refiere a la familia que formó encontramos que en ésta el hijo proporciona al poeta consuelo en su impotencia ante la muerte y la esperanza de vencerla al ser el medio por el que el poeta puede alcanzar su trascendencia.

Al estudiar ambas formas de la familia en la poesía de Rosales y palpar su gran percepción de la importancia de la misma en la vida espiritual del hombre sorprende un poco la ausencia de poemas sobre la esposa. Sin embargo, al estudiar los poemas de amor de Rosales esta ausencia se hace más comprensible, porque para el poeta el amor no proporciona solución a la soledad como podemos ver en el poema siguiente:

En el poema "La transfiguración"¹⁴ en una combinación de veintiséis heptasílabos y endecasílabos blancos con asonancia a-a en los pares y blancos en los nones,

el poeta expresa la imposibilidad de solucionar su solitud por medio del acto de amor.

El poema se divide en tres motivos: las sensaciones experimentadas en la preunión que ocupa los primeros seis versos; el éxtasis sentido en el acto de amor que ocupa del verso 7 al 23; por último, la amargura que queda al retornar la radical soledad humana.

En los tres primeros versos el poeta expresa su percepción de los últimos momentos de la preunión. La que queda reducida al cuerpo de la amada en la oración aseverativa que ocupa el primer verso en esticomitía y en la comparación que ocupa los versos 2 y 3. En esta última usando la sinécdoque, el cuerpo queda reducido a "tu carne" la que es como un ascua o sea pedazo de cualquier materia sólida y combustible, penetrada del fuego, sin dar llama, pero al añadir el poeta la calidad de fresca e imprescindible crea un oxímoron con el que expresa la conjunción contradictoria de candencia, inocencia y timidez que se reúnen en ella en ese instante. La unión ocurre pausadamente como lo indica el uso de los vocablos "fluyendo", "lenta" y "silábica" en los versos 4 y 6 culminando en los versos 7 y 8 en la unión total

"Hay un solo momento en que se junta / el cuerpo con el alma".

Esta unión pasa por tres instantes indicados por el verbo "sentir". El primero ocupa los versos 7 al 12 que quedan encabalgados formando una metáfora en la que el poeta expresa la paridad recién alcanzada por el alma y el cuerpo. En el segundo que ocupa los versos 13 y 14, el poeta combina una oración aseverativa y una metáfora, comenzando ambas con el verbo "sentir" en el presente de la primera persona del singular, en las que expresa la dualidad de la amada, quien es a un tiempo sensual y pura. Este instante es también una pausa dentro de la exaltación, pues el poeta admite la existencia de la amada como un cuerpo aparte del suyo. El tercero ocupa los versos 15 a la primera mitad del 23, quedando todos los versos encabalgados y, exceptuando la coma en el 18, carentes de puntuación, con lo que el poeta logra recrear el flujo de sensaciones expresadas en las metáforas que revelan la evaluación espiritual que produce el acto de amor y que por un momento saca al hombre fuera de sí. También con la coma del verso 18 indica el momento culminante de la unión y el momento en que comienza

el descenso de la elevación a la realidad que desembocará en el tercer motivo del poema. En éste, al finalizar el acto de amor y terminar el éxtasis y separarse los cuerpos, vuelve la radical soledad humana que da paso a la total decepción "... y todo ha sido / un pasmo, un rebrillar y luego nada."

En el poema "Palabras para iniciar una despedida"¹⁵ el poeta usa la forma popular del romancillo y dividiendo en dos motivos los 24 versos hexasílabos que lo forman expresa su sentir de que a través de su hijo pueda alcanzar su trascendencia.

El poema tiene una dedicatoria "En tu salida para Coruña", separación física del hijo que, siendo siempre más difícil emocionalmente para los padres que para los hijos, aclara el título y revela el hecho que promueve el poema.

El primer motivo ocupa los primeros cuatro versos en los que el poeta habla de sí. Estos están encabalgados formando una oración yuxtapuesta. En la cláusula subordinada usa una oración negativa terminante, por el uso del adverbio "náda", la que une a una metáfora, que hace referencia a su edad, para expresar la deses-

peranza vital que siente ante la partida de su hijo.

El segundo motivo ocupa los restantes veinte versos en los que el poeta se despide de su hijo. Estos versos quedan encabalgados de dos en dos formando entre ambos una oración y cada grupo de cuatro versos expone una idea.

En los versos 5 al 8, el poeta hace uso de la metábole que forma la anáfora de los versos 6 y 7 recreando la continuidad y la repetición de la vida al mismo tiempo que expresa la conjunción en el hijo del pasado y del futuro:

contigo me espera
cuanto ya he vivido;
cuanto tú vivieres
me espera contigo;

Rosales hace gala de su genio poético en los versos 9 al 12 combinando varias figuras para recrear su sentir. Vuelve a usar la metábole en los versos 9 y 11, pero a su vez los versos 9 y 10 forman un oxímoron y los versos 11 y 12 una separación; todo para expresar la confusión que su hijo despierta en él:

mis ojos te siguen
cuando no te miro;
te siguen mis ojos:
¡no puedo seguirlos!

Los versos 13 al 16 forman dos oraciones aseverativas que ocupan dos versos cada una, la primera expresa el gran amor que el poeta siente por su hijo, y la segunda su deseo de repetir su vida en su hijo. Este deseo de vivir en su hijo lo reitera en los versos 17 al 20. Los versos 17 y 18 repiten y concretan la idea expresada en los cuatro versos anteriores. Pero ahora, por el uso del verbo en imperativo y de los pronombres posesivos de la primera y segunda persona del singular, el ruego del padre se hace más directo y abierto. El uso de la anáfora en los versos 19 y 20 subraya los sentimientos paternos. Los últimos cuatro versos expresan el triunfo del padre, pues comprende que:

todo ha vuelto a hacerse
de nuevo contigo,
hijo de mi carne,
de mis sombras hijo.

Finalmente, en el libro Canciones el poeta expresa implícita y directamente el gran cariño que siente por su hijo en dos poemas que pertenecen a la vena popular del libro y que además revelan el gran dominio que Rosales tiene de este género de poesía.

En el primero "No tengo más sangre"¹⁶ el hijo apa-

rece como consecuencia del poema. Éste es el primer poema del tercer momento del libro "Canción del dímelos de una vez", y como sucede a todo lo largo del libro cada vez que reaparecen los poemas de forma popular, el primer poema de cada parte conserva el tema de los versos anteriores. En este caso, los poemas precedentes son: "... los poemas de muerte contigua" en los que la muerte surge como vencedora única del conflicto español. De ahí que este poema exponga la devastación espiritual dejada por la muerte. Consta de diez hexasílabos, siendo el 1 y 2 repetidos en el 9 y 10.

En el primer verso, en una oración negativa, el poeta toma la sangre, símbolo físico y poético de vida, como medio para expresar la fuerza aniquiladora de la muerte: a la que se dirige usando una interrogación retórica: "¿qué quieres de mí?". Continúa exponiendo su suplicio. Primero, por medio de un símil que ocupa los versos 3 al 6 los que forman a su vez una oración interrogativa con la que el poeta se defiende de su atormentadora al tiempo que le reitera que ya ha acabado con él. Con una metáfora que ocupa los versos 7 al 10 expresa el daño ya recibido; ya dijimos que los últimos dos

versos de esta copla son iguales que los dos primeros sólo que la interrogación del segundo verso pasa a ser admiración en el décimo, con lo que da mayor énfasis a su queja.

Después de esta desesperanzadora confesión y separado gráficamente por el asterisco aparece una dedicatoria que dice "A mi hijo" y en seguida, a modo de confesión y derrota, un pareado de pentasílabo y tetrasílabo "Mira que todo / es muy poco."

En la sección "Canción de la dulzura irrestañable" hay un poema en que Rosales hace referencia a su hijo, "La brillazón"¹⁷ consta de dos estrofas de cuatro y tres versos. En la distribución se asemeja a la seguidilla compuesta pero en lugar de los tradicionales heptasílabos y pentasílabos alternados, está formada por un heptasílabo, seguido de un pentasílabo y dos hexasílabos y los tres versos que forman la segunda estrofa rompen con el tradicional pentasílabo-heptasílabo-pentasílabo y en su lugar aparecen tres versos octosílabos.

El poema está dedicado a su hijo con estas palabras: "Luis Cristóbal: / esta es la herencia que te dejo". El poeta expresa su fe en la fortaleza espiritual

propia como solucionadora de la desesperanza. La primera estrofa es una introducción a los sentimientos del poeta y en ella el lenguaje es aseverativo, libre de imágenes. La segunda expresa por medio de una metáfora el ideal del poeta:

Todo se dice con una
palabra que ensancha el mundo
cuando el corazón se juntan.

NOTAS

1 Luis Felipe Vivanco, Introducción a la poesía española contemporánea, vol. II. Tercera edición (Madrid: Ediciones Guadarrama, 1974), págs. 142-143.

2 Ibid., pág. 114.

3 Ibid., pág. 140.

4 Ibid., pág. 139.

5 Luis Rosales, Rimas y La casa encendida (Madrid: Doncel, 1971), págs. 145-169.

6 Vivanco, pág. 142.

7 Birute Ciplijauskaite, "Dos casas habitadas por la ausencia" en Sin Nombre, Vol. IX, No. 3 (Oct.-Dic., 1978), pág. 34.

8 Rosales, págs. 18-19.

9 Helios Jaime Ramírez, "Tiempo y espacio en la obra poética de Luis Rosales" en La Estafeta Literaria, No. 643-4 (Sept., 1978), pág. 16.

10 Rosales, págs. 31-32.

11 Luis Rosales, Diario de una resurrección (México, Madrid, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1979), págs. 123-127.

12 J. M. Caballero Bonald, "Dos comentarios en torno a Diario de una resurrección, de Luis Rosales" en Nueva Estafeta, Nos. 9-10 (1979), pág. 112.

13 Luis Rosales, Canciones (Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1973), págs. 99-104.

14 Rosales, Rimas y La casa encendida, págs. 67-68.

15 Ibid., págs. 83-84.

16 Rosales, Canciones, Sección "Canción del
dímelo de una vez", pág. 31.

17 Ibid., pág. 83.

CAPÍTULO VI. DIONISIO RIDRUEJO

La obra poética de Dionisio Ridruejo vista en conjunto es una continua revelación de sentimientos y virtudes que se encierran en su ser: su nobleza de espíritu, sus inquietudes existenciales, su desengaño. Lograda en un lenguaje que evoluciona del retoricismo de sus primeros poemas al tono grave y depurado de su poesía madura.

La transformación por la que pasa la palabra de Ridruejo es un proceso en el que cada libro es un cambio valioso sobre el anterior; es un desarrollo paulatino que refleja el lento proceso hacia la madurez que va cumpliéndose en el poeta. Este proceso ha sido estudiado cabalmente por Vivanco, quien lo divide en tres etapas principales. La primera etapa o juvenil es más plástica que anímica y en ella el poeta pretende separar la realidad de la palabra, uniéndolas sólo en la existencia del hombre; por esto, la palabra queda al servicio de temas preconcebidos.

En la segunda etapa que principia con el libro Poesía en armas (Cuaderno de la campaña de Rusia) comienza el poeta a ahondar en sí mismo y su poesía, por ello, cambia la fuente de sus temas. Esto sucede debido a la circunstancia real en que se encuentra. Como soldado vo-

luntario de la "división azul" que peleaba en Rusia del lado de los alemanes durante la segunda guerra mundial, el poeta está espiritualmente solo, culturalmente aislado, rodeado de muerte y de peligro, responsable de su vida y de la de sus compañeros. De ahí que deje a un lado los asuntos inventados y lleve a su poesía la realidad circundante.

En la tercera y última etapa, el poeta ha alcanzado en su matrimonio la plenitud en su vida íntima y amorosa, pero también ha llegado al desengaño político y poético. En esta época de madurez, el poeta busca la palabra adecuada para expresarse; que no sea ni la externa de la primera época, ni la interna de la segunda; sino, que sea capaz de reflejar la concepción anímica o imaginativa que el poeta desee proyectar.

Es en esta última etapa donde aparece el tema de la familia que más que un tema básico es, por su escasa representación, un oasis en su desengaño, pues en él encuentra el poeta, aun en las peores circunstancias, consuelo a su desesperanza. Se presenta a través de las dos primeras hijas del poeta y ocupa un poema "Elegía íntima" y un libro Los primeros días (Idilios de la hija reciente). El primero surge por el nacimiento prematuro y muerte de la primogénita del poeta; el segundo está dedicado a su segunda hija. En ambos, el poeta expone el cambio provocado en su sensibilidad por la ale-

gría y el dolor de la paternidad que se manifiesta en el avivamiento de su perceptividad, tanto respecto a sí como a los demás.

El poema "Elegía íntima"¹ sorprende de primera intención al lector por su tema y por su lenguaje que parecen ser, más que comunes, cotidianos. Pero la lectura detenida del mismo revela que el poema tiene profundidad tanto en su asunto como en su verso.

El poema surge de una vivencia del poeta que lleva en sí el dilema existencial de la impotencia del hombre ante la muerte y, su opuesto, el amor como única arma para vencerla. Al recordar el alumbramiento prematuro de su esposa y el nacimiento y muerte de su hijita, el poeta comprende que la pequeña, tanto en la vida como en la muerte, representa el amor vivido por ellos dos. Uniéndose, de este modo, en ella la fragilidad de la vida humana y el poder del amor.

El lenguaje, por su parte, se asemeja al habla del contar cotidiano, tanto por el uso de vocablos sin afectación como por el uso de las formas verbales, pero sin dejar de crear trabajadas imágenes poéticas.

En el aspecto sintáctico los versos forman oraciones aseverativas y algunas exclamativas unas por medio de la esticomitía, los más por medio del encabalgamiento. Dentro de la oración el poeta usa el verbo en voz activa, y salvo en dos ocasiones, usa siempre el modo

indicativo. Dominan en el relato los tiempos simples del verbo siendo el pretérito imperfecto el más usado (47 veces), seguido en orden descendiente por el pretérito indefinido (27), el infinitivo (28) y el gerundio (24) ambos usados con y sin el pronombre del complemento enclítico, el presente (21), el participio (10), el imperativo simple (2) y el futuro simple (1). De los tiempos compuestos el pretérito perfecto es utilizado unas diez veces casi siempre para expresar "ha muerto"; por último, el pretérito anterior es empleado, al igual que el modo subjuntivo, dos veces.

En el aspecto semántico las palabras usadas son las normales en el idioma cotidiano. Lo que separa al poema de éste son las imágenes que con esas simples palabras crea el poeta. Por ejemplo, al explicar el efecto material que el dolor del parto produce en el cuerpo de la esposa el poeta dice:

Oh, tus dientes buscando un consuelo
 en mi carne,
 tus ojos implorantes, vivos y
 horrorizados
 sacando tus abismos de angustia
 sin mirada,
 tu infinita niñez exhalando un gemido,
 tus cabellos cansados.

texto que no parece definir de un relato en prosa hasta que llegamos a la sinécdoque del último verso con la que hábilmente el poeta manifiesta el gran agotamiento físico que está sufriendo su esposa.

Estructuralmente el poema consta de cinco series de diferente número de versos compuesto por alejandrinos, endecasílabos y heptasílabos blancos y aconsonantada. Pero la evocación se divide en cuatro momentos: descripción de la felicidad inocente que precede a la tragedia, exposición detallada del parto, expresión de dolor por la muerte de la niña, y comprensión del poder del amor personificado en esa criatura.

El poema comienza detallando el ambiente y las acciones del día del alumbramiento, en el que la perfección presagia la tragedia (versos 1 a 21). Con la primera oración aseverativa el poeta sitúa los hechos en un soleado día de febrero. En la segunda oración, formada por el encabalgamiento del primero y segundo versos, el poeta usa la prosopopeya para presentar la calma real reinante en la naturaleza, pero al darle a ésta acciones propias de una madre acunando a un bebé crea la sensación de complacencia y complicidad por parte de la naturaleza con el estado físico de la esposa y el anímico de ambos. Sin embargo, en medio de este estado de perfección el poeta en dos ocasiones augura la tragedia: una durante el paseo por el campo:

Mientras yo cosechaba
tú elevabas tus brazos al nivel
de tu rostro
desamparando la figura llena,
grave y prometedora como la tierra misma.

Otra cuando ya en el hogar disfrutan del resultado del paseo y de forma inesperada dice: "igual que si esperaríamos a algún huésped remoto."

Al recordar el parto (versos 22 a 88), el poeta mezcla los efectos físicos con los espirituales, haciendo que de los primeros surjan los segundos, logrando con ello recrear la gama de sentimientos, desde la angustia hasta el éxtasis, por que pasan todas las parejas en el momento en que nace un hijo. El poeta evoca la postración física que el dolor causa en la esposa. En seguida combina la repetición y la elipsis de la palabra "raíces" para crear la comparación entre las raíces reales, que abren la tierra a medida que crecen; y las figuradas de sus sentimientos, que hacen lo mismo en su corazón, con lo que confiesa la transformación sentimental que comienza a desarrollarse en él:

Cómo iban anudando raíces en mi pecho,
raíces de agonía, de compasión, de miedo,
oh, raíces de amor, raíces destructoras
que iban a abrirle al corazón espacios
que yo no conocía.

Después de comprender lo que está pasando en su interior, el poeta expresa la angustia que siente y su impotencia ante el dolor físico de la esposa en una oración yuxtapuesta, que ocupa cuatro versos (49 a 59) en los que el encabalgamiento da una mayor fluidez a las ideas.

El ansia natural por la que pasa todo futuro pa-

dre, la expresa el poeta en los versos 49 a 52. Las sensaciones experimentadas por el poeta: sudor copioso, calor, e inquietud física son expresados por medio de una "prosopopeya" a la inversa, en la que llega a cosificarse a sí mismo. Tomando en las dos primeras sensaciones cualidades propias de la naturaleza las que une a una cualidad humana para finalmente unir las todas a una ampliación de la imagen arbórea, antes citada, con la que el poeta explica su impotencia ante el dolor físico de la esposa.

Continuando con la imagen arbórea, el poeta expresa su imposibilidad de proteger a la esposa y su deseo de solidarizarse con su padecimiento. Este último queda expuesto con una modificación botánica de la frase tópica "fruto de tu carne" que queda transformada en "vegetal sufrimiento de tu carne".

Hombre todo habitado de humedad y de fuego,
sin sitio para estar, hueco para abrigarte,
para no tener alma sino aquel espantoso
vegetal sufrimiento de tu carne.

Sigue el poeta recordando la impotencia de la esposa ante su propio dolor (versos 53 a 60), por medio de una corta oración aseverativa y de la conversión interrogativa del adverbio "dónde". Continúa expresando los sentimientos ambivalentes que el parto la hace experimentar. Por una parte, en una oración aseverativa que ocupa sólo la primera mitad del verso 54, el poeta ex-

presa el sentimiento de unión que el parto provoca en ambos: "No éramos uno y otro". Por otra parte, en la segunda mitad de este verso, valiéndose de la prosopopeya, el poeta explica cómo el dolor los separa creando una paradoja entre ambos pensamientos. Finalmente, en el verso 55, que está encabalgado al anterior, y también por medio de la prosopopeya, expresa cómo la soledad los vuelve a unir.

El poeta encabalga los versos 56, 57 y 58 usando el oxímoron expresa el enfrentamiento que está ocurriendo entre la vida y la muerte, acentuándolo con la conversión interrogativa del adverbio "dónde". En los versos 59 y 60 el poeta, en una oración aseverativa que fluye gracias al encabalgamiento de los versos, condensa los sentimientos que embargan tanto a su esposa como a él: "Oh, aquella jadeante confusión del nosotros / donde estaba la vida."

Por fin, dentro de esta confusión el poeta vislumbra que el fin se acerca. Lo expresa (versos 61-65) haciendo un contraste entre la paz de la naturaleza y la angustiosa situación de ambos esposos en una oración copulativa. El verso 61 está construido a modo de esticomitia. Usando dos elementos botánicos que llevan en sí la implicación de serenidad y fortaleza "almendros" y de sensibilidad "mimosas", el poeta recrea la paz que en esos momentos emana de la naturaleza, al mismo tiem-

po que sigue la pauta establecida por imágenes antes estudiadas.

Los versos 62, 63 y la primera mitad del 64 contrastan en forma y tema con el anterior. Primero, el poeta hace uso del encabalgamiento de todos ellos y de la anáfora en el primero y tercero que unidos al relato de los efectos físicos y sentimentales que el dolor está causando en el poeta y su esposa exponen la confusión que ambos sienten; unidos al verso anterior presentan también la soledad que experimentan. Finalmente, en la segunda mitad del verso 64, el poeta con una exclamación rompe la ansiedad, y en el verso 65 por medio del oxímoron anuncia el fin de la inquietante espera.

El nacimiento es sentido como la unión de lo divino con lo humano y con lo telúrico. Con dos metáforas paralelas en construcción el poeta expone las experiencias espirituales de este momento. La primera metáfora, contenida en cuatro versos encabalgados (66-69), expresa los efectos espirituales ocurridos en el poeta. Igualando el parto a una explosión volcánica, el poeta añade el adjetivo "indecible" con el que da carácter absoluto a sus sentimientos; inmediatamente, haciendo uso de la comparación relaciona la imagen anterior con el alma humana, elevando así el espíritu a la pureza absoluta del momento de la creación. La segunda metáfora (versos 70-73) presenta los efectos espirituales ocurridos

en la esposa. Los tres primeros muestran a la esposa ya resignada a sufrir el dolor y los efectos que éste le produce; de nuevo, haciendo uso de la comparación, el poeta expone en el cuarto verso cómo el dolor del parto eleva a la mujer espiritualmente, llevándola de nuevo a su estado paradisíaco.

Con una oración aseverativa el poeta reincorpora a la esposa al mundo de los humanos "Rodaste de la cumbre / y te hallaste en el lecho débil y sonriente,", pero no por esto termina la rememoración de los efectos espirituales que el nacimiento ha causado; por el contrario, ahora, da paso al éxtasis. Continúa con una alusión modificada del dogma bíblico de la virginidad de María (versos 77-79) con la que expresa la admiración tierna, idealizada y pura que en este momento le inspira la esposa; sentimiento que reafirma en los versos 80-81. De este ensueño lo despierta "un pobre gemido" que unifica los sentimientos del poeta y de su esposa, revelándoles emociones nuevas e insospechadas:

Oh, quién hubiera sospechado antes
aquel nuevo confín, aquel campo secreto
que el corazón tenía cerrado o en tinieblas
y un gemido de niñaabría de repente.

En esta etapa que abarca los versos 74-88 el poema adquiere ligereza con el uso casi exclusivo de la misma en estos versos y por el uso del encabalgamiento casi ininterrumpido de los mismos. Es más, cuando éste

se interrumpe por el punto en el verso 81 no se quiebra el recuerdo de las sensaciones experimentadas, sino que el foco de atención deja de concentrarse en el poeta y su esposa para pasar a la hija recién nacida.

De este estado de éxtasis pasan el poeta y su esposa al dolor más profundo provocado por la muerte de la niña. En su pena el poeta se siente totalmente vencido por la muerte, pues la niña, encarnación del amor que es el único medio humano para vencerla, ha muerto.

Al igual que en la expresión del éxtasis, la del dolor se caracteriza por la agilidad del tono del poema obtenida, de nuevo, por el encabalgamiento de los versos y la casi ausencia de puntuación en los mismos. Sólo que en esta etapa la exposición es interrumpida periódicamente por el lamento expresado en dos formas: "¡Oh, qué pena tan grande!" y "No es eso lo que ha muerto". Esta parte del poema puede subdividirse en tres: expresión del dolor, protesta contra la incompreensión de la sociedad, y análisis de lo que para ellos ha significado la niña.

La expresión de dolor ocupa desde el verso 89 hasta el 110 y está dominada por el lamento "¡Oh, qué pena tan grande!" El poeta comienza con una exclamación en la que expresa su afecto por su esposa y por su hijita. A la primera la ha elevado de la pureza virginal, antes

expresada, a la categoría de madre; por la segunda expresa su afecto al añadir el adjetivo posesivo "mía" al nombre "niña". Continúa rememorando lo que pasó exponiendo la gama de sentimientos recorridos en unas pocas horas; recreando la rapidez en que se sucedieron no sólo por el encabalgamiento de los versos, sino por el uso de la oración yuxtapuesta y de la anáfora:

En unas pocas horas del temor al cuidado
a la alegría último, a la angustia de muerte,
a la amargura sola -cruzando nuestro tiempo
en unas pocas horas infinitas-
tan infinita y sola que Dios estaba en ella.

Prosigue con la expresión del lamento por la muerte de la hijita por medio de una exclamación seguida de una pregunta ambas tópicas: "¡Oh!, ¿Cómo ha sido amor?". En la última parte, versos 95-97, el poeta mediante el oxímoron afirma el efecto que la corta vida de la hijita ha tenido en sus vidas. En seguida, admite el dolor que siente; primero en el verso 98 une dos frases tópicas para formar una imagen muy descriptiva de lo que para un matrimonio significa un hijo, a la que añade la prosopopeya en el siguiente verso para expresar la primera forma de manifestación del dolor: el recuerdo, que a su vez provoca el llanto, el que lleva al lamento "¡Oh, qué pena tan grande!".

Después del segundo lamento en el verso 102, el poeta explica sus sentimientos de importancia ante la muerte. Primero con una oración aseverativa de tono ter-

minante "...Y ya estamos solos," continuando con una paradoja en la que expone la insignificancia del hombre:

ya éramos como dos ríos abandonados,
uniendo su corriente, tan colmadoa, tan triste,
tan ricos de su ser como dioses que crean,
tan pobres como nada tumbadas en un lecho,
como amor solamente.

Como podemos ver, el poeta acepta la imagen, ya clásica, de Jorge Manrique del río como símbolo del continuo inexorable paso de la vida hacia la muerte. Pero al posponer el adjetivo "abandonados" al nombre "ríos" seguido de la frase "uniendo su corriente", Ridruejo añade a este símbolo la sensación de total desesperanza, sintiéndose solo en medio de la unión, que es la peor forma de soledad. Este desaliento lo subraya usando la anáfora del adverbio "tan" como comienzo de las contradicciones expresadas por los dos adjetivos con que finaliza el verso 104 y por las dos metáforas que en esticomitia ocupan los dos siguientes versos. Queda todo lo anterior unido por la metáfora del verso 107 en la que al modificar el nombre amor, expresión de la única salvación, con el adverbio solamente resume el vencimiento total del hombre.

Finalmente, el poeta vuelve a expresar su pena con la reiteración de ";Oh!, qué pena tan grande!", terminando ésta con el primer "no es eso lo que ha muerto" que aparece, por única vez, con minúscula y encabalgado al verso anterior perdiendo por ello fuerza propia, pe-

ro realzando la del lamento.

Esta parte da paso a la incomprención de la sociedad (versos 111-115) que es como un paréntesis entre el lamento y el análisis. En el verso 111, el poeta protesta contra una de las más grandes injusticias que comete la sociedad: el esperar que los padres no sientan, ni sufran el proceso emocional del luto por la muerte de un hijo que nace sin vida o que vive pocas horas. En los versos 112-115 refuta esta absurda idea dirigiéndose a su esposa y señalando la diferencia entre la ignorancia del mundo y la sabiduría de ellos. La primera la expone en dos palabras seguidas de puntos suspensivos "No saben..." y que unidas al verso anterior restan importancia a la opinión del mundo. La segunda la expresa en dos oraciones aseverativas, versos 112-114, en las que el poeta reitera el verbo "sabemos" y el nombre "vida" para crear un juego de palabras con el que da realce a su conocimiento. También al ocupar ambas oraciones dos versos encabalgados, añaden sendas notas de serenidad al tono del poema que contrastan con la brusquedad del "No saben..." Termina, de nuevo, con el lamento "¡Oh, qué pena tan grande!".

Terminados el lamento y la protesta comienza el análisis de la significación que la niña ha tenido para el poeta y su esposa. Esta etapa ocupa desde los versos 116-164 y se divide en tres momentos que juntos forman

la penúltima etapa del proceso natural del luto: la aceptación del dolor por la pérdida del ser querido.

En el primero (versos 116-139), el poeta manifiesta su dolor explicando que lo que ha muerto no es el cuerpo físico de la pequeña. El modo en que lo expone recuerda las confesiones negativas que hacían los antiguos egipcios a sus dioses² y la interrupción periódica de la evocación con el lamento "No es eso lo que ha muerto" recuerda las letanías católicas. Este lamento también juega un papel importante en la forma, pues divide en tres partes este momento.

Las dos primeras partes tienen seis versos cada una, sin incluir el lamento (116-121 y 123-128) quedando sólo dos o tres versos encabalgados entre sí. Con esto y el uso del punto el poema aminora su velocidad. También en la primera parte con la reiteración del adjetivo demostrativo "aquel" en su forma masculina y femenina singular la intensidad se mantiene. Mientras que en la segunda parte logra lo mismo con la repetición del "No es" del lamento en el verso siguiente a éste, así como con la del verbo "subir" y del nombre "mano" dentro de la primera y segunda oración que forman estos seis versos. En la tercera parte, con el encabalgamiento de siete versos (130-136) y el uso de la coma al final de casi todos el poema mantiene su intensidad y recupera la velocidad; sólo para ser frenado de nuevo en los ver-

sos 137-138 por el uso de ambos en esticomitia, una interrogación en el primero y un pensamiento interrumpido señalado por los puntos suspensivos, en el segundo.

En el segundo momento de esta etapa, el poeta evoca el entierro de la niña y los sentimientos que suscita. Siguiendo la estructura usada en la expresión del dolor, el segundo momento de esta parte es también corto en extensión, pues sólo ocupa cinco versos (140-144). También actúa a modo de pausa al exponer hechos exteriores que tienen efectos directos en las reacciones del poeta.

El entierro queda expresado en una oración yuxtapuesta (versos 140-141). A pesar del encabalgamiento de ambos versos el poeta divide marcadamente los hechos. En el 140 expresa acción "Aquella pobre cosa que yo puse en un lienzo"; en el siguiente, el dolor indescriptible, sugerido por el uso del verbo sin complemento "y entregué..." y por puntos suspensivos. En los restantes versos encabalgados y, con la excepción de dos comas, sin puntuación, el poeta continúa expresando su dolor dando así, de nuevo, la sensación de que los sentimientos no han sido o no han podido ser expresados en su total intensidad.

En el tercer momento (versos 145-164) el dolor lleva al poeta a analizar el significado que la niña ha tenido para ellos y a condenar de nuevo, la incompreensión

de la sociedad.hacia el dolor.

El poeta detalla sus sentimientos paso a paso. Establece en los versos 145-146 que al morir la niña ha muerto el amor hasta ahora vivido por ellos. En el verso 145 afirma que "Lo que ha muerto, alma mía, no nació de tu vientre," con lo que resume y reitera lo expuesto en los versos 116-139. En el verso 146, con la misma fuerza, lograda, también, por las palabras exactas que usa, el poeta expone que es lo que ha muerto "lo engendramos despacio, día a día,". En los versos 147-157 expresa que lo que ha muerto es la unión de los vidas que comparten alegrías y tristezas en su camino hacia la muerte. En estos versos el poema adquiere un tono sereno logrado por la fluidez del lenguaje y por el uso alternado de versos alejandrinos y heptasílabos, exceptuando el 157 que es tridecasílabo, que quedan encabalgados en tres grupos según el poeta expone su pensamiento de: unión,

en aquellos silencios que nos iban juntando
por un solo camino.

comunión,

Una de nuestras vidas... ¡Ah, sí! la vida entera
con juegos y peligros
cuando una inteligencia rompe por la palabra,
con celos y temores
cuando amor o misterio roba a una adolescencia,
con soledad serena
cuando otra madurez nos derrama en el tiempo.

y consumación,

¡Oh, sí! toda una vida,
con nuestro declinar a lo lejos, colmado.

Esta meditación queda interrumpida por un arrebatado de dolor que lleva al poeta a intensificar su enfrentamiento con la insensibilidad de la sociedad. El sucinto "Vivió sólo tres horas", decían en el mundo" del verso 111 se convierte ahora en un desafío abierto. Usando la anáfora del imperativo del verbo "decir" se dirige a la sociedad devolviéndole uno a uno sus fríos comentarios:

Decid, decid: Tan poco que apenas si vivía
y era tan breve cosa aquella caja blanca
que un hombre la llevaba bajo el brazo
-no más que una paloma-
para ponerla lejos donde es honda la tierra.

Finalmente, el enojo da paso al dolor expresado en el verso 163 por el lamento de la esposa y en el siguiente por la reiteración de la sabiduría de ambos frente a la ignorancia del mundo expuesta anteriormente en el "No saben..." del verso 112.

Tras esta última expresión de su dolor pasa el poeta a meditar sobre los sentimientos que la niña le ha hecho descubrir. Poco a poco al irse desdoblado el poeta revela que:

... lo que ha muerto no es lo que ha nacido
del vientre de ella, es un trozo de vida anterior,
lo que creyeron que era amor, entre almendros y mimosas,
por caminos y silencios, o bajo el mismo techo y en abrazos nocturnos.
En el pequeño cuerpo muerto, en la cajita blanca
que se lleva bajo el brazo está todo ese amor,
un amor que sigue hacia el olvido manso,
y que los funde otra vez no sólo con su

don, sino, incluso, con su despojo:

-apoyada en mi hombro, tú, carne de mi carne-
una, espina, una estrella punzándonos el sue-
ño.

Como vemos Ridruejo, al igual que Rosalía de Castro y Antonio Machado antes que él, descubre que vive gracias al dolor que siente; y halla consuelo en éste pues el pesar que la niña ha levantado es en sí el triunfo del amor sobre la muerte.

Los primeros días. Este libro como indica su subtítulo está inspirado en el amor del poeta por una nueva y esta vez lograda hija. Ocupa los dos primeros años de la vida de la niña y sus poemas expresan tanto la ternura experimentada como las ideas profundas que suscita.

En el poema "Del pensamiento a la vida"⁴ el nacimiento de su hijo hace al poeta meditar sobre el milagro de la vida. Estructuralmente el poema es un romance, con asonancia a-o, organizado en cuatro series de desigual número de versos.

El poeta comienza exponiendo el contraste entre la infinitud y esencia antes de la concepción con la limitación temporal y espacial de la vida. Una oración copulativa cuyos miembros ocupan los dos primeros versos, en esticomitia, establece una opción entre las dos formas con que el hombre suele definir la inmensidad ina-

cabable de la existencia antes del comienzo de la vida: el pensamiento o la nada. De ellos pasa el ser a su finidad humana definida como vida, espacio, tiempo, cuerpo. Este último expresado por una bella sinécdoque: "al todo pequeño / que el corazón viene usando."

La segunda serie explica el nacimiento. Con la puntuación mínima, sólo tres comas, y los versos encabalgados, el poeta recrea la rapidez del acto de nacer. El lenguaje es simbólico. En los dos primeros versos de esta estrofa, el poeta manifiesta el nacimiento por medio de una imagen arbórea que lleva en sí la connotación de la imagen clásica de la familia como un árbol en que los padres forman el tronco y los hijos las ramas. Pero el poeta por medio del uso del verbo desgajar en su forma reflexiva -te desgajas- se aparta de esta imagen al establecer el nacimiento no como una extensión de los padres, sino como la adquisición de la libertad necesaria para iniciar, como es expresado en los restantes versos, el desprendimiento veloz y traumático en búsqueda de la vida propia.

En la tercera serie continúa la visión del nacimiento. Los primeros cuatro versos, libres de puntuación y encabalgados, hacen referencia a la gestación en la madre. Usando como punto de partida la imagen arbórea antes citada, el poeta la despoja de toda referencia social, dejándole sólo las referencias humanas -co-

contemplación de la hijita lleva al poeta-padre a descubrir la afectividad que la pequeña le ha despertado. Obsérvese que "cuerpo" y "cosa" son correspondencia contrapuesta del verso 140 de "Elegía íntima" (Aquella sobre cosa que yo puse en un lienzo -folio 310-). Es un romance con asonancia e-e organizado en siete estrofas de cuatro versos. En las tres primeras el poeta habla de la niña; en las cuatro restantes, de sus emociones.

En la primera estrofa el poeta se dirige a su hija y le va hablando de ella como si la niña pudiera entenderle. Le explica la consistencia de su cuerpo por medio de una cinestésica en la que une un elemento psicológico y uno material para explicar el punto de dureza en que se encuentra el cuerpo de la niña "un bulto de confianza / y arena sin deshacerse".

A partir de la segunda estrofa el poema cambia de oyente. El poeta se dirige al lector como lo indica el uso del pronombre neutro en el resto del poema. En esta segunda estrofa el poeta muestra la pequeñez de la niña usando una sinécdoque, que va de las partes al todo, en la que el pecho representa a la pequeña. El pecho, a su vez, es símbolo de las esperanzas que el poeta presiente en su niña, éstas quedan expresadas por un oxímoron en que se enfrentan la consistencia real del pecho con el ideal de grandeza y expansión de que la ve capaz el

poeta.

En la tercera estrofa el poeta contempla los movimientos de la niña, que son a la vez pujantes y débiles. El poeta usa el hipérbaton colocando el verbo "valerse" al final del último verso, para subrayar la temporal incapacidad de la niña.

En las estrofas cuarta a sexta el poeta expresa las sensaciones que la niña les ha hecho descubrir. Existe un deseo de aunarse con ella. En la cuarta estrofa y en la primera parte de la quinta, el poeta expone su deseo de fundirse en su hija. Indicado por el uso de los verbos "ser" e "ir" con el pronombre "le" enclítico seguido del gerundio del verbo "sentir", en la cuarta estrofa, y por el deseo de ser partes del cuerpo de la niña en la quinta estrofa.

En la última parte de la quinta estrofa y en la sexta el poeta expone su esperanza de trascendencia por medio de su hija. El poeta lo expone en la segunda mitad del tercer verso y en el último de la quinta estrofa "... el árbol de su / menesterosa simiente" así al usar el adjetivo posesivo "su" el poeta deja el primer plano a su hija y toma para sí el segundo; aunque desde el nacimiento de la pequeña ya él ha dado el primer paso hacia la perpetuidad. Esta idea se concreta en la sexta estrofa donde el poeta expresa su deseo de ser sólo creador de "vida nueva". Esta idea queda realzada por la

forma en que el poeta construya la estrofa. Ésta comienza con las mismas palabras que la cuarta estrofa, "La he tomado", pero ahora el pensamiento queda interrumpido por una coma que indica el hipérbaton por el que el poeta destaca su anhelo.

En la última estrofa, el poeta expone la razón de sus sentimientos que es, también, su visión de su niña:

Cosa pequeña, caricia
delgada que no se atreve
y va colmando las aguas
de amor, desde donde viene.

En el poema III, "Encerrada en tu carne"⁶ la presencia de la niña hace descubrir al poeta las bellezas del mundo. El poema está compuesto por tres estrofas, siendo de cuatro versos la primera y la tercera y de cinco la segunda; con excepción del primero y del cuarto verso que son heptasílabos los restantes son endecasílabos; todos blancos, menos en la tercera en que los versos dos y cuatro riman en asonante.

En la primera estrofa, usando un símil doble el poeta manifiesta que la niña a pesar de estar limitada por su cuerpo es fuente de vida, puesto que en ella se encierra la naturaleza en su forma más primitiva, pujante y pura "caliente selva" y "bestezuela clara".

Al analizar la imagen "caliente selva" tenemos que recordar que existen dos concepciones de la selva. Una no muy común encuentra un magnífico exponente en la no-

vela La Vorágine de José Eustasio Rivera y presenta a la selva como un lugar brutal, bestial, inhumano, en fin, como aniquiladora del hombre. La otra, más común, considera a la selva símbolo de belleza silvestre, de fuerza sensual, de grandeza admirable, de pureza absoluta. Ridruejo parte de esta última concepción, a la que además antepone el adjetivo "caliente con el que añade la idea de vida en movimiento.

En la segunda imagen "bestezuela clara" hay que notar que el uso del diminutivo de la palabra "bestia" le quita a ésta toda connotación peyorativa. Además, al modificarlo con el adjetivo "clara" le añade la idea de pureza ya implícita en la imagen "caliente selva" sin que decaiga la idea de vida activa.

La segunda estrofa es una contemplación de la pequeña. El poeta explica por medio de la metáfora la transformación física de la niña quien al ir ganando peso ha ido perdiendo sus características neonatales.

La tercera estrofa comienza igual que la primera "Encerrada en tu carne" y también el poeta usa el símil para referirse a la niña. Pero a diferencia de la primera estrofa en la que el símil expresaba sólo la connotación simbólica de las palabras "caliente selva" y "bestezuela clara", en esta estrofa el poeta forma su imagen con palabras cuya connotación simbólica y real es la misma. Hay que recordar que la flor y el sol son

dos símbolos poéticos de vida y que en la naturaleza son dos fuentes de vida estrechamente relacionadas, puesto que la primera depende de la segunda. Por eso cuando el poeta presenta a la niña "como rosa que espera el sol" implica la idea de una vida que comienza pues al estar la rosa en espera del sol se puede concluir que es un botón, o sea, una vida en ciernes. Pero al continuar la imagen floral ocurre una alteración en el proceso natural; en lugar de transformarse la niña-rosa directamente el cambio afecta al poeta quien a su vez influirá sobre la niña.

El poema IV, "Dos aspas de níquel y una"⁷ es un romance, asonancia e-o, organizado en cuatro series de distinto número de versos. En estos versos el poeta siente que en su hijita viven las fuerzas más poderosas del universo, porque ella es la vida misma.

El poeta comienza presentando la cuna donde ella duerme hasta llegar a igualarla a un barco de juguete. De esta última manifestación parte para crear la metáfora con que introduce a la niña; el poeta regresa del barco imaginario a la realidad y evocando el mar crea el símil que asemeja la respiración pausada de la pequeña con el vaivén de las olas; esto le lleva a la hipérbole con que termina la estrofa "para decir que es la vida / toda, lo que está durmiendo".

En las tres series siguientes el despertar de la

niña pone al mundo en movimiento, expresión de fuerzas metafísicas y naturales que afectan la vida del hombre. En la segunda serie por medio del símil el poeta muestra que el despertar real de la niña que aparentemente es igual al de todos los niños del mundo:

Es como el reloj que sale
de su madera y su acero
y suelta a rodar, enorme,
los engranajes del tiempo.

es también la fuerza que denota el intento humano de limitación y medición del tiempo, simbolizado por el reloj, y la fuerza que impulsa al tiempo verdadero, metafísico e incommensurable.

La tercera serie es un reposo en la reflexión del poeta. Éste vuelve al despertar real de la niña que ahora muestra con dos verbos "suena y crece"; el primero reitera lo manifestado en la estrofa anterior y el segundo amplía la idea expresada en el primero. El resto de la estrofa queda encerrado en un paréntesis que contiene la contemplación de la niña junto a sus cosas y la hipérbole final con que el poeta expresa la energía real de la niña.

En la cuarta serie el poeta presenta metafóricamente la vitalidad que emana de la niña y se extiende por todas partes con fuerza arrolladora:

Por toda la casa cunden
trompas que van bosque adentro,
sirenas de mar nublada
y arboledas con su viento.

En los últimos dos versos del poema "La vida -un orbe de níquel - y de tela- amaneciendo" reafirma la idea anterior y en la metáfora en que la niña queda identificada en el paréntesis que interrumpe la idea principal establece que la pequeña es la vida misma.

El poema V, "Ya vas olvidando la sangre"⁸, de dos series de 19 y 20 versos polimétricos, sin rima regular, pues se encuentran asonancias arbitrariamente distribuidas, el poeta al contemplar a su pequeña hija va descubriendo que la niña es además de un ser humano, transcendencia y camino a Dios.

El poeta parte del desarrollo físico de su hijita para meditar sobre su significación. Los primeros cinco versos componen una imagen con la que el poeta indica el progreso físico de la niña desde su nacimiento:

Ya vas olvidando la sangre
-la mina, la selva, el océano-
y la blanca leche te va haciendo suave
y blanca y redonda
con un calor de pluma que palpita.

El poeta en los dos primeros versos hace una alusión al seno materno, el que presenta por medio de una sinécdoque que va de las partes -la sangre- al todo y que amplía con una metáfora en que une los elementos representativos de la fecundidad poética y real: la mina, la selva, el océano.

Figurativamente, la mina es origen o nacimiento de una cosa. La selva como ya se ha indicado antes es sím-

bolo de belleza y pureza absoluta, de fuerza sensual y también de fecundidad pura. El océano es a un tiempo símbolo clásico de vida y muerte; de vida porque es agua en movimiento y de muerte porque en él acaban los ríos, también símbolos clásicos de vida.

Físicamente, de estos tres elementos la relación entre mina y útero es la más parecida. Ambos están encerrados en el elemento que los contiene y producen materias distintas al progenitor e independientes de él. Por su parte, la selva físicamente es fecunda por su abundancia de frutos de la tierra y por la enorme variedad de vida animal que sostiene. Lo mismo puede decirse del océano, que probablemente sea el único que supera a la selva en variedad y sostenimiento de formas de vida.

Continúa el poeta mostrando el desarrollo físico de la niña que contrasta con su sólo potencial espíritu. Si físicamente ha ido engordando, espiritualmente su desarrollo no ha comenzado:

Pero todavía, bestezuela del alma,
bosque, mina y mar de corazón,
dormido luminar del instinto,

Ya vimos en el poema III que el poeta había llamado a su hijita "bestezuela clara" evocando el potencial de vida y pureza que existe en la niña. Ahora la llama "Bestezuela del alma" con lo que espiritualiza aun más esta idea. También, repite modificado el segundo verso;

aquellos símbolos de vida pasan a ser "bosque, mina y mar de corazón". Como se ve, dos de los símbolos, selva y océano, han disminuido en tamaño y han pasado a ser bosque y mar, pero no han perdido su significado de fecundidad, aunque ahora ésta no sea corporal sino espiritual. Todo lo anterior lleva a la niña a ser la encarnación de la pureza.

Prosigue el poeta presentando de nuevo el físico de la niña. Sorprende lo corto de su edad; pues según los detalles que ofrece el poema:

Todavía no ves: Mueves las manos
que son cerrados, suaves puños
de tu carne cerrada;

la niña aún no tiene seis semanas. Pero sorprende, aún más, que a tan temprana edad haga al poeta meditar de forma tan profunda. En los versos 14-17, el poeta expone, valiéndose del oxímoron, el amor que la niña ha despertado en él y que la asegura su transcendencia en ella:

las manos que no asen pero me desentrañan
todo el adentro y, fácil,
me lo van derramando por los años
que serán de tu vida.

En los versos 18 y 19, el poeta expresa su propia finidad subrayándola con el uso de la epífora en el verso: "Todavía de tierra que llora y llora y llora / y luego se oscurece."

Esta vida sin futuro ha cambiado al llegar la ni-

ña, y el poeta dedicada la segunda serie a expresar su propia transformación. Por su parte, el nacimiento de la niña es a la vez un evento natural y divino; y la niña es, a un tiempo, agente de cambio y depositaria de toda la ternura del poeta.

El poeta comienza, versos 20 a 26, usando una cinestésica con la que evoca el nacimiento de la niña como un evento en el que toman parte diversas fuerzas de la naturaleza, pero que es el camino a Dios porque la niña misma es "un Ángel". Esta idea la amplía en la siguiente imagen que ocupa los versos, 26 a 29, donde la niña, como indica el símil, es la conexión entre sus padres y Dios.

Como si lo anterior no fuera suficiente, la niña ha creado al poeta. En los versos 30 a 33, el poeta en otro símil compara el nacimiento de la niña con el de la espiga de trigo. Inmediatamente, usa el polisíndeton en cuatro frases en las que en gradación ascendente reúne en la niña atributos que conducirán hasta la creación personal del propio poeta, pues ella es:

... Y casi nada.
Y casi un vuelo. Y todo. Y tú asomando
-mostrándote y haciéndome-

En el poema VI, "A media tarde y con abril y siempre"⁹, dieciséis versos de irregular medida, con asonancia alterna, expresa los sentimientos que su hijita provoca en él, al mismo tiempo que contempla la lluvia.

El poeta comienza contemplando la lluvia de primavera. En el primer verso establece la medida humana del tiempo "a media tarde y con abril" y la continuidad infinita de éste "y siempre", subrayando esta última idea con el uso de "abril" en epífone en el segundo verso.

Los versos 3 a 6 son una pausa contemplativa. Encabalgando estos versos y haciendo uso de la anáfora de la preposición "sobre", 4 a 6, y del adjetivo posesivo "tu", 4 y 5, el poeta logra reproducir el continuo caer de la lluvia mientras la evoca.

En los versos 7 a 12, el poeta contemplando la eternidad de la naturaleza, establece su total dependencia de la niña. El poeta encabalga los versos 7 a la primera mitad del 9, formando dos oraciones de construcción similar que comienzan con el verbo "caer" en tercera persona del singular y terminan con los adverbios "más allá"; en ellos expone la eternidad de la naturaleza. Desde la segunda mitad del verso 9 a 12, el poeta, de nuevo, encabalga los versos dando con ello mayor fluidez a sus pensamientos, que giran alrededor de la imagen de la tierra mojada, antes establecida, la cual lleva al poeta a hacer uso del oxímoron para manifestar su dependencia de la niña:

... soñando con la tierra
de mi memoria donde tú no estabas
y donde yo no era.

Por último en los versos 13 a 16, el poeta sinteti-

za su visión de la niña. Partiendo del agua, elemento natural que domina el poema y sus imágenes, el poeta crea la imagen con la que señala la continuidad transcendental de que es depositaria la niña y que la eleve a ser la representación de la pureza. En esta imagen además del agua, el poeta usa dos elementos líquidos naturales; uno, el llanto queda directamente definido por el adjetivo puro; el otro, la sangre lleva en sí la idea de pureza. Termina el poema con la enumeración de símbolos de la pureza "todo abril y verdad y transparencia".

En el poema VII, "¿Por dónde van tus ojos que no saben,"¹⁰, en trece versos endecasílabos y un heptasílabo, con asonancia e-o en los pares, el poeta medita sobre su insignificancia al contemplar a su pequeña hija. Comienza haciendo una pregunta en la que expone su preocupación transcendental "¿Por dónde van tus ojos que no saben, / en donde yo me busco y no me encuentro?". Enseguida, concentrándose en los ojos de su hijita los describe y medita sin que logre hallar respuesta definitiva.

En los versos 3 a 7, el poeta retrata los ojos físicos de la niña en una metáfora que usa elementos tradicionales para hacer la comparación implícita de los ojos: "estanque, luz, cielo". Sin embargo, junto a estos elementos conviven otros no tradicionales que expresan

el movimiento curioso de los ojos: "como una mariposa grande / los trae, los lleva, los detiene eternos," y el color azul-grisáceo de los mismos: "como un cielo sin sol, celeste y llano". Esta última imagen "cielo sin sol" realmente sorprende pues es lo opuesto a la clásica de ojos igual a sol o luz.

En los versos 8 a 12, el poeta vuelve la atención hacia sí. Buscándose en la niña, medita sobre su propia insignificancia y soledad. Empequeñeciéndose a sí mismo, pero comprendiendo al mismo tiempo que su angustia es la de toda la humanidad desde el principio del tiempo "con prisa de tu ser y tu mirada / -así durmiendo Adán- casi durmiendo". Termina con una enumeración en la que nos muestra a los ojos culpables de sus preocupaciones.

En el poema VIII, "Sales y vuelves. Tú. La luz se aplaca"¹¹, en treinta y tres versos endecasílabos y heptasílabos blancos, al mismo tiempo que muestra el desarrollo físico de su hija, el poeta medita sobre su propia mortalidad.

El poema comienza con dos verbos con los que el poeta muestra el andar continuo de su hijita; a continuación combina una prosopopeya con una metáfora para expresar la fantasía del mundo infantil. De este embeleso pasa a afirmar con palabras tópicas, en una oración aseverativa que ocupa el verso quinto su amor por su hija. Volviendo en seguida a la observación de su desarrollo

físico, presenta en el verso séptimo la boca y en el octavo, empleando una expresión tópica, la intensidad de sus ojos. En medio de esta contemplación, el poeta encabalga los versos 9 a 12 formando con ellos una imagen en la que expresa la dependencia mutua que existe entre su hijita y él:

Aún estas en mis manos, miembros tuyos,
pero te estás viviendo
y desde ti me vives: Esa cosa
que habla y acaricia.

Continúa, en los versos 13 a 24, concentrando su atención en mostrar las cosas cotidianas y normales que hace la pequeña. Comienza exponiendo el proceso del sueño. El llanto normal que precede al sueño de todo niño pequeño es para el poeta como "un querer aún errante". Y el sueño lo presenta en un símil en que une la niña a la naturaleza dominada por el hombre. Al quedarse la niña dormida, el poeta combina una metáfora que ocupa el verso 15 con una hipérbole, que ocupa el 16, para expresar su complacencia en la pequeña.

Finalmente, el poeta vuelve la atención hacia sí y en los versos 25 a 33 medita sobre su mortalidad. El poeta divide esta etapa en tres motivos marcados por el encabalgamiento de sus versos. El primero, ocupa los versos 25 a 28, presenta el instante contemplativo que provoca la meditación; en este caso la niña dormida. El segundo, va del verso 29 a 31, presenta el comienzo de

la meditación provocada al admitir la mortalidad de la niña: "cuenta el corazón las horas". El tercer motivo o conclusión ocupa los últimos dos versos que forman la metáfora con que el poeta se atreve a admitir su mortalidad: "Y pongo ya en el beso aquella humana / tristeza de ser tiempo que no sabes."

En el poema IX, "Son cosas corrientes, casi"¹², un romance con asonancia o-a, las cosas habituales que usa su hija llevan al poeta a expresar en treinta y ocho versos toda la ilusión que ha depositado en ella.

El poeta comienza con una metábola con la que sintetiza el contenido del poema "Son cosas corrientes, casi / tan corrientes como todas," pues presenta las cosas más comunes que usa la niña. Creo que algunas, el bacín y la silla de silleta, nunca antes habían sido usadas en poesía lírica.

La presentación comienza con una metáfora que ocupa los versos 3 a 6 con la que el poeta presenta el biberón contrastando la calidad de inanimado y la frialdad de los utensilios para la lactancia artificial con la vida sentida en el amamantamiento. Continúa el poeta mostrando el bacín y los pañales. El primero será usado en el futuro y lo muestra directamente enumerando sus decoraciones; los segundo son presentados con una metáfora "(en las cuerdas / del patio hay blancas palomas)". Por medio de las "blancas palomas" el poeta in-

troduce la idea de inocencia y pureza que emana de todas las cosas de la niña y logra restar prosaísmo a la presentación del bacín. No ocurre lo mismo con la presentación de la silla del bacín; el poeta simplemente la muestra enumerando sus detalles, pero termina con una nota de ternura al presentar la parte de la anatomía de la niña que tendrá contacto con la silla como "nalgas preciosas".

En el verso 19, el poeta rompe el fluir de los versos diciendo "Cosas"; inmediatamente comienza a enumerarlas, pero desde el final del verso 20 al 25, el poeta hace una pausa para en una metáfora imaginar a la niña andando a gatas tras una pelota; continúa su enumeración desde el final del verso 28 a 30. Finalmente, el poeta usa la hipérbole para expresar la ilusión que ha depositado en su hijita:

... Cosas
corrientes pero que crecen,
se multiplican por olas,
por árboles, por caminos,
por ciudades y por rosas,
acarreándolo todo
al sueño de ser sus cosas.

En los veintiún versos blancos polimétricos que forman el poema X, "Jugar, jugar contigo, cosa mía"¹³, el poeta al exponer sus emociones ante el contacto con su hija, encuentra en ella un oasis en su dolor de vivir.

Comienza con la reduplicación del infinitivo del

verbo "jugar" seguido del pronombre con el que el poeta establece el tono íntimo del poema al que refuerza llamando a su hijita "cosa" y al modificarlo con el adjetivo posesivo "mía".

A partir del segundo verso, el poeta expone sus impresiones ante el contacto con la niña. Los versos 2 a 9 están encabalgados y forman una oración yuxtapuesta en la que además del verbo conjugado "responde" el poeta usa seis verbos, los dos primeros en infinitivo "besar" y "decir" y los restantes en gerundio, algunos modificados por adverbios para presentar las actividades de la niña. Estas, a su vez, hacen al poeta sentirse renovado como lo expresa la metáfora contenida en los versos 6 a 9:

cosa buena y pasiva
que purifica el tacto
y hace otra nueva de la carne antigua,
fresquísima, inocente.

Los versos 10 a 17 están encabalgados y también forman una oración, en este caso copulativa, en la que el poeta expresa sus emociones. Los versos 10 a 12 presentan por medio de la metáfora a la niña como el eje que mueve los sentimientos del poeta. Esto queda expresado en el uso de los verbos reflexivos en el verso 10 que culmina en el verso 11 en la afirmación "y mete por los sentidos...". Continúa con la enumeración de los elementos que la niña eleva a los sentidos; éstos son,

a su vez, símbolos clásicos de pureza "rosas, azucenas, palomas". La excepción ocurre en el verso 12, pero el poeta logra mantener el sentido de pureza con el uso del nombre "cachorro" en diminutivo y del adjetivo "blandos" para describir el nombre "dientes".

En los restantes versos de este grupo, el poeta expresa el efecto transformador que su niña causa en él. En el verso 13, el poeta parte del sentido que tiene la frase tópica "entrar por los ojos" y recrea este significado en la imagen "y por los sentidos llega al corazón" para exponer el medio por el que la niña cambia al poeta. Continúa en los versos 14 a 17 haciendo uso de la metáfora para mostrar las emociones agridulces que la niña ha abierto en él.

En los versos 18 a 21 por medio de la anáfora del infinitivo "jugar" y del encabalgamiento de los versos da unidad a sus pensamientos y también hace énfasis en que el jugar con la niña es lo que provoca estos sentimientos de unión, protección y olvido:

Jugar jugar contigo,
jugar a equivocar tu carne con mi alma,
jugar a esconderte en cada latido,
jugar a ser instante y juego sólo.

Veintisiete versos endecasílabos menos el 5, heptasílabo, blancos con alguna asonancia y lenguaje cotidiano forman el poema XI, "Te vas abriendo a mí; van siendo tuyas"¹⁴ donde el poeta observa que su hijita

comienza a independizarse, dando así el primer paso hacia la conciencia del yo; ésta, sin embargo, es difícil de alcanzar, pues aún el poeta confunde su yo con el de la niña.

Primero, el poeta muestra la independencia de la niña indicando su habilidad de preferir. En los versos 1 a 14, el poeta enumera las cosas por las que la niña muestra predilección; dentro de los juguetes: la jirafa verde; con sus padres: el pecho de la madre y el dedo del padre. Esta última mención termina en un símil con el que se indica la situación interdependiente de la niña y el poeta "cuando soy una abeja en una rosa", o sea igual que la abeja recibe su sustento material -el néctar- de la flor, el poeta recibe su sustento espiritual de la niña.

También en los versos 10 a 14, el poeta manifiesta la independencia de la niña mostrando el poder de decisión y autodefensa que ya posee, presentado por medio de dos reacciones a la hora del baño: precaución y gozo. Ahora bien, en el final del verso 14 y todo el 15, el poeta presenta desde el punto de vista de la mutualidad la idea de interdependencia afirmando "Son tus cosas / y tú te vas haciendo tuya -mías-". Además, al añadir entre guiones el pronombre posesivo "mías" recrea la confusión y vaguedad que para el ser humano representa la afirmación de su propio yo.

A partir del verso 18 a 26, el poeta medita sobre el largo camino que aún tiene su hijita que recorrer para llegar a la conciencia de su yo. Así lo afirma en una oración aseverativa que ocupa la mayor parte de este verso; y que el poeta ratifica en lo que resta del 18 hasta el 22, usando una metáfora en la que expresa el desarrollo físico y espiritual que la niña tiene todavía que alcanzar.

La confusión de afirmar el yo se acentúa al finalizar el poema. En el verso 23, el poeta vuelve a afirmar "El yo está lejos", pero ahora también lo está la conciencia de toda diferencia humana, señalada por el uso de los pronombres posesivos "-tuyas, mías, nuestras-" que la definen. Termina el poeta confesando su propia inhabilidad para encontrar su propio yo.

El poema XII, "Llevamos -tiene dos asas-"¹⁵, romance de ventiséis versos con asonancia e-o, se aparta temáticamente del tono del resto de los que forman este libro, pues no expresa un aspecto de la relación entre el poeta y su hija, sino que presenta la visión de la familia como unidad. En un mundo privado lleno de amor que va con ellos a todas partes.

En los primeros ocho versos el poeta presenta los componentes de su mundo. El poema comienza con una metáfora que ocupa los primeros cuatro versos; en los dos primeros el poeta manifiesta el elemento principal, la

colaboración: "Llevamos -tiene dos asas- / nuestro mundo recién hecho". En los versos 3 y 4 presenta los componentes de dicho mundo: la sencillez material y la ilusión "un nido de esparto y sueño". Los versos 5 a 8 forman una imagen que amplía la presentación de los componentes de dicho hogar:

Llevamos en el capacho
un poco de pluma y lienzo,
un poco de carne tibia
y corazón repitiendo.

Continúa el poeta manifestando por medio de tres metáforas que ocupan los versos 9 a 18 la idea tópica de que ellos llevan su mundo por todas partes: tierra, mar y aire porque "Lo llevamos con nosotros / balanceado y temiendo". Finaliza resumiendo su mundo. En los versos 19 a 22 manifiesta por medio de dos metáforas el aspecto a veces tristes y otros alegres de ese mundo. A partir del verso 23 repitiendo las metáforas ya usadas recapitula el aspecto material y espiritual de este mundo especial en el que reina el amor.

En el poema XIII, "Te ha tomado tu madre y te levanta"¹⁶, de cincuenta y ocho versos blancos agrupados en cuatro series, la belleza de la niña y sus demostraciones de alegría ante sus padres hacen al poeta meditar sobre el efecto que la niña tiene en ellos. Divididos temáticamente en dos partes: en los primeros cuarenta y un versos el poeta contempla y muestra las ca-

racterísticas y desarrollo físico de su hija y en los últimos veinte tiene lugar la meditación.

Los primeros tres versos presentan a la madre sacando a la niña de la cuna y elevándola por encima de sí, acción que el poeta iguala por medio de un símil a la milenaria ceremonia del ofrecimiento a Dios. En los versos 4 a 6 el poeta presenta por medio de un símil la alegre reacción de la niña expresada por el movimiento de sus piernas. Enseguida, versos 7 y 8, el poeta medita sobre la función futura de las piernas que expresa en una metáfora. En los versos 9 a 12 expone los iniciales balbuceos de su hijita.

En la segunda mitad del verso 12 a la primera del 17, la niña es bajada y abrazada por su madre al tiempo que el poeta la admira con gran cariño como lo expresa al final del verso 17 al modificar el verbo "miro" con el gerundio "acariciando", ternura que es reiterada en los versos 18 y 19 que quedan encabalgados formando un símil que expresa la delicadeza con que el poeta trata a su hijita.

El poeta encabalga desde la segunda parte del verso 23 a 24 para formar una oración compuesta en la que establece que a medida que pasa el tiempo y la niña se desarrolla, sus rasgos se van haciendo más propios y singulares. Estos quedan detallados en el paréntesis que ocupa los versos 25 a 40 donde el poeta usa símiles

clásicos para mostrar la piel, el pelo, los ojos y todo el cuerpo. Pero también usa dos metáforas propias; una para presentar la evolución física de las manos y la otra para presentar también por medio de las manos el efecto espiritual que la separación de la niña tiene en el poeta:

... el desperezo minucioso,
ya libre -era una pella- de las manos
que me arañan el alma si me alejo;

Además crea una metagoge para presentar las asentaderas de la niña de un modo totalmente original "las rientes nalgas".

La tercera y cuarta series presentan la influencia que la niña ejerce sobre sus padres. Ideas que queda resumida en el final del 40 y en el 41: "Maduras / y nos vas madurando", es la mutualidad espiritual y la creación recíproca entre padres e hija. Al igual que estos dos los versos restantes están encabalgados con lo que el poeta recrea la rapidez con que se van desarrollando sus emociones.

En la cuarta serie el poeta expresa mediante un símil con la fabricación del pan los efectos que la niña causa sobre sus padres. Esta imagen queda interrumpida por una metáfora que aparece entre guiones ocupando desde la segunda mitad del verso 48 a 50; dicha metáfora, que proviene de la imagen clásica de Manrique, ya fue usada, algo modificada, en el poema "Elegía Íntima". Y

con ella el poeta señala que la influencia de la niña sobre ellos ocurre a pesar de que ellos se unieron para que ella surgiera, versos 46 a 52. A partir del verso 53, volviendo al símil con que comienza la estrofa, el poeta concluye:

Como un pan que se entrega cundiendo como vida
y que de ti nos vuelve
revestido de miel sabrosa y blanda
-abeja, flor y colmenita nuestra-
de miel de amor, como en tu carne brilla
a la hora del baño.

En el poema XIV, "Estamos por hacer y cada día"¹⁷, el poeta confiesa a su hija que su esposa y él han comenzado a existir desde que ella llegó. Las cinco primeras estrofas son de cuatro endecasílabos, con asonancia o-a en los pares, la estrofa septima es de cinco versos (1-4-5 endecasílabos y 2-3 heptasílabos) y la rima deja de ser alterna (3-5); la sexta y octava tienen heptasílabo el segundo y endecasílabos el 1,3,y 4 conservándose la asonancia alterna. Los versos de cada una de las estrofas están encabalgados con lo que el poeta logra dar mayor unidad y fluidez a sus emociones.

En la primera estrofa, el poeta expresa su perplejidad por el efecto producido en ellos por la niña, a quien presenta por medio del oxímoron "-desvalida diosa-".

A partir de la segunda estrofa, el poeta trata de analizar qué aspecto de la niña es el causante de su

hechizo. Usando la anáfora como medio, forma una unidad de las estrofas segunda, tercera y cuarta dedicadas respectivamente a la mirada, la sonrisa y el balbuceo.

Cuando analiza la mirada expresa en una antítesis su incertidumbre existencial, enfrentando su certeza de existir: "...Y ya miramos / y somos de verdad..." a sus dudas "... -cuando sacas de las aguas / de mansa incertidumbre nuestra sombra."; éstas han sido disipadas por la niña quien por ello se convierte en "dispensadora, reina, luz".

Cuando analiza la sonrisa comprende que la niña los ha cautivado. Esto lo expresa en una metáfora en la que usa el mar como símbolo del espíritu y por medio de elementos marítimos el hechizo que la pequeña logra sobre ellos sólo "-respondiendo-".

Algo parecido sucede cuando analiza el balbuceo. En los primeros versos, el poeta forma una antítesis; primero definiendo lo que es en realidad el balbuceo; y en seguida expresando su visión subjetiva del mismo cuando los produce su hijita "...y ya nos nombra". Esta última parte del verso segundo forma con el resto de la estrofa una hipérbole que expresa el efecto que la niña ejerce sobre él.

A partir de la quinta estrofa, el poeta admite la inversión en las relaciones padre-hijo; en este caso, la niña es la que da y crea, y sus padres los que reciben.

El primer verso de la quinta estrofa afirma esta idea; primero de forma directa en una oración aseverativa y después en un oxímoron que, al igual que el usado en la primera estrofa, muestra tanto la supremacía de la niña como su debilidad "... -diosa tenue-". En el resto de la estrofa, el poeta reafirma su dependencia de la niña, creando un símil entre ellos y el amanecer y otro entre ellos y el nacimiento de las hojas.

La sexta estrofa es una pausa entre la quinta y la séptima. En ella el poeta establece el tiempo y la forma en que sucede esta transformación. El primero, que ocupa la primera parte del primer verso, lo expresa en una frase directa "Día a día". La segunda expone por medio de una metáfora cinestésica el desarrollo físico de la niña:

Día a día, a medida que tu carne
se redibuja y dora
mientras te vas abriendo y respirando
bebiendo en un espejo que nos copia.

El primer verso de la séptima estrofa es paralelo del primer verso de la quinta. Ambos comienzan con la oración "Nos has ido creando" cambiando sólo el final del verso de "... -diosa tenue-" a "...con los ojos", pero como ambos complementos se refieren a la misma persona, la niña, el sentido de ambos versos no cambia. En el resto de la estrofa, el poeta expone, enumerando, los atributos que la niña usa para llevar a cabo el embele-

so.

En la última estrofa, el poeta resume sus sentimientos. En los dos primeros versos expone los atributos que él le ha dado a la niña; en el primero, en una metáfora reúne los elementos clásicos naturales y manufacturados que reflejan luz; repitiendo a través de ellos su idea de divulgación de la niña. En el segundo verso expresa de forma directa el tiempo en que la niña realiza esta labor que es, según el poeta, eterno con lo que subraya la imagen divina que ha dado a la pequeña. En los dos últimos versos resume la dependencia de los padres respecto a la niña: "te estamos preguntando por nosotros / hambrientamente a espera de tus sombras".

En el último poema de este libro XV, "También los otros. No saben", romance con asonancia e-o, el poeta expone el enriquecimiento que la hija ha traído al total sentido de su vida.

En los primeros once versos, el poeta presenta las reacciones que la niña produce a personas ajenas a la familia. El primer verso y el segundo quedan encabalgados formando una oración tópica que expresa el desconcierto que la presencia de la niña les causa. Desde la segunda mitad del verso 2 a 8 enumera las distintas cosas que los extraños hacen y dicen ante la niña. Este poder se agranda en la imagen que ocupa los versos 9 a 11 donde el poeta expresa el efecto benéfico que la ni-

ña tiene también sobre los que están lejos: "Los otros también -los otros también, los que quedan lejos- han renacido."

A partir del verso 11, el poeta habla de sí:

... Los hilos
que tú trenzas son sederos,
me hacen barro con los hombres
cosa con las cosas...

versos que expresan el despertar sentimental que, gracias a la hija, ha ocurrido en el poeta. Este identificarse mejor con el mundo que lo rodea queda subrayado en los versos 14 a 20; donde por medio de una comparación entre la forma de sentir del poeta y la de los demás muestra la mayor profundidad de percepción que goza el poeta:

... Los otros
ven amanecer: la risa
que no saben les va adentro.
Y yo vivo sus pesares,
sus alegrías: lo veo
a tu luz...

Finaliza uniendo todos los elementos humanos del poema en los últimos cinco versos que encabalga creando una imagen en la que recrea su recién aumentada sensibilidad expresada en términos de los sentimientos del poeta hacia los extraños señalando a la niña como fuente de los mismos.

NOTAS

1 Dionisio Ridruejo, Hasta la fecha (Madrid: Aguilar, 1961), págs. 441-446.

2 "Why and When and Whether to Confess" Time, Vol. 117 (May 18, 1981), pág. 91.

3 Ridruejo, pág. XXXIV.

4 Ibid., págs. 489-490.

5 Ibid., págs. 490-491.

6 Ibid., pág. 491.

7 Ibid., págs. 491-492.

8 Ibid., págs. 492-493.

9 Ibid., págs. 493-494.

10 Ibid., pág. 494.

11 Ibid., págs. 494-495.

12 Ibid., págs. 495-496.

13 Ibid., pág. 497.

14 Ibid., págs. 497-498.

15 Ibid., págs. 498-499.

16 Ibid., págs. 499-500.

17 Ibid., págs. 501-502.

18 Ibid., pág. 502.

CAPÍTULO VII. ILDEFONSO-MANUEL GIL

En el simposio celebrado en la Universidad de Syracuse sobre la Generación de 1936, Ildefonso-Manuel Gil afirma en su ponencia: "Tengo espíritu conciliador, amo la paz, creo todavía, pese a tantos hechos históricos nacionales y universales, en la dignidad del hombre"¹. Con esto resume su sentir como hombre, y a su vez, tal vez sin proponérselo, señala el factor aglutinante de su obra pues cualquiera que sea el tema tratado es la dignidad del hombre la que defiende el poeta.

Esta actitud humanista ha sido percibida por la crítica desde muy temprano en la obra de Gil y es la que hace que dentro de la poesía española contemporánea la suya sea a un tiempo tradicional e innovadora. Es tradicional, porque enlaza con "un humanismo de la mejor calidad, ese humanismo que aparece en Unamuno y en Antonio Machado"² como ha señalado José M. Blecua al comentar el poema "Los ignorados" que aparece en Borradores, el primer libro de poesías de Gil. También en el mismo artículo, Blecua señala que esta actitud humanista une la poe-

sía de Gil a la de Miguel Hernández, Panero, Rosales, y Vivanco, sus compañeros de generación.

Es innovadora porque introduce en la literatura española una nueva actitud universal que ha ido tomando forma durante la tercera década de este siglo y que tiene como base la solidaridad con el hombre ante la suerte que corre en el mundo que le ha tocado vivir. Esta actitud en la literatura ha sido denominada "de protesta"; la encuentra Lechner ya en el tercer libro de poesías de Gil Poemas de dolor antiguo, 1945; por esto Lechner afirma al hablar del compromiso en la literatura española que "las primeras manifestaciones de una actitud crítica, inconformista y comprometida con el hombre sufriciente corresponden, si no nos equivocamos, a Ildefonso-Manuel Gil"³.

Este humanismo tiene como consecuencia que la vida diaria tanto en su aspecto espiritual como material se refleje en la poesía de Gil, y que sus poemas sean la expresión lírica de sus vivencias cotidianas. Comunicadas en un lenguaje en que aparentemente se cumple su deseo "yo quiero escribir un poema / sin palabras"⁴, pues Gil logra embaucar al lector haciéndole sentir que ha

conseguido exponer sus más variadas emociones sin en verdad haber creado un lenguaje poético, cuando la realidad es que Gil forja un lenguaje poético que da la impresión de sencillez, pero que está sin dudas muy lejos de serlo. La sensación de naturalidad que emana de su poesía es obtenida por la unión acertada de la expresión directa con un lenguaje pletórico de sentido figurado; en este último, el poeta evita los rebuscamientos complicados en la creación de figuras de palabras y pensamientos. Así logrando un lenguaje extremadamente dúctil y fluido con el que consigue dar al lector la sensación de que está oyendo las confesiones de un amigo en la intimidad más absoluta.

Como es de esperarse en una persona que lleva el humanismo enraizado en lo más profundo de su sensibilidad, su familia tiene que ser fuente de inspiración y un tema importante en su obra.

El papel de la familia en la obra de Gil, tanto en la que nació como la que formó, es la de aliviar su sufrimiento ocasionado por su condición humana que emana de la realidad de saberse finito y vencido por la muerte. El poeta al ver su papel de hijo y de esposo-padre

la repetición eterna de la vida, comprende que al igual que sus padres y hermana, ya fallecidos, siguen viviendo porque él los recuerda; él vivirá en la memoria de sus hijos y de los descendientes de éstos. Todo lo anterior está encerrado en el sentimiento de profunda ternura que corre por todos los poemas en que Gil presenta a sus dos familias.

Al estudiar los poemas de la familia en que nació, vemos que muestra el poder del recuerdo como agente catalizador de la muerte en dos formas. En los poemas que tratan de los padres, el recuerdo del amor y la ternura que ellos prodigaban los traen de nuevo a la vida. En el poema que trata de la hermana muerta, el recuerdo detallado del fallecimiento de ésta le hace rememorar otros acontecimientos tristes en su vida llevándole a admitir su limitación mortal y el poder del recuerdo.

Al recordar su infancia el propio Gil confiesa que "tuve una infancia feliz; todos nos queríamos entrañablemente."⁵ Esto es sólo posible cuando se tiene padres comprensivos y cariñosos que despiertan en sus hijos un amor tan grande que la sola presencia de los padres inspira en los hijos confianza en el mundo que les rodea.

dea. Esto es lo que sucede en el poema "Quizás no fuera más que el látigo del viento en las esquinas"⁶ donde el poeta evoca su miedo infantil durante las noches de lluvia y la desaparición del mismo cuando sentía la presencia de sus padres. Está escrito en veinticuatro versos blancos que se dividen en dos partes: del 1 al 15, evocación del miedo, y del 16 al 24, el poder benéfico de la presencia de los padres.

El poeta comienza expresando en una cláusula subjuntiva libre de imágenes la causa posible de su miedo infantil. En seguida, unida por la conjunción adversativa "pero", comienza la evocación del temor, que logra reproducir por medio de diferentes imágenes. Del verso 2 al 4 usa la personalización para recrear su percepción de los ruidos nocturnos. Inmediatamente, versos 5 y 6, por medio de un símil completa la presentación de su visión fantasmagórica de las cosas que le rodean y la reacción física que su imaginación provoca en él. Continúa, versos 7 al 10, exponiendo el efecto que el miedo causa en tres de sus sentidos. En el verso 7 usa una imagen formada por elementos que tienen una connotación destructiva expresa la impresión que el miedo causa en

su sentido del oído. En los versos 8 y 9 vuelve a usar la personalización para exponer la secuela de imágenes espectrales que el miedo le hace ver. En el verso 10 en lenguaje directo y por el uso gráfico de las mayúsculas manifiesta el alcance que el miedo tiene en su sentido del habla. Del verso 11 al 13 usa la enumeración combinando elementos de la naturaleza y personajes sociales que implican cosas desagradables para exponer las últimas imágenes que provoca el miedo. Por último, en los versos 14 y 15, usa la enumeración de hipérboles para mostrar la salida final de su grito.

Con una sola frase "Y de pronto, / el amor de una mano apoyada en mi frente," termina la tensión tan patéticamente evocada en los versos anteriores y comienza la enumeración en lenguaje cotidiano del desvanecimiento del miedo debido a la sola presencia de los padres, quienes ponen en orden el caos infernal sentido antes y hacen que el poeta-niño perciba el mundo que le rodea como es en realidad:

Al otro lado estaban el silencio y la sombra
de una noche cualquiera,
y el viento, sólo el viento, sonando en las
esquinas hacía más hermosa
la tibieza del lecho,

y yo me iba durmiendo dulcemente, con el
 rezo y la paz de cada noche,
bajo la luz de la sonrisa y el tierno
 roce de la mano amada.

Otro ejemplo del poder del amor paterno es el poema "En esta dulce paz del campo"⁷ donde el recuerdo de los deliciosos paseos infantiles que solía dar con su padre llevan al poeta a meditar sobre la transformación ocurrida en él y sobre la brevedad de la vida. Escrito en veinte cuartetos endecasílabos de rima asonante ABAB, el poema se divide en dos partes. La primera, donde el poeta se prepara para la evocación, comprende las siete estrofas iniciales, y la segunda, que es la reminiscencia propiamente dicha, ocupa las trece estrofas restante.

Ya sabemos también por el propio Gil que "cuando mi padre me llevaba de paseo era para mí una fiesta; no porque lo hiciera de tarde en tarde, pues recuerdo que lo hacía con frecuencia, sino por lo alegre que yo me sentía."⁸ Esta alegría infantil subsiste a lo largo de todo el poema, unas veces visible en el recuerdo y otras perceptible bajo las reflexiones de su realidad humana.

En la primera parte, al encontrarse de nuevo en el lugar de sus paseos infantiles, el poeta hace una compa-

ración de sí como niño y como hombre. En la primera estrofa combina la enumeración, versos 1 y 2, para presentar el lugar que tantas veces visitado en su infancia le hace meditar sobre él, y la sinécdoque de sí, versos 3 y 4, para expresar su deseo de "apresar el tiempo fugitivo". Continúa en la segunda estrofa creando dos metáforas para exponer su deseo de recapturar su infancia.

En seguida, expone en las estrofas tres a siete la comparación antes citada. Comienza en la tercera estrofa manifestando, por medio de una oración interrogativa que encierra una imagen, sus dudas sobre sí. Continúa el autoanálisis en las dos estrofas siguientes. En la cuarta estrofa, en una imagen, expresa sus dudas sobre su forma de expresión de hoy y de ayer. Mientras que en la quinta estrofa usa la sinécdoque de sí para explicar el tipo de autoexamen que está haciéndose para llegar a la verdad. Este análisis le lleva a su infancia en su pueblo adoptivo que es evocada en la estrofa sexta donde combina la prosopopeya, versos 1 y 2, y el símil, final del 2 al 4, para exponer su visión recordada de la misma. A su vez, al rememorar su niñez y ver que:

Esta luz es la misma, el mismo viento,
huele igual la resina, y el tomillo
nieva el mismo blancor sobre los cerros
pintándole jardines al camino.

indica implícitamente la insignificancia del hombre ante la inmutabilidad de la naturaleza.

Esta sensación de insubstancialidad la muestra el poeta en la segunda parte del poema al señalar en medio de sus recuerdos lo cotidiano y repetitivo del momento de su vida que está recordando. Pero al mismo tiempo, esta reedición de la vida humana asemeja el ciclo humano al ciclo de la naturaleza, ya que en ambos el individuo nace y perece pero el ciclo vital continúa siendo el mismo.

El primer recuerdo que surge al rememorar sus paseos infantiles con su padre es, al igual que en el poema anterior, la seguridad que emanaba de la sola presencia de éste; la que sobresale en la estrofa ocho al señalar en lenguaje directo el contacto físico y la protección que daba el padre. Este sentimiento continúa siendo explorado en la estrofa nueve, donde el poeta comienza con una oración aseverativa libre de imágenes que señala la fuente de donde surge la confianza sentida en

la estrofa ocho "mi padre junto a mí". Desde el final del verso uno al dos expresa por medio de la sinécdoque el efecto que su padre ejercía sobre él. Efecto que culmina en los versos 3 y 4 con una metáfora que expone el estado de ánimo feliz del poeta-niño "Corzo ajeno a la línea del cansancio / me latía en las piernas infantiles."

Alrededor de esta felicidad, la naturaleza se percibe en toda su grandeza y por eso las estrofas diez y once forman una bella topografía. En la estrofa diez el poeta usa la imagen sólo para presentar el paisaje que es realzado en la estrofa once por otra imagen de elementos lumínicos, versos 1 y 2, seguida de un oxímoron, final del verso 2 al 4, completa la impresión causada por la belleza del lugar.

Es ahora, en las estrófas doce a la catorce, cuando el poeta manifiesta directamente la calidad común, cotidiana y repetitiva del paseo. Elemento que enfatiza al usar la expresión directa en estas estrofas donde las frases cortas va exponiendo los componentes individuales de la escena campestre siendo la anáfora del artículo indeterminado "un" en la estrofa trece el único recurso

poético usado. Termina señalando la simplicidad de la escena con una nota muy personal "apenas nada más, salvo nosotros: / un hijo con su padre paseando."

Prosigue rememorando el regreso del paseo. Inmediatamente, estrofa quince, combina el lenguaje directo de la primera oración con la metáfora en la segunda para mostrar el atardecer y el efecto que éste tenía en su ánimo. Después, estrofas dieciséis a la dieciocho, muestra por medio de la metáfora en las dos primeras y de la enumeración en la última su percepción del camino de regreso. Luego, en la estrofa diecinueve ocupada por una oración yuxtapuesta formada por dos cláusulas independientes, usa la repetición del adjetivo "dulce" como recurso poético dentro del lenguaje cotidiano con que expresa en la primera cláusula su estado de ánimo, y en la segunda su estado físico.

Finaliza el poema en la estrofa veinte. Formada por dos oraciones aseverativas, el poeta muestra por medio de la imagen en la primera y la metáfora en la segunda su meditación sobre el poder del recuerdo y la brevedad de la vida. Es ahora, cuando aquellos momentos recordados pierden su insignificancia cotidiana y adquieren

importancia en la solución de la problemática humana del correr continuo de la vida:

Aquellos breves días se me ensanchan
bajo la luz herida del recuerdo.
La vida es una prisa deshojada
torpemente a la orilla de un sendero.

El poder del recuerdo adquiere su sentido netamente entelequia en el poema "Presencia"⁹ en el que el poeta expresa, en treinta y tres versos blancos de diferentes metros, su necesidad de recordar a su madre fallecida al mismo tiempo que manifiesta el temor de que lo abandone este recuerdo.

La visión mental de la madre en estado etéreo llega al poeta inesperadamente, versos 1 al 6. El poeta presenta la manifestación materna mediante un símil, versos 1 y 2, destacando la forma súbita en que ésta ocurre. En seguida usa la expresión directa, versos 3 al 6, para exponer el esfuerzo propio por hacer más segura la perduración de dicha aparición.

Prosigue evocando su infancia y mostrando cómo entonces la presencia de la madre viva tenía un alcance todopoderoso en él. Por una parte, presenta el efecto que producían en el poeta-niño los cuidados físicos y

emocionales que prodigaba la madre. Usando una oración coordinada, formada por dos cláusulas independientes compuestas, versos 7 al 11, combina el lenguaje cotidiano en ambas cláusulas subordinadas, que al comenzar con la conjunción condicional "si" dan énfasis a la aseveración expuestas, en forma de imágenes, en ambas cláusulas principales. Por otra parte, versos 12 al 15, usando un lenguaje libre de imágenes y metáforas expone en dos oraciones aseverativas el recuerdo afectivo de una infancia feliz donde la madre jugó un papel primordial.

Continúa manifestando la importancia de mantener el recuerdo. Primero, por medio de la imagen muestra su angustia, versos 16 al 19, causada, versos 20 al 22, por la plena conciencia de que en él descansa el vencimiento de la muerte por su madre. Después, versos 23 al 30, en un lenguaje libre de recursos poéticos con el que realiza lo patético de su situación, revela su esfuerzo por mantener intacta la visión mental de la madre y el efecto benéfico que aun desde el más allá ésta ejerce sobre el hijo, porque:

Tu recuerdo, maestro de ternuras,
me hace hermano del hombre y de las cosas,
hermano de mí mismo y de la vida.

En el poema "Elegía I"¹⁰ que lleva la dedicatoria "A mi madre" el recuerdo y la sangre se unen para conquistar la nulidad humana ante la muerte. En diecinueve versos blancos de diferentes metros, el poeta al recordar a su madre recientemente fallecida se presenta como el medio por el que ésta superará a la muerte.

El poema comienza con una aseveración "Nunca envejecerás en mi recuerdo..." que manifiesta el poder de la memoria. Ocupando el primer verso en esticomitia, al terminarla en puntos suspensivos el poeta recalca aún más el sentido enfático y terminante que encierra el adverbio "nunca" que es el que da calidad eterna al deseo del poeta.

Inmediatamente, invoca el recuerdo de su madre, versos 2 al 15, en dos formas: la defunción de la madre y la evocación de distintos aspectos de la misma. Al recordar el fallecimiento de la madre, el poeta destaca por medio de un lenguaje libre de recursos poéticos, versos 2 y 3, y un símil, verso 4, la rapidez y la paz con que su madre pasó al sueño eterno. En seguida, mediante sólo la conjunción "y" usa una imagen, versos 5 y 6, en la que manifiesta el radical cambio emocional

que esta pérdida produce en el poeta.

Continúa destacando el poder del recuerdo. Primero, crea una imagen, versos 7 al 9, en la que destaca la presencia palpable de la madre en medio del recuerdo. Después, en una oración copulativa, versos 10 al 13, combina la imagen en la primera cláusula con la expresión directa en la segunda para presentar las distintas formas en que obtiene el recuerdo de su madre.

En seguida, desnudando el lenguaje de recursos poéticos, versos 14 y 15, expone lo vacilante que es, en realidad, el poder del recuerdo. Esta inseguridad queda anulada con la certeza que el poeta encuentra en la sangre:

Pero es plena y segura tu presencia en mi
 sangre;
 eres realidad sin materia ni forma,
 sólo existente en mí, pero creciendo siempre,
 árbol puro que tiene su raíz en mi entraña.

El amor a sus padres hace que Gil en el poema "Canto a los hombres cuyos padres murieron jóvenes"¹¹ se hermane con todos los hombres cuyos padres han fallecido, para expresar el dolor común y señalar la importancia de la familia en lograr la trascendencia. También explica el valor de los padres a los hombres que tienen

la dicha de tenerlos consigo.

Compuesto de sesenta y dos versos alejandrinos blancos, agrupados en dieciséis estrofas, en su mayoría de cuatro versos, el poema se divide en tres partes, presentando mediante las relaciones filiales el pesar o la dicha del hijo ante la ausencia o presencia de sus padres.

La primera parte ocupa hasta el verso veintisiete y expone el pesar de haber perdido irremediablemente a los padres. La oración aseverativa inicial que ocupa el primer verso en esticomitia establece en lenguaje directo a quien se dirige el poeta. Esta exactitud contrasta y, a la vez, realza la imagen que ocupa el resto de la estrofa en la que el poeta expresa el dolor de aquellos cuyos padres han muerto jóvenes. Continúa señalando, verso 5, la triste realidad que: "Nuestros padres no vieron el invierno del hombre,"; para después explicar, versos 6 al 14, en una serie de imágenes las características de la vejez.

Sigue, versos 15 al 27, con una meditación sobre las relaciones paterno-filiales durante la vejez de los primeros y la madurez de los segundos. Primero, versos

15 al 19, señala en dos imágenes la mutualidad de estas relaciones. En la imagen inicial indica indirectamente la labor de apoyo y guía llevada a cabo por los padres durante la infancia del hijo, y directamente la inversión de la misma durante la vejez de los padres. En la segunda imagen, que el poeta realza encerrándola en signos de admiración, expone a un tiempo la gratitud del hijo y el valor intrínseco de los padres "¡Qué amorosa firmeza la del hombro ofrecido / en una redención de deudas impagables!". En seguida, versos 20 al 23 por medio de una imagen, expresa el valor que la longevidad de los padres tiene en el discernimiento de la problemática de la trascendencia porque:

El peso de los padres, fatigados de años,
debe ser dulce carga en los brazos del hijo
que al mirar deslumbrado el milagro suyo,
ha medido de pronto el valor de la estirpe.

Prosigue formando una oración yuxtapuesta de dos cláusulas, versos 24 al 27, y explicando en lenguaje directo en la primera cláusula la dificultad de comprender el valor de los padres, y en la segunda la tristeza de no haber podido compartir este descubrimiento con los mismos.

La segunda parte comprende los versos 28 al 53, y muestra la dicha que gozan los hombres que tienen sus padres vivos. El poeta comienza usando el sintagma nominador, "Los otros" para referirse a estos hombres; creando así la sensación de distancia que existe entre ambos grupos de seres humanos. Sigue combinando una imagen, verso 29, y dos símiles "como árboles rugosos y como rosas leves", verso 30, formando un contraste por ser los extremos de un mismo elemento: la planta; juntos con la imagen final "en una confusión de tiempo impenetrable" resume el beneficio máximo que reciben aquéllos que tienen a sus padres vivos: el desvanecimiento de los dos componentes principales de la problemática humana, la impotencia ante la muerte y el inexorable paso del tiempo.

Continúa el poeta señalando las distintas formas en que el contacto paterno-filial deshace las limitaciones de la condición humana. Por una parte, explica por medio de la imagen, versos 32 al 37, que se puede revivir la niñez desde el recuerdo de los padres, borrando con ello el paso del tiempo. Por otra parte, creando dos oraciones yuxtapuestas, versos 38 al 45, usa el símil en la

segunda cláusula de la primera y la imagen en las restantes para mostrar que la comunicación verbal y emocional con los padres lleva siempre a la seguridad de sentirse parte de la continuación de la vida a través de la sangre: "dejarse contemplar como una vid que crece, / como el curso de un caudaloso río." y "una ola de savia empujando su sangre / a riberas remotas, por encima del tiempo."

Como ya es sabido, tanto el recuerdo como la descendencia son dos medios que el hombre posee para vencer la nulidad humana ante la muerte y ante el paso del tiempo. Por esto son casi siempre sentidos en la esperanza de que ocurran, no palpados en la realidad material que proporciona ver a tres generaciones juntas. Esto último es lo que les sucede a los hombres cuyos padres viven. Por una parte, tiene la oportunidad de ver el triunfo de su sangre, versos 46 al 49; y por otra parte, el triunfo sobre el tiempo, versos 50 al 53.

La tercera parte que comprende los versos 54 al 62 resume la comparación entre ambos grupos de hombres. Primero, en el sujeto de la oración que ocupa el verso 54 en esticomitia, al usar la frase "Pero ellos" modifi-

cada por el adjetivo "los dichosos" para referir a aquéllos que tienen sus padres vivos, recrea, de nuevo, la distancia emocional que existe entre ambos grupos. Separación que queda subrayada por el resto de la oración "ignoran su fortuna". Continúa expresando en una imagen, versos 55 al 57, la ineptitud de estos hombres para apreciar el valor espiritual que representa el tener vivos a los padres en su vejez.

Sigue, en los versos 58 al 60, subrayando la diferencia entre ambos grupos. Comparándolos expone el bálsamo emocional o la angustia que causan respectivamente la presencia o la ausencia de los padres. Termina con una oración admirativa en la que el poeta desnuda su dolorosa angustia: "¡Nosotros, hombres huérfanos, por quienes canto ahora / con tembloroso acento de varonil tristeza!".

Imposibilitado de recordar hechos reales debido a la ausencia física de sus padres en su vida adulta, el poeta recurre a sus sentimientos para imaginar lo que pudo haber sucedido. De este modo le da una nueva forma al poder del recuerdo como agente vencedor de la muerte.

Ejemplo de lo anterior es el poema "He vuelto allí"¹² donde el poeta al regresar a su casa natal e imaginar los eventos ocurridos en el día de su nacimiento trae a sus padres a la vida. Compuesto por siete estrofas, la primera de cinco endecasílabos blancos y las seis restantes de cuatro, el poema se divide en tres partes: introducción, meditación, y conclusión.

La primera estrofa que comprende la introducción comienza con una oración aseverativa muy ambigua "He vuelto allí", con la que logra crear el ambiente de intimidad que emana de la experiencia vivida y hacer al lector partícipe de la misma. Continúa usando la personalización de la segunda mitad del verso 1 al verso 5, con la que presenta el lugar y las circunstancias que han despertado la evocación del poeta.

En la corta oración que abre la segunda estrofa identifica el lugar "Aquí nací." terminando la introducción. Cambiando el tiempo del verbo del presente al pasado simple, el poeta comienza la meditación que abarca del final del verso 6 al 18, donde expone lo que él imagina que pudo haber ocurrido el día de su nacimiento. En seguida, en lenguaje carente de imágenes y metáforas,

presenta, versos 10 a la primera mitad del 12, el contraste que existió en esos instante entre el pueblo y su casa. Mientras que el primero se encontraba en la penumbra física, la segunda era iluminada tanto por la luz física, como por la metafísica producida por el milagro de la vida que una vez más se realizaba allí. Inmediatamente, segunda mitad del verso 12 al 13, por medio de la personalización de la luz y de la sinécdoque de sí muestra sus primeros momentos de vida. Continúa, versos 14 al 17, mostrando en una imagen las reacciones de sus padres. Haciendo de la madre el punto central crea un contraste entre el dolor físico sufrido momentos antes por ésta y la alegría sentida al ver emoción de su esposo ante el milagro de la vida y la perpetuación que ambos acaban de realizar. Termina con la reacción sentida por ambos al unísono "Y los dos callarían".

Sólo con dos puntos como transición comienza la conclusión. Regresando al uso del tiempo presente, el poeta por medio del oxímoron, versos 18 y 19, muestra la continuación de sus padres en él, y por medio de la imagen, versos 20 y 21, las emociones que esta evocación produce.

Al repetir el primer verso "He vuelto allí. Los muros silenciosos" indica su vuelta a la realidad circundante. Usando la personalización, versos 22 al 25, indica la indiferencia hacia sus sentimientos del mundo inanimado que irónicamente es el que ha suscitado los mismos. Esto crea un contraste con la imagen que ocupa la estrofa final en la que el poeta expresa el poder de los sentimientos en la perpetuación por medio de la sangre y del recuerdo. Juntas las dos estrofas finales señalan que es en el mundo anímico y no en el físico donde se logra perdurar a través del tiempo, venciendo de este modo a la muerte.

Gil, como pocos poetas, ha comprendido la dualidad del ser humano que, aunque irrepétible individualmente, es siempre igual colectivamente. Por eso comprende que los eventos y sentimientos experimentados por el individuo en su ciclo vital son los mismos sufridos por sus ascendientes y los que también vivirán sus descendientes. Pues el individuo es sólo un eslabón en la cadena de la humanidad. Pero este hecho que pudiera aumentar sus sentimientos de insignificancia vivencial es por el contrario lo que asegura su perpetuación; puesto que

dentro de la cadena que forman los vínvulos de sangre se encuentra, como consecuencia natural de estos lazos, el poder del recuerdo que encuentra en la repetición de la vida una de sus más seguras formas de vencer a la muerte.

Esta faceta del recuerdo se cumple en el poema "El corazón inmenso de la tarde"¹³ donde el poeta al meditar sobre su muerte comprende que al igual que su padre y abuelo viven en su recuerdo, él vivirá en el de sus hijos. La estructura estrófica es igual a través del poema. Aunque existen cuatro excepciones, una en la estrofa dos y tres en la última, los restantes versos quedan encabalgados y cada dos versos se expresa un pensamiento, usando sólo la coma por puntuación con lo que se logra recrear la fluidez de sus pensamientos. También cada estrofa está compuesta por diez versos, siendo endecasílabos sin rima los nones y heptasílabos con asonancia e-o los pares. Temáticamente, el poema se divide en dos partes: la meditación del poeta sobre la insignificancia propia y la del mundo que le rodea y la aceptación de la muerte al sentirse reivindicado en el recuerdo.

El poeta parte de la metáfora tradicional de iden-

tificar la tarde con la edad madura para indicar el momento en que comenzó su inquietud debido a sus límites humanos. Junto a esta metáfora encontramos la personalización de la tarde, imagen que se mantendrá a través del poema. Unidas estas dos figuras retóricas en la primera estrofa muestran el proceso psicológico-emocional por el que está pasando el poeta y cuya primera reacción, versos 5 al 10, es encarar la vida sin artificios.

Este proceso de despojo lleva al poeta, en la segunda estrofa, a enfrentarse a una de las realidades más punzantes para el hombre: que nada es imperecedero. Esta estrofa está formada por dos oraciones aseverativas que expresan esta realidad. En la primera oración que ocupa los versos 1 al 4, expone en la imagen inicial, versos 1 y 2, la insignificancia del poeta ante el mundo que lo rodea. Tomando la piedra, símbolo de la perpetuidad de la naturaleza, como encarnación del mundo y socavando sus bases pues está "erguido / sobre lo pasajero" el poeta crea el oxímoron, versos 3 y 4, en el que presenta lo perecedero de ese mundo. En la segunda oración reitera la falsa perdurabilidad de la naturaleza, pues el poeta quien continúa buscando en ella la inmortalidad.

dad, versos 5 al 8, encuentra sólo el más inseguro de los cimientos "y hallo sólo su arena movediza / resbalando en mis dedos" con lo que disipa cualquier esperanza posible de permanencia.

Después de admitir la transitoriedad de la naturaleza el poeta vuelve la atención hacia sí. En la tercera estrofa muestra, por medio de la personalización de la de la naturaleza, el cambio balsámico que esta meditación va obrando en su ánimo; ahora, la naturaleza despojada de su poder perpetuador y apreciada en toda su belleza le inspira sosiego.

Esta paz despierta en el poeta la conciencia sobre su muerte. En la cuarta estrofa analiza la muerte física. Usando la personalización de la muerte, versos 1 al 3, presenta su calidad mortal; la que explica por medio de la imagen en el término tradicional del esqueleto, versos 4 al 6; y, de nuevo, a través de la personalización de la muerte, versos 7 al 10, en la visión tópica de la caída vertiginosa en el vacío.

En la quinta estrofa, combinando la imagen para presentar la belleza y serenidad de la naturaleza con la sinécdoque de sí, se reduce a su corazón, expone su

aceptación de la muerte física, versos 1 al 6, y se identifica plenamente, versos 7 y 8, con el mundo perecedero que le rodea. Porque sabe, versos 9 y 10, que su espíritu es inmortal "sintiéndose sencillo y sin fronteras, / mundo fuera del tiempo."

Esta conciencia de la eternidad de su espíritu le lleva a meditar sobre la continuidad de la vida en la repetición de la misma. En las estrofas sexta y séptima especula sobre los sentimientos de su padre cuando se enfrentó con su propia mortalidad. En la sexta estrofa, haciendo uso de la imagen, teoriza que su padre como él en un atardecer meditaría sobre su mortalidad, rito tan universal que es "una tristeza antigua como el hombre, / venida de tan lejos / como la luz doliente del crepúsculo / que se ciñe en los cerros.". Mientras que en la séptima estrofa expresa, también por medio de la imagen, su deseo de que los pensamientos de su padre fueran similares a los de él y que éstos se hubieran repetido como un rito por generaciones desde tiempos inmemoriales.

Este deseo le lleva a exponer en la estrofa final el poder del recuerdo. En la primera oración, versos 1

al 4, haciendo uso de la imagen, el poeta reafirma que nada es eterno ni en la naturaleza ni en lo humano. Sin embargo, en la segunda oración, versos 5 y 6, también por medio de la imagen, muestra que el hombre en su reproducción e ilusiones logra hacerse eterno. Por eso puede afirmar en la imagen final:

Yo viviré en mis hijos como vive
mi padre en mis recuerdos,
y he vivido a la luz de una esperanza
antes del nacimiento.

El poder del recuerdo como agente vencedor de la muerte llega a una ecuación infinita en el poema "Ahora que el silencio de la noche"¹⁴, pues el recuerdo involuntario aúna momentos diferentes en la vida del poeta.

El propio Gil al explicarnos la anatomía del poema¹⁵ señala el poder del recuerdo. Primero, porque inesperadamente puede dominarnos:

El recuerdo de mi hermana Victoria, muerta a sus dieciséis años, en 1925, venía a ocupar enteramente mi realidad de un día temprano del año 1950, sin que ni aquel día ni en cientos y cientos de días anteriores hubiera sucedido nada que pudiese haber suscitado tal recuerdo.¹⁶

Segundo, porque hace más vivos los detalles del momento evocado:

En ese punto de la gestación del poema, un pasado sobre el que nunca me había detenido, que no se había presentado hasta entonces a la memoria, se alzaba intacto, se desarrollaba en su perfecta sucesión, reviviéndose hasta en sus menores detalles: la habitación en penumbra, las personas con sus palabras y sus gestos, el dolor irrumpiendo brutalmente en la tranquila felicidad familiar. Todo más lúcido, más intenso y ¹⁷desgarrador que en su auténtica realidad.

El poema consta de sesenta y seis versos y el propio Gil lo define como "una estructura de silva, no aparente en su presentación gráfica"¹⁸. En el que se dan tres niveles de temporalidad: el ahora en que se escribe, el lejano día evocado y los veinticinco años transcurridos entre ambas experiencias. Tres planos que se unifican en la irreductible unidad temporal de nuestra vida"¹⁹. El ahora en que se escribe abre, versos 1 al 7, y cierra, versos 58 al 66, el poema reafirmando la vigencia del pasado y el poder del recuerdo. El día evocado ocupa los versos 8 al 41; y los veinticinco años transcurridos, los versos 42 al 57, confirman la poderosa vitalidad del recuerdo.

La precisión de la imagen del primer verso para situar el momento en que comienzan a surgir los sentimientos da paso a un símil, versos 2 al 4, con el que

el poeta presenta cómo el recuerdo va apoderándose de él sin que haya participación voluntaria de su parte. Con un segundo símil, versos 5 y 6, "Ahora que estoy solo, / sintiendo este dolor que me nace del pecho como en la primavera el agua de la nieve," sugiere vivamente la forma paulatina con que el recuerdo va surgiendo en su ánimo.

Por otra parte, la repetición de elementos diversos, el uso casi exclusivo de la coma y las referencias a un "tú" que aún le es desconocido al lector, versos 7 al 9, se unen para exponer el tropel en que surgen los recuerdos que le llevan a un pasado indeterminado en el tiempo, pero específico en la vida del poeta: "ahora que regreso de veinticinco años a una tarde cualquiera de mi infancia". Esta transportación en el tiempo hace que el dolor sentido entonces por el niño sea ahora comprendido en su totalidad desde su sensibilidad de adulto y poeta, versos 11 al 13. Dolor al que la belleza de las dos imágenes que lo presentan "conozco la amargura de la temprana espiga que antes de ver colmado su oro se desgrana, / lloviéndose a sí misma, lentamente lloviéndose, / y aprendo de una vez el ansia contenida de las raíces

vivas bajo la seca tierra que corta el vuelo en flor." hace más punzante pues en la primera se puede visualizar la destrucción extemporánea de la vida y en la segunda el efecto tan profundo que este acabamiento produce en los que se quedan.

Continúa exponiendo en dos imágenes el poder del recuerdo como agente vencedor de la muerte. En la primera oración de ambas imágenes, usando el apóstrofe, se dirige a su hermana; prosigue en la primera imagen, versos 14 al 16, expresando la inmensidad del tiempo y recreando la misma al prescindir de los signos de puntuación y al usar como elemento conectivo la conjunción "y" dentro de la imagen. Procede en la segunda, versos 17 y 18, usando la anáfora del verbo "crecer" y de la preposición "sobre", a exponer el dominio que ejerce el recuerdo de su hermana sobre él en esos momentos.

Lo anterior lleva a la evocación de la vida familiar feliz antes de la tragedia, versos 20 al 26, mostrada por medio de la enumeración de las actividades cotidianas de los tres hermanos. En éstas el poeta hace una distinción por medio del lenguaje, ya que mientras que el ir y venir del colegio de su hermana menor y el

suyo quedan expresados en lenguaje libre de figuras poéticas la actividad de la hermana mayor es señalada en un oxímoron que proyecta a esta hermana como el centro de la familia "mientras la casa estaba poblada de tus músicas y todo lo demás era un profundo silencio apasionado". Este cuadro ameno se acrecienta en una imagen en la que el poeta expone la seguridad y amor que prodigaban los padres, lo que hacía la vida confiada y placentera en la que la ignorancia del futuro era una bendición.

En la oración aseverativa que ocupa el verso 27 en esticomitia, el poeta indica el poder inacabable del recuerdo e inicia la evocación de la tragedia. Primero, versos 28 al 30, rememora en una imagen sus sentimientos durante la enfermedad de su hermana en la que por primera vez en su joven vida experimenta la amenaza de la muerte. Después en los versos 31 al 43, recuerda el día del fallecimiento de su hermana. Desde el primer momento el lenguaje se despoja casi por completo de recursos poéticos y de puntuación con lo que hace más palpable la tragedia que se abate sobre su familia. Comienza dando la fecha, verso 31, en lenguaje muy específico, subra-

yando así el acontecimiento revivido. Esta exactitud destaca la imagen que ocupa el verso 32 que al presentar la vida y la alegría que emana de la naturaleza forma un contraste y hace resaltar el dolor y la muerte, versos 33 al 43, que se vive en el hogar del poeta.

Una vez pasado el día trágico, versos 42 y 43, vuelve al uso de la imagen para exponer en la primera la tristeza que ahora impera en su hogar; y en la segunda tomando la imagen de los versos 22 y 23 "y la vida era un tierno animalillo que comía en las manos abiertas de los padres, / que se quedaba entre nosotros y podíamos acariciar su lomo," modificándola la convierte en "y el tierno animalillo rechazado se obstinaba en volver sin conseguirlo.", mostrando el radical cambio que se ha suscitado en sus vidas.

Después de esta negación a la vida y siguiendo el proceso natural del dolor, los versos 44 al 47, son una ratificación de la vida. El poeta los iguala con los versos 20 al 26 en los que "había expresado también un sentimiento de vida plena, un estado de felicidad"²⁰. Sin embargo, este continuar de la vida difiere de la felicidad anterior en que en aquélla el dolor era des-

conocido; mientras que ahora, aunque parezca olvidado, el dolor está siempre presente. Por eso estos versos van unidos a los versos 48 al 50 en los que el poeta por medio de la repetición del adjetivo "sola" parece dar a entender que se siente culpable de continuar viviendo.

Además:

Los versos 48-50 reiteran el tema generador para ligarlo a esa larga distancia de los veinticinco años mencionados en el verso 10 y hace posible que el poema se desplace a otros objetos unidos por el mismo sentimiento, por la terrible presencia de la muerte, que se va ensanchando desde lo individual a lo colectivo.²¹

Al igual que los versos 31 al 41, los versos 51 al 57 reviven momentos trágicos de la vida del poeta. Ahora prescindiendo de la puntuación exceptuando la coma, aligera el ritmo del poema; tal como si pasaran una película a la que se le han acelerado las escenas. En la primera imagen, 51-52, el adjetivo "tanto" y el adverbio "tan" al encabezar tres de las cuatro cláusulas que la componen, se combinan para reproducir auditivamente los golpes emocionales que ha de recibir el poeta "y la

muerte del padre, la muerte de la madre, y otras muertes de amigos, casi mi muerte propia". Después la vuelta del dolor, versos 55 al 57, continuando con la ausencia de puntuación y la repetición, "alzando" y "una selva de", dentro de la imagen, el poeta vuelve a expresar el irremediable destino del hombre: su radical soledad, de la que ha surgido el poema.

Finaliza volviendo al ahora en que se escribe, versos 58 al 66; comienza repitiendo, aunque no exactamente, el primer verso del que va desdoblado los sentimientos experimentados. Primero, versos 58 al 61, expresa en dos imágenes unidas por la anáfora de "ahora" las dos terribles realidades del hombre: su soledad y su impotencia ante la muerte. Después, versos 62 al 66, en cuatro imágenes unidas por el polisíndeton de "y" expresa la tercera triste realidad del hombre que aunque puede por medio del recuerdo vencer a la soledad y a la muerte esto "sólo es posible soñarlo oscuramente / y para ver los rostros hay que cerrar los ojos."

Si por medio de los poemas a los padres y a la hermana el poeta muestra el poder del recuerdo como agente vencedor de la muerte, los poemas a la esposa forman un

un refugio del mundo exterior y de las preocupaciones causadas por su naturaleza humana. A pesar de que la imagen de la esposa aparece sólo en dos poemas, y en uno de ellos como la esposa de Goya, su poderosa influencia benéfica se hace sentir profundamente en estos poemas para hacernos comprender que la esposa es la fuente de amor y ternura donde el poeta encuentra, en la paz y compenetración que proporciona el amor continuo y tranquilo, un remanso donde mitigar su constante y preocupante sed existencial.

El primero de estos poemas "Retrato de Josefa Bayeu"²² abre la tercera parte "Luz indecisa" del libro Luz sonreída, Goya, amarga luz. De este poema nos dice Rosario Hiriart "Nos parece significativo que de las cuatro poesías manuscrita que ilustran el libro sea la primera el "Autorretrato": Gil-Goya, y la segunda también un retrato: el de la esposa de Goya: Josefa. La Josefa que recrea Gil, para nosotros, es su propia mujer, y vuelve a repetirse la relación pictórico-verbal: Josefa-Pilar"²³. Por lo tanto, si Josefa y Pilar quedan así fundidas, el poeta al presentar el cariño y la ternura que la esposa del pintor prodigaba en su hogar está

mostrando lo que sucede en el propio; quedando además realizadas, por el uso de este método indirecto, las cualidades de su esposa.

Compuesto por dieciseis versos blancos de diferentes metros agrupados en dos estrofas, una de diez y otra de seis, el poema se divide en tres partes. Despojado de puntuación, exceptuando la coma, las imágenes se suceden en cadena desdoblando las cualidades de la esposa en relación al influjo que ésta ejerce sobre el poeta. La primera parte formada por los primeros cinco versos muestra a la esposa como el centro de su familia. Su presencia está en todas partes: en el alma del poeta, verso 2; en su cuerpo, verso 3; en sus hijos, verso 4.

La segunda parte, formada por los versos 6 al 10, presenta la percepción que del alma de la esposa tiene el poeta. El verso 6 paralelo al verso 2 establece por medio del nombre "mi costumbre", verso 2, y "compañera", verso 6, la relación principal que existe entre los cónyuges; ambos van seguidos de imágenes que muestran una sensación que la esposa le proporciona y de un adjetivo "mi suave", verso 2, y "ligerísimo", verso 6,

que implican ternura. Esta ternura que fluye por todo el poema se acentúa en esta segunda parte donde todas las imágenes que van formando el retrato de la esposa implican belleza y tranquilidad, desembocando todas en la cualidad que mejor presenta el alma de la esposa "tu corazón inmarchitable."

Como nota aparte de nuestro tema, debemos señalar que al llamar a su esposa "mi costumbre" Gil rinde un discreto homenaje a Unamuno. Como es sabido la idea costumbre-eternidad en Unamuno viene desde su primer libro En torno al casticismo, surgiendo con frecuencia en su poesía. Ejemplos: en sus famosos versos "eres tú, Concha mía, mi costumbre" (De Fuenteventura a París, París, 1925, pág. 52); y en Cancionero, pág. 226. "Ternura, ternura, cariño, / apego, costumbre, querencia" para citar sólo dos.

La tercera parte, versos 11 al 16, expone la imagen físico-espiritual de la esposa en la que las características exteriores son reflejos del espíritu. De nuevo es la ternura la característica que resalta y no es que la esposa sea débil de carácter, por el contrario el "Tu mirada resuelta" nos indica la fortaleza y audacia de su

carácter. Pero junto a esta entereza están las tres imágenes que le siguen, indicando su ternura; primero, por una característica física que refleja la ternura de su alma "el suave fruncimiento de los labios"; después por sus prendas de vestir que reflejan la ternura de quien las lleva.

Por último, versos 15 y 16, son la reafirmación del amor "Josefa, compañera, / inadvertido amor de cada día"; amor que es tan importante y absorbente que se hace parte íntegra de la vida; y porque está siempre presente la felicidad que proporciona no causa sobresaltos, por eso, se vuelve inadvertido.

Este amor inadvertido es el tema del soneto "A Pilar"²⁴ donde el poeta expresa el proceso evolutivo que el amor por su mujer ha ido experimentando a través de los años. Lo cotidiano de este amor así como su profundidad se realzan al conocer el primer título de este poema "26 aniversario"²⁵; aniversario oscuro que pasa sin ser notado por todos, menos por los cónyuges y sus hijos.

O sea, que el poeta no ha escogido un aniversario señalado como es el 25 aniversario en que la costumbre pide, casi exige, una celebración, sea suntuosa o muy íntima,

pero algo para conmemorarlo. No, el poeta escoge un aniversario insignificante para el mundo, para cantar ese "amor hecho costumbre" que aunque es "inadvertido amor de cada día" hace vibrar las más recónditas fibras del sentimiento.

Este amor "que no sólo persiste sino que aumenta con los años, por encima de obstáculos accidentales o de la rutina misma de la convivencia diaria"²⁶ va presentándose paso a paso en el soneto. Como ha señalado Ma. Antonia Martín Zorraquino²⁷, el poeta expone sus sentimientos sobre el amor en los cuartetos y presenta a su esposa en los tercetos. A diferencia de "Retrato de Josefa Bayeu" el amor y la amada en "A Pilar" no son vistos en su contexto diario, sino que son presentados desde la percepción cotidiana acumulada a través de los años; de allí que este poema sea una continuación del anterior.

El "inadvertido amor de cada día" ha evolucionado a "cada día mi amor ha ido creciendo"; el cada día usado en ambos poemas refuerza por una parte la idea del paso del tiempo que si denota acabamiento es también indicador de eternidad en su repetición. La ternura que dia-

riamente da la esposa en el poema anterior, versos 6 al 10, crea la confianza que el poeta señala en el soneto, verso 2, que a su vez es la base de la perdurabilidad del amor y de que le haya proporcionado mayor satisfacción de la esperada.

El "corazón inmarchitable", verso 10, que en "Retrato de Josefa Bayeu" es la culminación de la belleza y paz que emana del amor que prodiga la esposa reaparece en el soneto como "y más alcanza / cuando en el corazón va atardecando" símbolo ahora de la vida transcurrida y depositario de la evolución del amor a través de los años.

Por último, a diferencia de "Retrato de Josefa Bayeu" donde la imagen física de la persona es sugerida en la mención de sus dedos y sus labios, pero sin consecuencia directa sobre el sentimiento amoroso, aparece en el soneto en relación natural a la experiencia amorosa. Se manifiesta por primera vez en el verso 5 "La juventud se fue desvaneciendo" donde, a pesar de que la referencia abarca a ambos cónyuges, subraya la experiencia enriquecedora que para el poeta representa el amor de su esposa. Y en los tercetos se convierte en el punto de

referencia de la exposición que sobre el amor conyugal está haciendo el poeta. Finalmente, en ambos tercetos la contemplación del rostro de la esposa marcado por el paso del tiempo realza la experiencia espiritual sentida.

Si en los poemas a los padres y a la hermana el poeta ha hallado en el recuerdo el modo de vencer a la muerte y en el amor de la esposa descanso del mundo interior y exterior. Esto último es posible porque para Gil el hijo no sólo es capaz de vencer el inexorable paso del tiempo al ser continuador sanguíneo y espiritual, sino que el hijo es capaz de recuperar el tiempo que se ha ido, pues como señala Blecua:

El tiempo recobrado está en la misma línea poética de que han brotado La estancia vacía y La casa encendida, pero, al mismo tiempo, en ese libro cuaja poéticamente una de las más bellas teorías sobre la "eternización" del hombre, si se me permite esta manera de hablar. Si el tiempo todo lo puede y nos deja sólo las llagas de los más vívidos o tenues recuerdos, el poeta ha hallado en sus hijos una manera de vencer esa tiranía.²⁸

Ahora bien, ya este sentimiento de vencer la tiranía del tiempo se percibe en el primer poema que Gil escribe a su primogénito "A mi primer hijo I" que fué escrito con anterioridad al libro mencionado y donde el poeta

llama a su hijo "tiempo rescatado" y afirma que en el hijo queda "conseguida / la unidad del mañana y el pasado"; por lo que este sentimiento es una constante en la poesía de Gil y no un aspecto de un libro en particular.

Al analizar el soneto "A mi primer hijo I" ²⁹, que aparece también en el libro El niño en la poesía encontramos que expone la síntesis de la problemática metafísica de la humanidad: la continuidad eterna. Pues aunque el poeta siente que ha vencido al tiempo y a la muerte en el hijo, comprende que también ha iniciado en el hijo la misma realidad existencial que él ha experimentado.

El poeta se dirige al hijo para expresarle su alegría y su preocupación. Cada estrofa está formada por una sola oración que expresa un anhelo del poeta. En el primer cuarteto, usando una imagen bíblica el poeta-padre que sabe lo doloroso que es el vivir pide perdón al hijo por haberlo traído a la vida "yo te pido perdón por esta herida / que es el vivir, abierta en tu costado." En el segundo cuarteto expresa su visión del hijo como síntesis del tiempo, llamándole directamente "tiempo rescatado"; y además lo muestra como vencedor del tiempo

y de la muerte en las imágenes que forman el complemento del verbo "hazme" que al estar modificado por el adjetivo "posible" se convierte en un ruego. Exponiendo de este modo la esperanza que el poeta ha depositado en su hijo; y creando un contraste con la actitud preocupante y angustiosa del primer cuarteto.

Esta esperanza prevalece también en los tercetos donde va "en crescendo". Mientras que en la unión de los verbos "vivir quiero" al inicio del primer terceto mantiene en éste el tono de ruego establecido en el segundo cuarteto, el uso de "quiero" eleva el tono de petición a deseo dándole más fuerza emocional. Finalmente, en el segundo terceto llega a sentir plena certeza de haber logrado su trascendencia al afirmar:

¡Gracias a ti mi nombre va seguro,
almirante de fe, sobre el mudable
mar del tiempo a las playas del futuro!

La continuación y repetición de la vida se reafirman en el poema "A mi primer hijo II"³⁰, continuación del sujeto anterior; diez versos blancos de diferentes metros forman dos oraciones yuxtapuestas que comprenden, la primera los versos 1 al 6 y la segunda los versos 7 al 10.

En los primeros seis versos, el poeta usando la anáfora de "en" da unidad poética a las cuatro emociones que ha expresado en sendas cláusulas por medio de la imagen y que en conjunto forman el razonamiento que le ha llevado a esclarecer el misterio del propósito de su existencia: "se resuelve el enigma de mi destino de hombre."

Como indica el cambio de la tercera persona a la primera en el verbo, en los versos 7 al 10, el poeta deja de dirigirse al hijo para hablar de sí directamente. Explicando, por medio de la imagen, su recién hallado descubrimiento: que en la reproducción humana se unen lo físico, la sangre, con lo espiritual, el deber de pagar la deuda de vida, para elevar al ser humano a su condición divina revelándole la razón de su existencia: "hombre leal que paga su deuda, devolviendo / la sangre que mis padres para ti me entregaron."

Una ampliación del poema anterior aparece en el libro El corazón en los labios bajo el título "El poema del hijo"³¹. Compuesto de ocho estrofas de diferente número de versos polimétricos y sin rima el poeta ahonda su meditación sobre la solución de su enigma existencial

a través de su hijo.

Las dos primeras estrofas de este poema son las que forman el poema "A mi primer hijo II" con algunas variantes: el verso cuatro que en el primer poema tiene 29 sílabas queda dividido en dos versos, el primero de 15 sílabas y el segundo de 14. También el verso 8 que en el primer poema tiene 30 sílabas queda dividido en dos versos, el primero de 14 sílabas y el segundo de 12, porque el gerundio "escribiendo" ha sido sustituido por el sustantivo "rúbrica". Los versos 9 y 10 aunque mantienen la idea original del primer poema han sido cambiados de "hombre leal que paga su deuda, devolviendo / la sangre que mis padres para ti me entregaron" a "Como el hombre leal que ha cumplido su deuda, / yo te entrego la sangre que para ti me dieron,".

En las estrofas tercera y cuarta el poeta por medio de la imagen presenta su recién adquirida percepción de que el hijo al ser la continuación de su vida es también síntesis de la humanidad; es "la conciencia de una ligazón de sangre y espíritu, de tronco que se hunde en sus raíces y reverdece en sus ramas, en una sola, remota y fluyente corriente de vida"³². Mientras en las estrofas

quinta y sexta, siempre por medio de la imagen, reafirma la idea, expresada en el poema "A mi primer hijo I", del hijo como vencedor del tiempo. Pero, ahora, une esta percepción del hijo propio "conseguida / la unidad del mañana y el pasado" a la del hijo como síntesis de la humanidad, de allí que use en la quinta estrofa la mayúscula en la palabra "Hijo", y que en la sexta pluralice y universalice el nombre convirtiéndolo en "a vosotros los hijos de los hombres". Imagen del hijo que le lleva a reafirmar:

Por eso mi mirada se detiene en tu frente.
Me apoyo en tu sonrisa esbelta como un lirio,
y el corazón remansa sus bríos y se entrega
a tu presencia, vecina del milagro.

Esta sensación de divinidad experimentada al contemplar al hijo es preámbulo del descubrimiento que en dos imágenes explica en la estrofa ocho; la paternidad le asemeja a Dios pues por Su Gracia es poseedor de Su Poder Creador; y en el hijo, consecuencia de ese Poder, halla su salvación trascendental "y tiene mi existencia su redención segura / en esta maravilla cotidiana del hijo."

Esta tranquilidad metafísica lograda al recibir a su primer hijo persiste en el resto de los poemas en que

Gil habla de sus hijos. La misma le permite tanto expresar los sentimientos que sus hijos suscitan en él, como volver sobre el destino existencial del hombre, pero siempre con la seguridad de haber vencido el inexorable destino humano.

Lo primero sucede en el poema "Niño en el baño"³³. Compuesto por seis estrofas de cuatro o cinco versos polimétricos blancos, el poeta al contemplar al niño jugando con el agua es invadido por una gran paz interior.

El poema se divide en dos partes compuestas de tres estrofas cada una. Las dos primeras exponiendo la contemplación del niño y la tercera la reacción del poeta a dicha escena. También existe la semejanza estructural entre las estrofas correspondientes a cada parte, es decir: primera con cuarta, segunda con quinta, y tercera con sexta.

En la primera parte, el niño es el centro de atención del poeta. En la primera estrofa formada por una oración yuxtapuesta y a su vez integrada por dos cláusulas independientes, el poeta establece por medio de la personalización del agua en la primera cláusula y la combinación de un nombre y un adjetivo en ambas cláusulas

sulas la afinidad entre la simbología asociada con el agua y el estado espiritual del niño.

En la segunda estrofa crea una comparación con las dos imágenes que la ocupan; ambas parten de un fenómeno natural para lograr su objetivo. La primera que ocupa el primer verso en esticomitia expone la belleza del agua y la segunda que ocupa los tres versos restantes presenta la alegría del niño.

En la tercera estrofa la referencia al poeta queda contenida en la única imagen que ocupa la estrofa en relación a la contemplación del niño, cuyo juego con el agua mueve las emociones del poeta-padre.

En la segunda parte, la imagen del niño queda como fondo y punto de referencia de las emociones que suscita en su padre. En la estrofa cuarta, por medio de la personalización de la luz en la primera cláusula y del mundo en la segunda expresa la belleza física y la pureza espiritual del niño. Al mismo tiempo, los adjetivos y el verbo con que el poeta crea ambas personalizaciones presentan a la luz y al mundo en su matiz más nítido con lo

que queda realizada la pureza del niño.

La pureza se extiende a todas partes, en la quinta estrofa, como lo muestra la imagen que ocupa el primer verso en esticomitia, hasta elevar el ambiente al punto de excelencia en que se hace posible afirmar que:

El momento es perfecto
como pequeña esfera luminosa
en medio de la noche.

Esta sensación de armonía ambiental penetra el alma del poeta, quien expresa sus sentimientos en la imagen que ocupa la sexta estrofa, mientras el niño continúa su inocente juego con el agua, el poeta padre logra experimental la paz interior.

Además de la paz espiritual, el amor a sus hijos ayuda al poeta a descubrir aspectos de su yo hasta ahora ignorados por él mismo. Como ocurre en el poema "Ahora I"³⁴ donde la paternidad hace al poeta comprender la razón por la que escribe.

Compuesto por cuatro cuartetos alejandrinos de rima ABAB, el poeta forma una oración compuesta formada por ocho cláusulas subordinadas y una principal en la que, exceptuando las cláusulas siete y ocho, el adverbio "ahora" y la conjunción "y" se alternan para iniciarlas.

Libre de toda puntuación, excepto la coma, y con el verbo en primera persona del presente, el poeta por medio del símil inicial y de las imágenes que lo siguen va desdoblando su descubrimiento. Expresando la acumulación de experiencias que le han llevado desde el descubrimiento de la insignificancia del hombre "Ahora que conozco la humildad de mi vida / como una gota de agua en el caudal del río" a encontrar en sus hijos la continuación de la vida "ahora que en los juegos de mis hijos encuentro / las ocultas sorpresas de mis primeras risas," y por consiguiente la conquista de dicha nulidad; y a sentir su sensibilidad aumentada por la paternidad "ahora que en mi pecho tengo la llaga abierta / del amor de los padres" hasta llegar a la revelación en que puede afirmar "y aprendo que mi alma es la alondra cautiva / que ciegamente quiere liberarse en mi canto."

Los hijos también son fuentes de grandes revelaciones; por ejemplo: en el cancionero de Somerset³⁵ existen dos poemas que lo prueban, "Espérate poema" y "En el rosal sin hojas" revelan respectivamente la importancia de los hijos en la vida del poeta y la comunión del hombre con la naturaleza.

En el poema "Espérate poema (con Vicky)"³⁶ dedicado a la más pequeña de sus hijos y formado por cuatro versos, tres endecasílabos y el segundo verso heptasílabo, el poeta enfrenta a su obra y a su hija.

El poeta despoja de recursos poéticos los dos primeros versos que se refieren a su obra y usa la imagen para presentar a su hija a quien prefiere sobre su obra, porque para Gil los hijos son la síntesis de la creación humana y por eso la hija y la poesía se hacen una: "Estoy jugando ahora con mi niña: poesía en la cima de la gracia."

En el segundo poema "En el rosal sin hojas (Instante)"³⁷, en dos estrofas de ocho y cuatro versos heptasílabos con asonancia a-a en los pares, el poeta ve en su hija y en la naturaleza la vida misma.

En la primera estrofa, el poeta muestra a los dos componentes orgánicos de la naturaleza: las plantas y los animales, y a uno inorgánico: la mañana; estableciendo con ellos el ambiente de reposo del que emana la esencia del poema. En los versos 1 al 6 despojados de recursos poéticos el poeta presenta a la naturaleza orgánica. Primero muestra a las plantas simbolizadas por

por "el rosal sin hojas", si el rosal no tiene hojas es fines de otoño o invierno, época en que la naturaleza duerme para despertar en la primavera. Segundo presenta al reino animal representado por el pájaro, éste descansa pues "ha parado un instante / su vuelo", con lo que quedan unidos las dos formas de reposo de la vida orgánica. A esto el poeta añade la imagen que cierra la estrofa en la que el mundo inorgánico se une a este estado de sosiego haciendo que la mañana, símbolo del renacer diario de la naturaleza, sea "silenciosa y pura".

En la segunda estrofa ocurre la comunión entre el ser humano y la naturaleza. En el verso 9 "Mi niña está durmiendo" que al igual que el verso 1 contiene un pensamiento completo, ocurre la simbiosis entre la humanidad y la naturaleza en el sueño de ambas. Esta unión se completa en el símil que cierra el poema donde la vida y el pájaro se unen lográndose con ello la reciprocidad total.

En este poema hay también, mediante una referencia, deliberadamente poco expresiva, pero que se carga de emotiva significación para el tema -ajeno a nuestro estudio- de la añoranza de España. El poeta no sabe "cómo

se llama" ese pájaro.

En el "Poema del tiempo"³⁸ formado por cinco estrofas de diferente número de versos polimétricos blancos, las acciones de sus hijos hacen al poeta percibir en ellos la continuación de la vida. Pero esta repetición tiene un nuevo cariz, no es vencer a la muerte por medio de los hijos; sino, es la unión en el tiempo de las dos familias del poeta y la reconciliación de su amargo destino existencial con los momentos felices de su vida en fusión definitiva forjando la unidad que es la vida del poeta.

Los primeros seis versos forman la introducción del poema. En ellos el poeta muestra, en lenguaje que en los versos 1 al 3 no presenta ni imágenes ni metáforas, pero que se torna a una imagen en los versos 4 al 6, el hecho que causa su meditación: las luces del árbol de navidad que sus hijos han puesto en su despacho.

Con el oxímoron que ocupa en esticomitia el verso 7, el poeta comienza a exponer la contradicción que es el destino del hombre. Continúa en los versos 8 y 9 mostrando, por medio de su papel de padre ahora y de hijo antes, la continuidad de la vida y el paso del tiempo.

La primera, porque al tener hijos el poeta ha asegurado su continuidad en el tiempo, y la segunda, porque por razones obvias la transición de hijo a padre sólo puede ocurrir con el paso del tiempo. Sentimiento que termina siendo explicado en la imagen que ocupa los versos 10 al 13 en los que el poeta concluye:

Me borro y me enriquezco y me desvivo,
me pongo tras sus ojos para mirar la noche
alegre, limpia
de tantas amarguras, de tan profundos
decisivos huecos,
del dolor de vivir hacia la muerte.

Después de sentir esta triste realidad humana, la alegría navideña le lleva a meditar sobre la misma desde otro punto de vista. Ahora, el poema se despoja totalmente de recursos poéticos y la puntuación casi desaparece asemejándose a la fluidez de los pensamientos del poeta. De la Navidad actual va a las Navidades de su infancia "Y poco a poco las palabras cambia, / la "silent night", la "holy night" se quiebran / en un sonar de viejos villancicos" y es entonces cuando se unen en simbiosis existencial las dos familias del poeta y el inexorable destino del hombre se hace menos doloroso "y todo vuelve a ser y a ser más bello / en la unidad de tiempo que es mi vida."

La certeza de derrotar a la muerte por medio del hijo sentida ya en los poemas al primer hijo se repite nuevamente como tema principal en dos poemas de libros de fechas muy distantes: en El corazón en los labios, 1947, cuando sólo habían nacido dos de los hijos del poeta, y en De persona a persona, 1971 cuando ya habían nacido sus cinco hijos. Con esto queda confirmado que este sentimiento de seguridad no es momentáneo, sino que el hijo permanentemente proporciona tranquilidad ontológica al poeta-padre.

En el primero de estos poemas "Proclamación de la esperanza"³⁹, el poeta ve en sus hijos y en los descendientes de éstos su eternización a pesar del tiempo y de la muerte.

Después de la dedicatoria aparece un epígrafe que expresa la permanencia del hombre frente al mundo perecedero que le rodea, resumiendo la idea central del poema. Éste que está compuesto de diez estrofas de diferente número de versos polimétricos sin rima, se divide en dos partes: la primera abarca las estrofas una a la tres en las que el poeta habla del mundo en general; la segunda abarca de la estrofa cuatro a la diez y en ellas

el poeta habla de sí.

En la primera estrofa usando la anáfora de "en" para iniciar cada una de las imágenes que forman una enumeración, el poeta detalla la mezcla de instintos y sentimientos que le motivan a escribir. Presentando así la composición espiritual del hombre, quien reacciona ante corrientes interiores que le hacen actuar sin que él pueda evitarlo, versos 1 al 4, y quien es limitado por agentes exteriores sobre los que él no tiene control, versos 5 al 10, y que le forman su destino existencial.

También, usando la imagen en las estrofas segunda y tercera, explica el motivo de su verso. En la segunda, manifiesta el amargo destino del hombre "el golpe de la sangre sobre la carne herida / por un terror de siglos y de presentimientos"; mientras que en la tercera en un acto de solaridad humana expresa su deseo de salirse de sí, versos 1 y 2, para hablar por aquéllos que han muerto o por los que han comprendido la importancia del hombre ante las fuerzas existenciales que le limitan: la muerte y la soledad. Ya hablando de sí prosigue, en la cuarta estrofa, explicando por qué se siente capacitado para realizar tan ardua tarea:

Tengo la lucidez de los hombres que han
 vuelto de la muerte
 y desde allí han mirado el centro de la vida.
 Sé que todo está aquí, escondido en mi carne,
 agarrado a los huesos y al humor de mi cuerpo.

Continúa en las estrofas quinta y sexta exponiendo su singularidad personal, que al ser igual para todos los hombres une las dos partes del poema y muestra la vulnerabilidad del ser humano; pues esa condición de irrepetible que éste posee es la que permite su destrucción total ante la muerte, porque como afirma el poeta "Todo lo que yo veo, lo que conozco y nombro, / lo que amo y espero, lo que odio, / no existen más que en mí y morirán conmigo.". Sin embargo, en la estrofa siete aunque el poeta reitera esta vulnerabilidad en la imagen que ocupa el primer verso en esticomitia, surge la esperanza en la aseveración que abarca los versos 2 y 3 "Pero fuera de mí hay una sangre mía que ha de crear un mundo, / cuyo altísimo centro será la leve sombra de mi nombre y mi gesto."

Esta promesa de continuación se mantiene en las tres estrofas finales del poema. Usando en todo momento la imagen como recurso poético, el poeta va manifestando paso a paso cómo realizará el milagro de prolongación

más allá de la muerte. En las estrofas ocho y nueve expone la prolongación natural en los descendientes que comienza con los hijos "Sobre la tenue huella que mis pies han dejado, / afirmarán sus huellas los pasos de mis hijos," hasta quedar perdida en la lejanía "un matiz de mis ojos, un pliegue de mis labios o un gesto de mis hombros.". Hecho que le imparte plena confianza al poeta y por eso se atreve a afirmar:

Y todo eso, que es mío, vivirá sin mi vida,
derramadas señales de mi vivir lejano,
renaciendo en las vidas nacidas de la mía,
lo mismo que en mi vida hay llamadas antiguas
de los que me soñaron, igual que sueño ahora
la sangre de mi sangre, vencedora del tiempo.

En el segundo poema "A mis hijos"⁴⁰ el poeta dirigiéndose directamente a ellos reitera su certeza de que vencerá a la muerte por medio de la memoria de ellos. Formado por dos estrofas de nueve endecasílabos blancos cada una, excepto el penúltimo que es heptasílabo, el poema se divide en dos partes abarcando una estrofa cada uno.

En la primera estrofa que contiene una oración yuxtapuesta de cuatro cláusulas independientes, el poeta despoja el lenguaje de puntuación, con excepción de la coma, para mostrar el cambio natural que han experimen-

tado sus hijos y la consecuencia que esto tiene para sí. El primer verso que presenta el sujeto de la primera cláusula contiene una contradicción que muestra la intensidad de la emoción que está experimentando el poeta y que desdobra en el resto del poema. Tomando el camino machadiano como símbolo de vida, versos 2 al 4, continúa presentando el paso natural de ésta en referencia a sí mismo. Como consecuencia lógica del paso del tiempo, también ve la transformación física de sus hijos, la que expresa con gran economía en imagen que abarca la segunda cláusula "niños crecidos hombre". Abre la tercera cláusula usando la imagen clásica del árbol como símbolo de la familia para referirse a sus hijos; continúa expresando, junto con la imagen que ocupa la cuarta cláusula, la promesa que presiente cumplida en sus hijos.

Esta fe depositada en sus hijos le lleva a entregarles su destino existencial en la segunda estrofa. Dirigiéndose directamente a ellos en las oraciones que la integran, expresa, en la imagen que forma la primera, su dependencia total de los hijos para someter a la muerte. Mientras que en la segunda, a pesar de expresarles sus deseos de la forma en que quiere ser recordado, termina

poniéndose a la merced de sus hijos: "y sea apenas / lo
que vuestra memoria hacerme quiera."

NOTAS

1 Ildefonso-Manuel Gil, "Sobre La Generación de 1936" Symposium, Vol. XXII, Núm. 2 (Summer, 1968), pág. 107.

2 José Manuel Blecua, "La poesía de Ildefonso M. Gil" Ínsula (15 de julio de 1953). Reproducido por el autor en Sobre el rigor poético en España y otros ensayos (Barcelona: Ariel, 1977), págs. 177-183.

3 J. Lechner, El compromiso en la poesía española del siglo XX (Leiden: Universitaire pers Leiden, 1975, pág. 17.

4 "Los ignorados" Borradores, 1931. Rosario Hiriart considera este poema como el "arte poética" de Gil. Opinión que compartimos. Juicio que aparece en el libro Un poeta en el tiempo: Ildefonso-Manuel Gil (Zaragoza: Institución "Fernando El Católico", 1981), pág. 43.

5 Ibid., pág. 200.

6 Gil, El tiempo recobrado (Madrid: Ínsula, 1950), págs. 34-36.

7 Ibid., págs. 17-21.

8 Hiriart, pág. 200.

9 Gil, El corazón en los labios (Valladolid: Halcón, 1947), págs. 41-42.

10 Gil, Poemas de dolor antiguo (Madrid: Editorial Hispánica, 1945), págs. 25-26.

11 Gil, El tiempo recobrado, págs. 47-50.

12 Ibid., págs. 22-23.

13 Ibid., págs.27-30.

14 Ibid., pág. 66-70.

15 Gil, "Elementos formales en la lírica actual",
Génesis del Poema, págs, 75 (Separata).

16 Ibid., pág.77.

17 Ibid., pág. 78.

18 Ibid., Pág. 77.

19 Ibid., pág. 75.

20 Ibid., Pág. 79.

21 Ibid.

22 Gil, Luz sonreída, Goya, amarga luz (Zaragoza:
Fuendetodos, 1972), pág. 33.

23 Hiriart, págs. 75-76.

24 Gil, De persona a persona (Santander: La Isla
de los ratones, 1971) pág. 62.

25 Luis Jiménez Martos, La generación poética
de 1936 (Barcelona: Plaza & Janés, S.A., 1972) pág. 179.

26 María Antonia Martín Zorracuino "El tiempo y
la amada en el poema: "A Pilar" de Ildefonso M. Gil",
Estudios ofrecidos a Emilio Alarcón Llorach, Vol. III,
(Universidad de Oviedo, 1978), pág. 426.

27 Ibid., págs. 426 y 428.

28 Blecua, Insula (15 de julio de 1953), sin págs.

29 Gil, Poemas de dolor antiguo, pág. 65.

30 Ibid., pág. 66.

31 Gil, El corazón en los labios, págs. 53-54.

32 Emilio Miró, "El hijo en Panero y en la poesía española contemporánea", Cuadernos Hispanoamericanos, Nos.187-188 (Julio-Agosto, 1965) pág. 244.

33 Gil, El tiempo recobrado, págs. 41-42.

34 Ibid., págs. 53-54.

35 Gil, Los días del hombre, (Santander: Isla de los ratones), 1968. (Tercera parte de este libro).

36 Ibid., pág. 45.

37 Ibid., pág. 47.

38 Ibid., págs. 48-49.

39 Gil, El corazón en los labios, Págs. 55-57.

40 Gil, De persona a persona, pág. 61.

C O N C L U S I O N E S

El propósito de este estudio ha sido analizar el tema de la familia en los poetas de la Generación del 36 en cuanto es tema inherente a su poesía. Este aspecto generacional se manifiesta en dos formas básicas: el tratamiento de la palabra y del problema humano. A través de ello se revelan notables contribuciones de esta generación al desarrollo de la poesía española del siglo XX.

La primera afinidad generacional que notamos previa pero inherente a nuestro objetivo, es el tratamiento de la palabra. En cada capítulo se han señalado las características de la voz del poeta estudiado. Ahora, al resumir nuestro trabajo en busca de la cualidad común a estos lenguajes podemos señalar que la idea tiene primacía sobre la forma; tanto en aquellos poetas cuya palabra evoluciona marcadamente de un estilo casi barroco a uno despojado de retoricismo -Hernández, Ridruejo y Vivanco- como en aquéllos en que el cambio es menos visible, porque su escritura aparece desde un principio, libre de preciosismo -Gil, Panero y Rosales-. Esta manera de poetizar resulta en una expresión menos brillante si se la compara a la de las dos generaciones anteriores. La causa de este fenómeno, como ha sido señalado en La Introducción (pág. 4), reside en los eventos his-

tóricos que marcaron sus vidas y les hicieron sentir que su obra era no sólo la expresión de sus inquietudes personales, sino un deber moral hacia la humanidad. Como ha señalado Pérez Gutiérrez:

Probablemente respondieron al reto de las circunstancias históricas que les tocaron en suerte con tanto garbo como cualesquiera otros. Con figura menos cuidada, porque no era tiempo de lindezas el suyo. Poesía la suya no química ni "juanramonianamente" pura, pero sí pura éticamente, sí históricamente veraz. Con inseguridad retórica, con tanteos en la andadura del idioma, con ganga prosaica, con imperfección confesada, humana y poética. "La poesía -escribió Vivanco en 1936, en el prólogo a Cantos de primavera- es camino, locura de perfección y después de ella sólo está la conducta."¹

La segunda similitud surge en el tratamiento del tema estudiado, porque la familia sirve a este grupo de poetas para analizar su realidad existencial y exponer las preocupaciones que ésta les causa. Ahora bien, para comprender esta coincidencia general ha sido preciso analizar las diferencias particulares. Estas últimas son objetivas, como el número de miembros de la familia que aparecen y subjetivas en los aspectos de la realidad de ser que preocupa a cada poeta.

En relación a los puntos de la problemática de vivir que preocupa a cada poeta se hace necesario señalar la función de cada miembro y analizar colectivamente cada tema para hallar las semejanzas y las diferencias.

Los padres aparecen en la poesía de cinco poetas:

Panero, Vivanco, Gil, Rosales y Hernández. En los cuatro primeros son parte esencial para exponer las preocupaciones del poeta; mientras en Hernández es sólo una nota que no afecta el tratamiento del tema.

En la poesía de Panero los padres se presentan como fondo, no como tema, en dos poemas, "Pasos desprendidos" y "La estancia vacía", en que el poeta expresa su soledad radical, su inquietud por el paso del tiempo y su preocupación por la muerte cuando esta última es un sentimiento complementario a los otros dos; en cambio cuando ocurre la muerte real la reacción es distinta y será estudiada en inciso aparte. En los poemas mencionados, los padres aparecen para mostrar el sentimiento de soledad, para ilustrar el poder benéfico del recuerdo ante el poder del tiempo y de la muerte, o para exponer la presencia constante y asoladora de la muerte en la vida del poeta.

Los padres en la poesía de Vivanco surgen en la persona del padre y la relación padre-hijo juega un papel primordial en su poesía a pesar de que sólo aparece en dos poemas: "La caza" y "El abrazo". En el primer poema, Vivanco al analizar el círculo vivencial recorrido por sí, reconoce la imposibilidad de recuperar el pasado infantil, al tiempo que logra unir las dos etapas de su vida la de hijo y la de esposo-padre. Esta conquista le lleva a la comunión íntima consigo mismo y con

su padre; consiguiendo en esta última la comunión espiritual con otro ser humano y por lo tanto vence la soledad radical.

"El abrazo" completa el abatimiento de las fuerzas que amenazan al hombre al quedar derrotada la muerte. Al presentar la vaguedad del recuerdo del padre vivo o muerto, el poeta expone la fragilidad del recuerdo debido a la inestabilidad de la memoria humana destruyendo una posibilidad de deshacer el poder de la muerte. No obstante, al comprender el poeta, por la presencia en espíritu de su padre, que el amor paternal dura más allá de la muerte, ocurre la conjunción de los vivos y los muertos y con ello la certeza de eternidad para el ser humano.

Los padres se presentan como tema en la poesía de Gil en siete poemas; el padre y la madre juntos o por separado. En estos poemas, Gil manifiesta los tres recursos, que para él, tiene el ser humano para contrarrestar el poder de la muerte: el recuerdo, la sangre y la repetición de la vida.

En "Quizás no fuera más que el látigo del viento en las esquinas" al rememorar el amor y la ternura que los padres prodigaban los trae de nuevo a la vida; por lo que el recuerdo oficia aquí únicamente como agente catalizador de la muerte. Sin embargo, en la poesía de Gil el recuerdo es además arranque para meditar sobre diferentes puntos de la problemática humana.

Por ejemplo, "En esta dulce paz del campo" el recuerdo de los paseos infantiles que daba con su padre le hace meditar sobre la brevedad de la vida. En cambio en "Presencia" al recordar a su madre fallecida manifiesta el temor de que este recuerdo lo abandone. Aunque en aparente contradicción a lo dicho antes sobre el recuerdo, en realidad no lo es porque esta percepción del recuerdo es la causante de una de las preocupaciones humanas más comunes. Añadiendo un nuevo elemento en "Elegía I" el recuerdo y la sangre se unen para conquistar la nulidad humana ante la muerte. También, en "He vuelto allí" contiene la idea de la perpetuación por medio del recuerdo y la sangre. Sin embargo, en este poema, al igual que Vivanco, Gil comprende que es en el mundo anímico y no en el físico donde se logra verdaderamente perdurar a través del tiempo, venciendo así a la muerte. Por último, en "Canto a los hombres cuyos padres murieron jóvenes", en modo general, y en "El corazón inmenso de la tarde" en modo particular, Gil encuentra en la repetición de la vida una nueva forma de anular a la muerte y de lograr la trascendencia.

En la poesía de Rosales los padres juegan un papel muy importante, pues en los dos poemas en que aparecen son fuente de solución a la preocupación del poeta. La búsqueda de apoyo en los padres, en este caso la madre, se manifiesta en el poema "Y escribir tu silencio sobre

el agua" donde el poeta al sentir la soledad radical del ser humano busca apoyo en la memoria de su madre para solucionarla.

Asimismo, en el largo poema La casa encendida el padre y la madre aparecen en espíritu para ayudar al poeta a solucionar su pesquisa sobre la multiplicidad existencial. La unión del mundo de los vivos y de los muertos deja al poeta volver a la época anterior a su nacimiento, a su niñez, a su juventud y a su vida presente. A su vez, este viaje a través de su vida concede al poeta el privilegio de ver cumplida la trascendencia de sus padres en sí mismo al percibir su presencia en cada acto que él realiza. También, la fusión de ambos mundos le permite entender, al realizar el retrato de su padre, que "la muerte no interrumpe nada"; experiencia similar a la sentida por Vivanco en "El abrazo". Este conocimiento lleva a Rosales a comprender que ha alcanzado la plenitud de sus sentimientos y le faculta para aceptar su destino humano como lo prueba su meditación sobre la necesidad de sentir dolor para vivir.

En la poesía de Hernández los padres no son parte íntegra del tema de la familia por las razones biográficas y literarias ya explicadas en el capítulo correspondiente. La imagen de la madre traspasada por el dolor aparece en el poema "Hermanita muerta", pero es sólo la impresión grabada en la memoria del poeta en un momento

emotivo de su infancia.

Aunque ya hemos visto la gran importancia que los padres, ya difuntos, tienen en Vivanco, Gil y Rosales, nos queda por estudiar los poemas que surgen directamente del fallecimiento de los progenitores. Esto sólo ocurre en dos poemas: "Rostro de Lázaro" de Panero, en ocasión de la defunción de su madre, y "Con Gerardo, junto al lecho de muerte de mi madre" de Rosales. Ahora bien, ambos poetas tienen dos reacciones similares al enfrentarse de modo manifiesto a la mortalidad del ser humano: una es la aceptación de la fragilidad de la vida como parte del destino humano; la otra es sentir junto a esta inequívoca evidencia de temporalidad el anhelo de lograr eternidad.

La muerte guarda estrecha relación con los hermanos, pues salvo dos excepciones, estos sólo aparecen dentro del tema de la familia si han muerto. Su fallecimiento ocasiona dos reacciones, una emotiva y otra meditativa.

La primera se manifiesta en el poema "El viaje" (A mi hermano Gerardo en el día de su muerte) de Rosales. Esta muerte, cercana cronológicamente, lleva al poeta a sentir, una vez más, la impotencia del hombre ante la vida y ante la muerte, su radical soledad y su imposibilidad para controlar su propio destino.

La reacción meditativa ocurre en los poemas de Gil

y Panero que a diferencia del anterior han sido escritos mucho después de la muerte de sus hermanos. En el caso de Gil la recordación involuntaria de la muerte de su hermana Victoria origina el poema "Ahora que el silencio de la noche", donde, una vez más, el recuerdo le permite reflexionar sobre la problemática del hombre. En este poema la reminiscencia detallada de lo ocurrido el día del fallecimiento de su hermana le hace rememorar otros acontecimientos tristes de su vida llevándole a admitir su limitación mortal y a comprobar el dominio del recuerdo sobre el poder aniquilador de la muerte.

Por su parte, Panero presenta las distintas facetas del recuerdo en los cuatro poemas en que evoca a sus dos hermanos fallecidos, Juan y Rosario. Por un lado, en el poema "Decir con el lenguaje" dedicado a Juan, el recuerdo sirve de bálsamo a la soledad del poeta. Por otro lado, en "Adolescente en sombra" y en "Tu suelo azul" sobre Juan y Rosario respectivamente, el poeta presenta la inestabilidad del recuerdo como característica negativa para contrarrestar la fuerza destructora de la muerte. Finalmente, en "Disuelto estás en mi alma" el recuerdo del hermano fallecido acentúa la separación insalvable que produce la muerte.

Como ya se ha dicho antes, los hermanos vivos surgen en dos poemas; uno, "A mis hermanas" de Panero, es parte íntegra del tema de la familia; el otro "Yo te

agradezco la intención hermana" de Hernández es más bien una nota a pie de página.

El soneto "A mis hermanas" a pesar de referirse a los hermanos vivos es una continuación de la meditación que sobre la insignificancia y soledad del ser humano Panero ha llevado a cabo en los poemas sobre sus hermanos fallecidos. En este soneto se unen el mundo de los vivos y de los muertos para manifestar la radical soledad de los vivos. El poeta, al presentar la soledad en forma de misterio, acentúa la desesperación del ser humano y enfatiza la insignificancia y la impotencia del hombre ante las fuerzas que rigen el universo.

El poema de Hernández "Yo te agradezco la intención hermana" es una muestra de la diferencia de sensibilidad, en el modo de percibir el mundo, entre el poeta y su familia. Sin embargo, esta realidad cotidiana de soledad emocional, al no hallar solidaridad de sentimientos ni siquiera con los suyos, presagia la realidad metafísica de la radical soledad del ser humano.

La esposa se hace presente en la poesía de cuatro poetas: Vivanco, Panero, Hernández y Gil. Aunque hay disparidad en el número de poemas que cada poeta dedica a su mujer, para todos es tema importante en su poesía.

En la poesía de Vivanco, la esposa se manifiesta dentro del quehacer cotidiano. El poeta que ha cantado bellamente el amor casto e ilusionado del noviazgo, una

vez consumado este amor en los vínculos sagrados del matrimonio lo presenta desde la realidad de la convivencia diaria donde lejos de marchitarse se profundiza. Esta realidad amorosa tiene dos temas principales: el deseo del hijo y la evolución del amor que llevan a un logro común.

El anhelo de ver cumplido el amor mutuo en el hijo es expuesto en "El sueño" antes de que ocurra el embarazo. De sólo presentirlo, el poeta, en su ilusión, ya presenta el nacimiento como un evento cósmico, porque toda la grandeza del universo y la infinitud del tiempo quedan concentradas en él.

Una vez ocurrido el embarazo, el hijo es esperado con fervor religioso en "Corona de Adviento", y en la tranquilidad del hogar en "Otro hijo". A pesar de que estos dos poemas se refieren a embarazos diferentes tienen mucho en común. Primero, ambos poemas se caracterizan por presentar el embarazo como tiempo de espera simulado por la longitud de los dos. Segundo, en uno y otro, la naturaleza aparece como fondo y como punto de comparación. Tercero, el poeta ve la presencia de Dios más en el embarazo que en las palabras doctrinales. Estas similitudes en la sensibilidad que despiertan dos embarazos ocurridos, obviamente, en distintas etapas del matrimonio son muestras de la constancia del amor entre los cónyuges; por esto, no debe sorprender que el amor

evolucione hacia un sentimiento más profundo.

Esta transformación del amor queda plasmada en tres poemas que aparecen en distintos libros. El primero "La invitación al otoño", donde el poeta expresa su esperanza de que el cariño de él y su mujer perdure a través de sus vidas, es parte de los primeros versos a la esposa en Los Caminos (1945-48). El segundo "El otoño", que también muestra el amor mutuo que se profesan, forma parte del libro Continuación de la vida (1949). El último, Canción de marzo, que presenta el amor acrecentado por el paso del tiempo, pertenece a los últimos poemas de Vivanco. Ahora bien, en todos estos poemas queda manifestado, explícitamente en los dos primeros e implícitamente en el tercero, que gracias al amor mutuo que reina en el matrimonio, Vivanco ha podido aceptar la muerte como destino inexorable del hombre no como enemiga destructora.

Este doble logro de acercamiento a Dios y de aceptación de la muerte alcanzado gracias al amor que prodiga la esposa hacen posible que el poeta obtenga la tranquilidad espiritual.

En la poesía de Panero, dentro del tema de la familia, la esposa es el miembro más importante. Es a ella a quien escribe el mayor número de poemas; y gracias a ella el poeta halla alivio a su sentimiento de soledad y a su miedo a la muerte, olvidando el primero aunque

sea momentáneamente y enfrentando el segundo con esperanza.

El solo hecho de compartir su vida con su esposa hace que ante su presencia o su recuerdo, Panero relegue su soledad radical y su obsesión por su mortalidad. Esta tranquilidad espiritual se hace evidente en los poemas "Tal como eres cada día", "Letrilla apasionada", "En tu sonrisa" y "Canción con tu humildad" donde el poeta destaca las cualidades espirituales de su mujer sin que ningún pensamiento triste empañe su alma. El mismo estado de emotiva paz se manifiesta en los poemas "Mujer en esperanza" donde el poeta recrea la fragilidad en que se encuentra su esposa debido a su estado grávido; y en "Como ninguna cosa" donde la separación geográfica le hace comprender la magnitud del amor que siente por su mujer.

Al transcurrir los años, el bienestar espiritual perdura como resultado de la evolución e incremento del amor. Este estado de serenidad se manifiesta en cuatro poemas muy similares. En "Completa juventud" el sentimiento amoroso queda realzado en el deseo del poeta de volver a vivir una juventud más del alma que del cuerpo para compartirla con su mujer. Mientras que "Primavera nuestra", "Canción de la belleza mejor" y "De tu honda luz" exponen la transformación ocurrida en los sentimientos del poeta hacia su esposa. Son poemas de la ma-

durez no desengañada a pesar de que se ha ido la juventud; en ellos la alegría y la paz experimentadas se doblan porque exponen una realidad en que la perfección del sentimiento amoroso, en vez de hacerse abstracta, se vuelve más real a medida que pasa el tiempo.

Dentro de este estado de armonía aparece la preocupación por la mortalidad del ser humano en dos formas. Una que partiendo del amor a la esposa presenta a la muerte como inexorable destino del ser humano en general; y otra en que el poeta gracias a la presencia de su mujer puede hablar de su finidad sin temor.

La conciencia del destino mortal del hombre en general aparece en tres poemas que surgen en tres momentos distintos en la vida del poeta. El primero "Hasta mañana" ocurre temprano en el matrimonio, parte de estas palabras tópicas y cotidianas pronunciadas por la esposa al irse a dormir; palabras que desencadenan los pensamientos del poeta sobre la constante amenaza de la muerte en la vida del ser humano. El segundo sobreviene, también, temprano en el matrimonio, pero cuando ya la esposa está embarazada, en el poema "Hermosura viviente". El estado grávido de ella hace al poeta meditar sobre la contradicción que lleva consigo el hombre, quien desde sus orígenes está condenado a morir por el pecado original a pesar de ser criatura de Dios, que es vida. El tercero se da ya transcurridos los años en "Canción en-

tre marzo y abril"; presenta la paradoja que encierra el ser humano a su consciencia de la mortalidad hace singular como individuo.

El discernimiento sobre el inevitable fin del poeta lo encontramos en dos poemas. El primero "Madrigal lento" expone el estado de compenetración a que han llegado el poeta y su mujer. Ella es ya parte íntegra de la existencia de él y por esto comparte la paz y la angustia que siempre van de la mano en la vida; y con su presencia hace más llevadero el camino hacia la muerte. En el segundo, "Canción crédula de los ojos" la vida es el andar juntos, pero este camino no conduce al acabamiento total en la muerte sino que lleva a la esperanza de eternidad depositada en la existencia de Dios.

En la poesía de Miguel Hernández, debido a las circunstancias biográficas ya explicadas en el capítulo correspondiente, la esposa surge ya embarazada. Fundida con el hijo por venir, la esposa es consuelo y esperanza a las tribulaciones del poeta a pesar de la distancia física y las situaciones tristes que los separan.

Hay que aclarar que al igual que Vivanco, Hernández canta el amor de novio, ejemplo "A mi gran Josefina adorada", pero, a diferencia de aquél, para Hernández la castidad que conlleva este tipo de amor encierra frustración no ilusión. En contraposición, el amor cumplido en el matrimonio es para Hernández expresión de fuerzas

primitivas que llevan al afán de unión y de reproducción. Esta forma de sentir el amor conyugal hace del embarazo de la esposa el tema natural de sus poemas de amor de casado.

La expresión de dicho amor se manifiesta en dos formas. Una en que el mundo exterior ejerce su influencia sobre el poeta y éste se refugia en su mujer en quien presiente la promesa de solución. La otra sólo muestra su visión cósmico-terrenal del amor y de la esposa. Al primer grupo pertenecen "Canción del esposo soldado", "Menos tu vientre" y "Canción 61"; al segundo "Desde que el alba quiso ser alba", "Hijo de la luz y de la sombra", y "A la luna venidera".

El poema "Canción del esposo soldado" es el único de los seis poemas que presentan a la esposa que deja ver el mundo exterior. En este poema, el poeta al encontrarse en el campo de batalla recuerda a su mujer en quien descansa la esperanza futura de un hogar feliz forjado en el amor que mutuamente se profesan y en la ilusión de recibir los beneficios de la lucha actual al consolidar un futuro mejor para el hijo por nacer.

Esta confianza en el futuro desaparece, y en los poemas "Menos tu vientre" y "Canción 61" la única promesa de aliento que el mundo ofrece es el hijo futuro; de allí que en estos poemas el poeta enfoque su atención sobre el vientre de la esposa y éste ejerza total in-

fluencia sobre él.

En los poemas "Desde que el alba quiso ser alba" e "Hijo de la luz y de la sombra", Hernández usa imágenes propias de religiones arcaicas de tipo naturalístico. En el primero, para mostrar los cambios que el embarazo ha ocasionado en la futura madre y manifestar su impresión del mismo. Y en el segundo, para expresar su visión del amor conyugal, su imagen del hijo por nacer y su percepción del misterio de la trascendencia.

Los recursos poéticos e ideas de estos dos poemas se funden en el pequeño poema "A la luna venidera" donde la atención del poeta se concentra más en el cercano nacimiento del hijo que en la esposa, quedando ella percibida sólo como portadora del hijo. Esto lejos de ser menoscabo a la imagen de la esposa realza el sentimiento de amor del poeta hacia ella puesto que es la esposa la que realiza el cumplimiento total del amor al desarrollarse en su cuerpo el del hijo.

Gil presenta la imagen de la esposa dos veces en su poesía. Ambas dentro de la realidad cotidiana; una en forma indirecta "Retrato de Josefa Bayeu" muestra la vida diaria; la otra "A Pilar", ya en forma directa expresa el proceso evolutivo del amor a través del tiempo. Juntas exponen el papel de la esposa en la vida del poeta.

En el primer poema, "Retrato de Josefa Bayeu" fun-

diendo a su mujer con la de Goya, Gil indica la labor espiritual que su compañera realiza día a día en su vida. En este poema la esposa es el centro de la familia; su amor continuo y tranquilo produce el ambiente de paz necesario para hacer posible que el poeta pueda descansar de la preocupante realidad existencial del hombre.

Este poderoso pero sutil amor que por su constante presencia no causa inquietudes es el tema del soneto "A Pilar". A diferencia del poema anterior, el soneto que nos ocupa muestra el efecto de este amor acumulado a través de los años. Durante el tiempo transcurrido el amor ha hecho de la vida en común una experiencia enriquecedora, a pesar de la rutina y de la pérdida de la juventud; ha realzado la experiencia espiritual sentida y ha dado más satisfacciones de las esperadas. Al lograr todo lo anterior, el amor de la esposa se convierte para Gil en un nuevo apoyo para enfrentar y conquistar la realidad existencial del ser humano.

Los hijos al nacer producen sentimientos muy profundos y totalmente nuevos en sus padres. Por esta razón, el fallecimiento de un hijo suscita emociones igualmente profundas y desconocidas. Este dolor sólo es padecido por tres de los poetas estudiados: Panero, Hernández y Riduejo.

Al nacer sin vida el segundo hijo de Panero, éste siente una vez más la omnipotencia de la muerte sobre

el hombre. Cuando en el soneto "Desprendido en una Cruz" analiza lo que la muerte le ha arrebatado, el poeta descubre que el fenecimiento de su hijo es también la destrucción de su más importante creación como ser humano; esta nulidad del hombre recalca el poder de la muerte y señala a Dios como único camino de salvación.

Debido a que Hernández tiene una visión de la vida muy similar a las que tenían las religiones arcaicas de tipo naturalístico, siente al hijo como única posibilidad de trascendencia. Como ya se ha señalado en el capítulo sobre este poeta, esta idea propia de las religiones que no tienen una escatología plenamente desarrollada, deja a Hernández sin ninguna posibilidad de consuelo al ocurrir el fallecimiento de su primogénito a los diez meses de edad.

El profundo dolor que le ocasiona la defunción de su hijo es expresado en diecinueve poemas y se manifiesta en tres formas básicas: evocación del cadáver o de su sepultura, meditación sobre la relación entre la vida y la muerte, expresión de la tristeza que embarga tanto al poeta como a la madre. Este último desasosiego se presenta en tres formas: búsqueda de una explicación para la muerte del niño; ponderación sobre la brevedad de la vida del hijo; y exposición del sentimiento de dolor neto.

Todas estas emociones quedan expuestas en el poema

"A mi hijo". Por su parte , el Poema 57 de Cancionero y romancero de ausencia en la primera estrofa presenta el enterramiento del hijo y en el resto del poema el dolor de los padres . Mientras que en los otros poemas, con excepción de "Dos canciones", sólo se expone una sola forma de la aflicción. Por último, en "Dos canciones" Hernández muestra el ciclo natural del luto: expresión del dolor, aceptación de la pérdida y recuperación emocional. Esta última ocurre porque la esposa espera un nuevo hijo, lo que infunde de nuevo esperanza de transcendencia al poeta y confirma su visión naturalística del mundo.

Al igual que Hernández, Ridruejo ve morir a su primogénita, quien sólo vive tres horas. Este aciago suceso, los sentimientos y reflexiones que promueve son revelados en el largo poema "Elegía íntima". En dicho poema, Ridruejo, al analizar lo que para él y su mujer representa la niña, descubre que su hija es la encarnación del amor vivido por ambos. Pero al reflexionar sobre la significación que para los dos tiene el fallecimiento de su hija, palpa la soberanía absoluta de la muerte sobre la vida, porque en la hija se unen la nulidad del hombre ante la muerte y el amor como la única arma para vencerla.

Ahora bien, al discernir sobre estas fuerzas opuestas que zarandean la existencia humana y que se juntan

en la niña, Ridruejo se da cuenta de que él es capaz de experimentar con mayor profundidad su aflicción por el fenecimiento de su hija gracias a la sensibilidad que el nacimiento de ella ha despertado en él. Descubrimiento que le lleva a comprender que este dolor es en sí el triunfo del amor sobre la muerte.

De igual intensidad que el dolor causado por la defunción de un hijo es la esperanza suscitada por los hijos vivos. Dentro de la realidad de ser que preocupa individualmente a cada uno de estos seis poetas, los hijos logrados son medio para meditar sobre ella o promesa de solución, o ambas.

Como ya se ha señalado anteriormente, Vivanco comprueba la existencia de la eternidad para el ser humano en el poema "El abrazo". Esta certeza de que no todo acaba con la muerte, le permite meditar sobre la problemática humana y observar la vida, con sus momentos felices y sus contradicciones, a través de sus hijos; y confirmar por medio de la vida cotidiana su fe en Dios.

A través de la vida compartida con sus hijos Vivanco reflexiona sobre distintas realidades existenciales que confunden o preocupan al hombre. Entre las cosas que perturban al ser humano, Vivanco presenta algunas situaciones paradójicas en "Primeros versos a mi hija" y en "El invierno". En el primero muestra la eternidad de la naturaleza y lo transitorio de las cosas vivas que la

forman. En el segundo discurre sobre asuntos menos tangibles: la continuación de la vida a pesar de la muerte y el amor como medio de vencer a esta última.

Entre los asuntos que preocupan al hombre Vivanco resalta el sentimiento de incertidumbre sobre la vida en sí. En "Engáñame así" aparece la duda sobre si la vida es realidad o no; y en "Niebla" expone la inseguridad causada por el paso de la vida que conduce hacia la muerte. Sin embargo, en "Romance de viento nocturno" la mortalidad del hombre es admitida para toda la familia como terminación natural, no como acabamiento total.

Estas meditaciones profundas ocurren junto a la contemplación de la vida cotidiana donde los hijos son fuente de felicidad. El nacimiento de la primogénita proporciona uno de los momentos más llenos de ternura cuando en "Presentación a los pájaros" el poeta-padre cumple con uno de los ritos más antiguo de la humanidad. Igual grado de cariño se percibe en "Los regalos" donde declara preferir sus hijas a su obra; o cuando simplemente presenta situaciones de la vida hogareña como sucede en los poemas "Los niños son de mar y son de gaviota", "Mi lápiz naranja", "Heredad estos trajes". Ahora bien, dentro de esta convivencia dichosa también suceden cosas desagradables como la enfermedad de la hija mayor que da lugar al poema "La noche huele a campo". No obstante lo preocupante de la situación, ésta le permite

al poeta reafirmar su fe en Dios cuya presencia siente en la vida diaria.

Finalmente, el amor de padre toma, a veces, la forma de enseñanza. Esto ocurre en "Pequeño poema eucarístico", ejemplo también de la honda religiosidad del poeta, quien explica a sus hijos el verdadero significado del sacramento de la comunión. Igualmente, en Lecciones para el hijo, como lo indica su título, el poeta señala a su hijo las actitudes básicas que hacen la vida del hombre más satisfactoria: vivir sin importarle el paso del tiempo, lograr el sentimiento de amor, creer en Dios a la manera de Spinoza, conocerse y aceptarse a sí mismo.

En la poesía de Panero el sentimiento de soledad radical, que había sido conquistado por la presencia de la esposa, reaparece en los poemas sobre los hijos. En estos poemas, la búsqueda de Panero para solucionar su sensación de solitud produce dos reacciones en apariencia opuestas, pero en realidad complementarias que llevan a la solución de la angustiosa problemática del poeta.

La primera tendencia es de desasosiego al no poder vencer en sus hijos la soledad que lo embarga. Esto sucede en los poemas "Hijo mío" e "Introducción a la ignorancia" dedicados al primero y tercero de sus hijos respectivamente. En estos dos poemas, Panero experimenta la

inhabilidad de unir la realidad concreta, el amor que tiene a sus hijos, con la realidad abstracta, su soledad radical. Es más que cuando el amor paterno lo lleva a entregarse al hijo y dejarse guiar por él, lo que consigue el poeta es su definitiva y radical soledad. Esto sucede porque Panero ve a sus hijos como parte del árbol de la ligazón familiar; y, por lo tanto, destinado a padecer igual destino que los demás miembros. Por eso, Panero al darles la vida también les ha dado su angustiosa realidad anímica.

Esta percepción de los hijos cambia en el poema "José-Moisés visto en la mano" dedicado al cuarto de sus vástagos, iniciando la segunda reacción que es de promesa. La mudanza ocurre, porque Panero deja de buscar en el hijo solución a su soledad y en su lugar analiza lo que recibe de éste. Al hacer este análisis halla que el hijo significa renovación de la vida, porque en él se unen las generaciones pasadas y futuras. Además descubre la presencia de Dios en la pureza del niño y en ésta, a su vez, encuentra el camino a Dios. Una vez comprendido el verdadero papel del hijo en su vida se le hace posible vencer la soledad. Esto sucede en el poema "Nochebuena del Ávila" dedicado a todos sus hijos. Aquí la distancia física le demuestra al poeta que la soledad puede ser conquistada por el recuerdo de los hijos y por los bienes espirituales depositados en ellos.

El hecho de que Miguel Hernández sienta al hijo como única posibilidad de trascendencia hace que dentro de las trágicas condiciones en que pasa sus últimos años su hijo sobreviviente se convierta en su única esperanza. En los cuatro poemas que escribe sobre este hijo, el poeta expone las ideas y sentimientos de los que el hijo es depositario.

El poema "Nanas de la cebolla" parte de la doble tragedia que padece la familia, padre encarcelado y madre hambrienta y lactante; dentro de esta desgracia, el hijo se convierte en la única alegría y posibilidad de salvación del padre porque el niño con su risa inocente lo libera de la cárcel física, y al mismo tiempo asegura su perpetuación por medio de la sangre.

En los otros tres poemas, en que el hijo es el tema, no surgen las tristes circunstancias por las que pasa la familia, aunque como es natural están latentes. En "Ruedas que irás muy lejos" la imagen del niño es similar a la presentada en "Nanas de la cebolla"; puesto que el hijo sigue siendo esperanza del futuro, continuación y alegría del poeta. Finalmente, en "Con dos años, dos flores" el poeta siente la seguridad de vencer a la muerte y alcanzar su inmortalidad por medio del hijo. Certeza que toma más valor en el poema "Cantar" donde Hernández, al expresar su añoranza de su hogar feliz, señala su cercano fin.

En la poesía de Rosales la imagen del hijo es apenas perceptible ya que sólo surge como tema en un poema, como consecuencia en dos y es mencionada en La casa encendida. La referencia al hijo en La casa encendida ocurre entre los versos 353 a 375 cuando al examinar su vida actual, Rosales señala la importancia del hijo como fuerza niveladora dentro de la vorágine que es la existencia humana.

Este efecto equilibrador del hijo continúa en el poema "Palabras para iniciar una despedida" donde el hijo aparece como tema. En este poema, Rosales descubre que el hijo es la continuación de la vida, la conjunción del pasado y el futuro, y la extensión de sí. Esta revelación le lleva a comprender que, aun vivo, ya ha alcanzado su trascendencia en el hijo.

Finalmente, en los otros dos poemas "No tengo más sangre" y "La brillazón", el hijo aparece como consecuencia de los mismos para recibir la enseñanza que ellos encierran. Del primero, la inútil devastación que causa la guerra sin que se obtenga nada a cambio. Del segundo, el valor de la fortaleza espiritual como agente catalizador del desaliento.

La sensibilidad que el nacimiento de su malograda primogénita había despertado en Ridruejo, resurge con nuevos bríos al lograrse la segunda hija. Este incremento en la capacidad de percibir lleva a Ridruejo a pre-

sentar las fuerzas intangibles que afectan la vida del hombre junto a los sentimientos que su hija le inspira.

Entre los agentes inmateriales que conmueven la existencia humana, Ridruejo expone cuatro que señalan las limitaciones que sufre el hombre por su condición humana. Uno surge en el Poema I, cuando al meditar sobre el milagro de la vida descubre el contraste entre la infinitud y esencia que goza el hombre antes de la concepción con la limitación temporal y espacial que sufre durante su vida. La segunda ocurre en el Poema XI, donde el poeta al observar que su hija comienza a independizarse físicamente medita sobre el largo y arduo camino que la niña aún tiene que recorrer para alcanzar conciencia de su propio yo. La tercera se produce en el Poema VII; al buscarse en los ojos de su hija surge la meditación sobre su propia insignificancia y soledad. Termina comprendiendo que su angustia es la de toda la humanidad desde el principio del tiempo. La última, la condición finita del hombre se manifiesta en cuatro poemas complementarios, Poemas II, V, VI, y VIII. En el poema VIII, el poeta medita sobre su mortalidad; mientras que en los Poemas II, V y VI encuentra la esperanza de trascendencia en su hija; y, además, en el Poema V descubre que la hija es también camino a Dios.

Los poemas que presentan las emociones que la hija

promueve se dividen en dos grupos: aquéllos que muestran el efecto que la niña tiene en el estado anímico del padre y los que exponen la percepción que el poeta tiene de ella. Los primeros comprenden los Poemas III, X y XV en los que, respectivamente, la niña le hace descubrir la belleza del mundo, le proporciona alegría y le ha enriquecido la vida. Los segundos incluyen los Poemas IV, IX y XII donde correspondientemente el poeta siente que la niña es la vida misma; advierte la ilusión que la niña le causa y observa que los sentimientos de amor y unidad familiar van con ellos a todas partes.

Finalmente, en los Poemas XIII y XIV ocurre la inversión de las relaciones padre-hijo. Ridruejo, al igual que Panero, aunque con resultados distintos, siente la influencia que la hija ejerce sobre sus padres. "Y como en la larga línea, ya trazada, que arranca de Unamuno, el padre es, finalmente, creado, recreado por su propia creación en fecunda y reversible operación... Sin que falte el amargo escozor de la tristeza, el 'dolorido sentir' del poeta a lo Panero...."²

Dentro del tema de la familia, en la poesía de Gil, el hijo es la figura que definitivamente asegura la tranquilidad ontológica del poeta; sosiego que ya se presiente en los poemas a los padres, pero que no queda totalmente consolidado. Ya hemos dicho, al referirnos a los poemas sobre los padres, que para Gil la calidad

mortal del ser humano es superada por medio del recuerdo, la sangre y la repetición de la vida. Ahora, en los diez poemas en que Gil habla de sus hijos, se confirma esta forma de sentir la trascendencia al aparecer los hijos como invulnerables continuadores del poeta y como vencedores de la supremacía del tiempo.

A Gil, quien se ve a sí mismo como vencedor de la muerte de sus ascendientes, la paternidad le aclara desde el primer momento la continuidad eterna del hombre. En el soneto inicial "A mi primer hijo, I", ya siente que él ha sometido, en el hijo, a la muerte y al tiempo; pero también intuye que ha iniciado, en el hijo, la misma realidad existencial que él ha recorrido y que acaba de salvar. Confirmando por su repetición la permanencia del ciclo humano.

Esta impresión es reafirmada en los poemas "A mi primer hijo, II" y "El poema del hijo" que se refieren al primogénito. También, la certeza de derrotar a la muerte por medio de sus hijos se repite en "Proclamación de la esperanza", cuando ya tenía dos hijos, y en "A mis hijos" cuando habían nacido todos sus hijos; ratificando con esto que este sentimiento de certeza no es pasajero sino permanente. Y a partir de estos poemas el hijo le proporciona la tranquilidad anímica que le permite analizar los sentimientos que la paternidad le despierta; y a discernir el papel que los hijos juegan en

anular los efectos del tiempo.

Los poemas en que Gil expresa los sentimientos que le despiertan sus hijos se dividen en dos grupos. El primero examina la impresión que el hijo ha dejado en su alma y abarca dos poemas: "Niño en el baño" donde el padre al contemplar al hijo se siente invadido por una gran paz interna, y "Ahora I" que contiene un compendio y un análisis de las revelaciones manifestadas en los cuatro poemas anteriores. El examen lleva al poeta a descubrir el aumento en su sensibilidad producido por la paternidad y le revela la razón por la que escribe. La segunda, también contiene dos poemas y muestra la importancia que los hijos tienen para el poeta. "Espérate poema" revela el papel fundamental y único de los hijos en la trascendencia humana; al fundir a la hija y la obra Gil logra establecer al hijo como la síntesis de la creación humana insuperable por cualquier otra cosa que el hombre pueda producir. En "El rosal sin hojas" el poeta une la naturaleza y la hija en unión simbiótica para mostrar que en el hijo se aunan lo permanente y lo invariable de la vida.

Por último, Gil es el único de los poetas estudiados, que percibe a sus hijos como aniquiladores del tiempo. La razón para esta forma de pensar la encontramos en "Poema del tiempo". En la meditación promovida por las acciones de sus hijos, Gil descubre que la con-

tinuación de la vida que siente en ellos no es sólo vencer a la muerte; sino que en la vida de sus hijos se repite la de él, así como en la de él se repite la de su padre. Esta revelación le hace ver la unidad que es su vida; así como, confirma la renovación eterna del ciclo humano ya notada en el poema "A mi primer hijo, I".

Basándonos en lo analizado anteriormente podemos concluir que para Panero, Vivanco, Rosales y Gil los padres son siempre medio para exponer y analizar sus preocupaciones sobre las limitaciones anímicas, la temporalidad del hombre y las fuerzas que continuamente lo restringen y lo amenazan. Además, para Vivanco, Rosales y Gil los padres son solución a estas fuerzas que rigen al ser humano al mostrar el camino hacia la trascendencia.

También podemos inferir que a Rosales y a Panero sus hermanos, difuntos y vivos respectivamente, los llevan a meditar sobre la radical soledad y la imposibilidad de controlar las fuerzas que rigen la existencia del hombre. De igual modo, a través de sus hermanos fallecidos Panero y Gil muestran las distintas facetas del recuerdo. Ambos poetas usan el recuerdo como punto de partida para reflexionar sobre la limitación mortal del hombre. También, juntos presentan la doble faceta del recuerdo en relación a la muerte; Gil implícitamente manifiesta el poder aniquilador del recuerdo sobre la muerte; Panero en el desarrollo del asunto en sus poemas expone

la inestabilidad del recuerdo para destruir el efecto terminante de la muerte.

De igual modo deducimos que para los cuatro poetas que desarrollan la imagen de la esposa en su poesía -Vivanco, Panero, Hernández y Gil-, ésta es fuente de alivio para las preocupaciones que sobre el destino humano tiene el poeta.

Además hemos comprobado que cuando acaece la muerte de los hijos ocurren reacciones primarias: expresión del dolor y búsqueda de consuelo. Como es lógico que suceda, la primera conduce a la segunda y es en ésta donde hallamos las diferencias entre los poetas. En los casos de Panero y Ridruejo el consuelo viene al aceptar ideas, religiosas el primero y filosóficas el segundo, que dan sentido a lo sucedido. En cambio, Hernández, aunque analiza lo sucedido y trata de encontrarle una explicación, sólo consigue alivio en algo tan tangible como es el próximo nacimiento de un nuevo hijo.

De la misma manera que los hijos muertos, los vivos promueven la meditación sobre fuerzas intangibles que confunden o inquietan al hombre, y la expresión de un cariño profundo lleno de ternura. Si bien, en cada uno toma forma e intensidad diferente, entre las fuerzas que rigen al hombre su calidad mortal y su consecuencia, la búsqueda en el hijo de solución al acabamiento total de la muerte, son comunes a casi todos los poetas. La ex-

cepción es Vivanco, quien habiendo comprobado antes la existencia de una vida después de ésta, medita sobre lo fugaz de esta vida y sobre la mortalidad de toda su familia aceptándolas sin preocupación.

Dentro de las reflexiones sobre la trascendencia por medio del hijo coinciden Hernández, Rosales y Gil en sentir en el hijo la conjunción del pasado y del futuro. Ahora bien, dentro de estas reflexiones existen otros puntos de coincidencia en el enfoque pero que llevan a resultados diferentes. Por ejemplo, tanto Panero como Gil piensan que al darle la vida al hijo también le han dado la angustiosa realidad existencial que acompaña siempre al hombre. Sin embargo, mientras que para Panero esta realidad significa haber entregado al hijo la radical soledad, para Gil esta repetición es la evidencia de la continuidad eterna del ciclo humano; y, por lo tanto, prueba de que es posible superar la muerte. Algo similar sucede entre Panero y Ridruejo con la entrega del padre al hijo. Panero al dejarse guiar por el hijo sólo consigue penetrar más en la soledad; pero Ridruejo encuentra un intercambio feliz que hace posible que el amor de la familia vaya con él a todas partes, eliminando toda posibilidad de soledad y demostrando el haber alcanzado la trascendencia.

Finalmente, los sentimientos afectivos que el hijo inspira suscitan dos reacciones primarias: una aumentar

la sensibilidad del padre; la otra, manifestar el lugar que el hijo ocupa en los sentimientos del padre.

Al examinar el tratamiento del tema desde la forma particular de cada poeta descubrimos que las inquietudes individuales vistas en conjunto abarcan toda la gama de tribulaciones que aquejan al hombre por su condición humana. Al presentar esta subjetividad desde la existencia cotidiana, específicamente, de la convivencia familiar, la Generación del 36 introduce colectivamente en la poesía española la unidad material y anímica del hombre; quien en el siglo XX ha dejado de aceptar la división entre su vida intelectual y su realidad circundante.

Debemos aclarar que esta unión de espíritu y costumbre diaria aparece ya en la poesía de Unamuno, quien lleva a cabo sus agónicas reflexiones sobre el destino humano precisamente en medio de la vida hogareña. Sobre este particular señala Carlos Blanco Aguinaga:

Claro que la "vuelta a casa" solía también significar para Unamuno el regreso a la soledad de su estudio y, en él, a sus más angustiosas meditaciones sobre la muerte: dentro de su casa es el estudio en que Unamuno se queda totalmente a solas con su conciencia y lucha con ella; no es refugio, sino campo de batalla en que le asaetea las preguntas sin respuesta de la conciencia que trata de comprender su propio destino. El refugio está, pues, no en la soledad, sino en la compañía familiar en cuyo centro, con su mujer, rodeado de sus hijos, siente Unamuno la plenitud y la realidad eterna de las horas lentas y reposadas de la costumbre, la ternura y la dicha que en ellas se encierra.⁵

Esta coincidencia temática es sólo una muestra del papel que la Generación del 36 desempeña en la poesía lírica española. Este grupo de poetas, tomando como guía a Miguel de Unamuno y Antonio Machado, elimina "la obligatoriedad de tomar una opción única frente a las antinomias polares 'poesía versus vida' y 'poesía versus literatura' que siempre favorecían a la poesía"⁴. Al eliminar esta contradicción artificial, sientan la pauta de la poesía de este siglo que, si bien ha evolucionado en palabra y forma, ha preservado esa conciencia de ser una expresión para todas las preocupaciones del ser humano -desde las sociales a las metafísicas- sin que haya que rechazar ninguna.

N O T A S

1 Francisco Pérez Gutiérrez, ed. La generación de 1936. Antología poética (Madrid: Taurus, 1976), págs. 18-19.

2 Emilio Miró "El hijo en Panero y en la Poesía Española Contemporánea" en Cuadernos Hispanoamericanos Nos. 187-188, (julio-agosto, 1965), págs. 243-244.

3 Carlos Blanco Aguinaga El Unamuno contemplativo. (México: Publicaciones de la Nueva Revista de Filología Hispánica V, El colegio de México, 1959), págs. 112-113.

4 José Olivio Jiménez La presencia de Antonio Machado en la poesía española de posguerra (Lincoln, Nebraska: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983), pág. 18.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCAIDE-SÁNCHEZ, Juan: La noria del agua muerta. Madrid, Ediciones Yunque, 1936.
- Antología poética. Madrid, Doncel, 1976.
- ALVÁREZ DE MIRANDA, Ángel: El mito y la metáfora. Madrid, Taurus, 1963.
- ALONSO, Dámaso: "Dos lecturas de Luis Felipe Vivanco", Nueva Estafeta, No.2 (1979), págs. 47-53.
- ALLER, César: La poesía personal de Leopoldo Panero. Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1976.
- "La poesía de Leopoldo Panero", Arbor, Nos. 307-8, págs 73-87.
- ANGELES, José: "La poesía de Miguel Hernández", Duquesne Hispanic Review, No.III (1964), págs. 23-33.
- ARANGUREN, José Luis: Crítica y meditación. Madrid, Taurus, 1977.
- ARMS, Jon Wallace: "The War Poetry of Miguel Hernández", Dissertation Abstract International, 36: 219A-92A.
- AZANCOT, Leopoldo: "Singularidad de Gil-Albert", Cuadernos Hispanoamericanos, No.324, págs. 523-532.
- AZCOAGA, Enrique: El Canto Cotidiano (1942-1951). Buenos Aires, Editorial Losada, 1952.
- Del otro lado. Madrid, A.G.E.S.A., 1968.
- Olmeda. Salamanca, Calatrara, 1969.
- Panorama de la Poesía Moderna Española. Buenos Aires, Editorial Perplo, 1953.
- BARTRA, Agustí: "Los temas de la vida y de la muerte en la poesía de Antonio Machado, García Lorca y Miguel Hernández.", Cuadernos Americanos, Año XXI, No.CXX IV, págs. 191-212.

BERNS, Gabriel: "Familiar and Natural Violence in the Early Poetry of Miguel Hernández: Perito en Lunas", Hispanic Review, No.38, págs. 386-404.

----- "Más allá de la violencia", Revista de Occidente, No.29, págs. 299-318.

----- "Miguel Hernández y la ciudad", Ínsula, No.27 (Abril, 1977), págs. 1 y 10-11.

BENSON, Frederick R.: Writers in Arms: The Literary Impact of the Spanish Civil War. New York, New York University Press, 1967.

BLANCO AGUINAGA, Carlos: El Unamuno contemplativo. México, Publicaciones de la Nueva Revista de Filología Hispánica V, El Colegio de México, 1959.

BLECUA, José Manuel: "La poesía de Ildefonso M. Gil", Ínsula, (15 de julio de 1953). Reproducido por el autor en Sobre el rigor poético en España y otros ensayos. Barcelona: Ariel, 1977.

BOUSOÑO, Carlos: "Poesía contemporánea y poesía post-contemporánea.", Papeles de Son Armadans, No.XXXIV, págs. 121-184.

BUERO VALLEJO, Antonio: "Un poema y un recuerdo", Ínsula, Año XV, No.CLXVIII, págs. 1 y 17.

CABALLERO BONALD, José M.: "Apostillas a la generación poética del 36", Ínsula, Año XX, No. CCXXIV-CCXXV, (1965), pág. 5.

----- "Dos comentarios en torno a Diario de una resurrección de Luis Rosales.", Nueva Estafeta, Nos.9-10 (1979), págs. 111-114.

CANO, José Luis: De Machado a Bousón: Notas sobre poesía española contemporánea. Madrid, Ínsula, 1955.

----- "Noticia de la poesía española actual." Sur, No.281, (1964), págs. 1-3.

CANO BALLESTA, Juan: La poesía de Miguel Hernández. Madrid, Gredos, 1962.

----- "Miguel Hernández: ¿Poeta inspirado?", Ínsula, Año XVIII, No.CXCXVII (1963), pág. 14.

----- En torno a Miguel Hernández. Madrid, Castalia, 1978. (Antología crítica).

CASTELLTORT, Ramon: La poesía lírica española del siglo XX. Barcelona, Spica, 1957.

CASTILLO, Guido: "La poesía última de Luis Rosales", Cuadernos Hispanoamericanos, No.299 (1975), págs. 453-465.

CERNUDA, Luis: Estudios sobre poesía contemporánea. Madrid, Guadarama, 1957.

CINTI, Bruna: "Visiones sumergidas de Miguel Hernández", Revista de Occidente, No.139 (1974), págs. 10-17.

CIPLIJAUSKAITE, Birute: "Dos casas habitadas por la ausencia.", Sin Nombre, Vol.IX, No.3 (Oct.-Dic., 1978), págs. 52-59.

CONNOLLY, Eileen: Leopoldo Panero: La poesía de la esperanza. Traducido por José Vidal. Madrid, Gredos, 1969.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, No.257-259 (1971). Dedicado a Luis Rosales.

CHEVALLIER, Marie: "El hombre sus obras y su destino en la poesía de Miguel Hernández", Revista de Occidente, No.139 (1974), págs. 20-37.

----- "Metáfora hernardiana y experiencia interior en Cancionero y romancero de ausencia y últimos poemas.", En torno a Miguel Hernández, ed. Juan Cano Ballesta. Madrid, Castalia, 1978, págs. 142-183.

DÍAZ PLAJA, Guillermo: El poema en prosa en España. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A.

DOMENECH, Ricardo: "Circunstancia y literatura actuales de Ildefonso-Manuel Gil", Cuadernos Hispanoamericanos, No.261, págs.591-602.

----- "Por tierras de Miguel Hernández.", Ínsula, Año XV, No. CLXVIII, pág. 4.

FERRAN, Jaime y Daniel P. Testa, comp.: Spanish Writers of 1936. London, Tamesis Books Limited, 1973.

G. de la CONCHA, Víctor: La poesía española de posguerra. Madrid: Prensa Española, 1973.

GARCÍA, Manuel: "Miguel Hernández y Pablo de la Torriente Brau", Revista de Occidente, No.139 (1974), págs. 56-72.

GARCÍA HIRSCHFELD, Carlos: "Valor religioso de Leopoldo Panero", Cuadernos Hispanoamericanos, No.XXXIX, págs. 46-61.

GARCÍA MERCADAL, E.J.: Mil poetas de la lengua española. Madrid: Compañía Bibliográfica Española, 1962.

GIL, Ildefonso-Manuel: Poemas de Dolor Antiguo. Madrid: Adonis XX, Editorial Hispánica, 1945.

----- El Corazón en los labios. Valladolid, Halcón, 1947.

----- El tiempo recobrado. Madrid, Ínsula, 1950.

----- Los días del hombre. Santander, Isla de los Ratones, 1968.

----- De Persona a Persona. Santander, Isla de los Ratones, 1971.

----- Luz sonreída, Goya, amarga luz. Zaragoza, Fuendetodos, 1972.

----- "Elementos formales en la lírica actual", Génesis del poema, págs. 75-82, (Separata).

----- "En torno a un poema de Luis Felipe Vivanco", Cuadernos Hispanoamericanos, No.311 (1975), págs. 293-304.

----- "Sobre la Generación de 1936.", Symposium, Vol. XXII, No.2 (Summer 1968), págs. 107-111.

GIL-ALBERT, Juan: Fuentes de la constancia. Barcelona, Editorial Llibres de Sinera, S.A., 1972.

----- Las Ilusiones con los poemas de El Convaleciente. Barcelona, Barral, 1975.

----- "La insistencia de España." Cuadernos para el diálogo, (Sept. 1975), págs. 41-58.

GIL de BIEDMA: "Juan Gil-Albert: Entre la meditación y el homenaje" Plural, No.36 (1974), págs. 42-50.

GIOVANNONI, Héctor: "El silencio y la palabra en Leopoldo Panero.", Cuadernos Hispanoamericanos, No. 231, págs. 681-694.

GONZÁLEZ-RUANO, César: Antología de poetas españoles contemporáneos en lengua castellana. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A., 1946.

GUEREÑA, Jacinto L.: "Correspondencia miguelhernardiana.", Cuadernos Hispanoamericanos, No.347, págs. 451-456.

----- "Entronque de Miguel Hernández y Paul Eluard.", Cuadernos Hispanoamericanos, Nos.248-249, págs. 611-617.

GULLÓN, Ricardo: "La Generación Española del 36.", Revista, Barcelona (15 de abril de 1953). Reproducida en Insula, Año XX, CCXXIV-CCXXV (julio-agosto,1965), págs. 1 y 24.

----- "La Generación de 1936.", Asomante, Vol.15, No.1 (enero-marzo, 1960), págs. 64-69.

----- "El rayo de Miguel.", Sur, No.294 (1965), págs. 86-97.

----- La invención del 98 y otros ensayos. Madrid, Gredos, 1969.

----- "Luis Felipe Vivanco, joven." Cuadernos Hispanoamericanos, No.311 (1975), págs. 265-279.

HERNÁNDEZ, Miguel: Obras completas. 3^{ra}. Ed. Buenos Aires, Editorial Losada, S.A., 1976.

HERRERO, Javier: "Eros y Cosmos: su expresión mítica en la poesía de Miguel Hernández.", En torno a Miguel Hernández, ed. Juan Cano Ballesta. Madrid, Castalia, 1978, págs. 76-94.

HERRERO ESTEBAN, Jacinto: "Miguel Hernández.", Razón y Fe: Revista Hispanoamericana de Cultura, (Madrid), No.196, págs. 896-901.

HIRIART, Rosario: Un poeta en el tiempo: Ildefonso-Manuel Gil. Zaragoza, Institución "Fernando El Católico", 1981.

HOLDSWORTH, Carole A.: "Dove Images in the Poetry of Miguel Hernández.", The American Hispanist, Vol.3, No.XXIV, págs. 4-7.

----- "The Vision of Love Universalized in Two Epistolary Poems of Miguel Hernández.", Kentucky Romance Quartely, No.25 (1978), págs. 39-49.

----- "Two Trains of War, Two Doves of Peace.", Revista de Letras, No.20, págs. 389-413.

IFACH, María de Gracia: "Bibliografía de Miguel Hernández.", Revista de Occidente, No.139 (1974), págs. 137-139.

----- "Tabla cronológica de Miguel Hernández.", Revista de Occidente, No.139 (1974), págs. 135-136.

----- Miguel Hernández. Madrid: Taurus, 1975.

----- Miguel Hernández, Rayo que no cesa. 2^{nda}. Ed. Barcelona, Plaza & Janes, S.A., 1975.

----- "Federico y Miguel.", Revista Nacional de Cultura, Vol. XXIV, No. CXLVIII (1961), págs. 98-101.

----- y Manuel Garcia Garcia, comp.: Homenaje a Miguel Hernández. Selecciones de poesía española. Barcelona, Plaza & Janés, 1975. (M. García García, Introducción, págs. 9-15; M. de Gracia Ifach, "Permanencia de Miguel Hernández, págs. 17-39).

INFANTE de MIGUEL, Víctor: "Miguel Hernández: Poesías completas y El hombre acecha.", Nueva Estafeta, No.12, págs. 77-80.

ÍNSULA, Nos.224-225 (julio-agosto de 1965): dedicado a la Generación de 1936.

JIMÉNEZ, José O.: "Juan Gil-Albert en su trama inextricable.", Ínsula (septiembre 1969), pág. 4.

----- "Medio siglo de poesía española (1917-1967).", Hispania, No.50, págs.931-946.

----- La presencia de Antonio Machado en la poesía española de posguerra. Lincoln, Nebraska, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983.

----- y Antonio R. de la Campa: Antología crítica de la prosa modernista hispanoamericana. New York, Eliseo Torres & Sons, 1976.

JIMÉNEZ MARTOS, Luis: Informe sobre poesía española (siglo XX). Madrid, Editorial Magisterio Español y Editorial Prensa Española, 1976.

----- "La generación poética de 1936 (Semiolvidada, mal-entendida, fundamental).", La Estafeta Literaria, No.452 (sept. 15, 1970), págs. 4-7.

----- La generación poética de 1936. Barcelona, Plaza & Janés, 1972.

LECHNER, J.: El compromiso en la poesía española del siglo XX. Leiden, Universitaire pers Leiden, 1975.

LÓPEZ ANGLADA, Luis: Panorama poético español. Madrid, Editora Nacional, 1965.

LÓPEZ BARALT, Luce: "Unidad y coherencia en la poesía múltiple de Miguel Hernández", Sin Nombre, Vol.9, No. iii, págs. 75-102.

LUIS, Leopoldo de: "El hombre acecha, de Miguel Hernández, ya está completo.", Nueva Estafeta, No.7, págs. 49-55.

----- y Jorge Urrutia: Miguel Hernández, Obra Poética Completa. Madrid, Zero, 1979.

MARTÍN ZORRAQUINO, María Antonia: "El tiempo y la amada en el poema 'A Pilar' de Ildefonso M. Gil.", Estudios ofrecidos a Emilio Alarcón Llorach, Vol. III (1978), págs. 423-434.

MAYORAL, Marina: "El último rincón de Miguel Hernández." En torno a Miguel Hernández, ed. Juan Cano Balles-
ta. Madrid, Castalia, 1978, págs. 184-212.

MIRÓ, Emilio: "Poesía: Ildefonso-Manuel Gil, Elena An-
drés.", Ínsula, No.26 (nov.-dic., 1971), pág. 24.

----- "El hijo en Panero y en la poesía española contem-
poránea.", Cuadernos Hispanoamericanos, Nos. 187-
188 (julio-agosto, 1965), págs. 230-256.

----- "Los Caminos de Luis Felipe Vivanco.", Ínsula, No.347 (1975), pág. 6.

----- "Los poemas en prosa de Luis Rosales.", Cuadernos Hispanoamericanos, No. 242, págs. 425-433.

MORALES, María Luz: Libro de oro de la poesía en lengua castellana. Barcelona, Editorial Juventud, 1970.

MUÑOZ CORTÉS, Manuel: "Luis Felipe Vivanco en su palabra esencial.", Cuadernos Hispanoamericanos, No.311 (1975), págs. 287-292.

MUÑOZ HIDALGO, Manuel: Cómo fue Miguel Hernández. Barcelona, Editorial Planeta, 1975.

MUÑOZ ROJAS, José: "Recuerdo y perfil de Luis Felipe Vivanco.", Cuadernos Hispanoamericanos, No.311 (1975), págs. 280-282.

NAVARRO, J.M.: "La nueva poesía española.", Revista Nacional de cultura, Vol.XXV, No. CLVI-CLVII, págs. 110-119.

NUÑEZ, Antonio: "Encuentro con Dionisio Ridruejo.", Insula, No.28 (mayo 1973), pág. 4.

PANERO, Leopoldo: Poesía (1932-1960). Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1963.

PENELLA, Manuel A.: "El diario de Dionisio Ridruejo.", Cuadernos Hispanoamericanos, No.274, págs. 179-182.

PÉREZ, Arturo: "Lo táurico en la poesía de Miguel Hernández." Journal of Spanish Studies: Twentieth Century, No.1, págs. 95-103.

----- "El sino sangriento: Estudio temático en la poesía de Miguel Hernández." Dissertation Abstracts International, 31:6068 (Okla.).

----- "El sexualismo hernandino.", Revista de Occidente, No.16, (1976), págs. 60-61.

----- "La intrahistoria de la guerra civil española en la poesía de Miguel Hernández.", Revista de Estudios Hispánicos (Universidad de Alabama), No.11, (1976), págs. 219-231.

PÉREZ GUTIÉRREZ, Francisco, comp.: La generación de 1936. Antología poética. Madrid: Taurus, 1976.

- PÉREZ MONTANER, Jaime: "Notas sobre la evolución del teatro de Miguel Hernández.", Revista de Occidente, No.139 (1974), págs. 97-107.
- PLA Y BELTRÁN, Pascual: "Poesía y hombre.", Asomante, Vol.XV, No.I, págs.27-48.
- PRICCIM, Darío: "El último mensaje de Miguel Hernández." Revista de Occidente, No.139 (1974), págs. 107-115.
- QUEVEDO, Francisco de: Poesía. Madrid, Clásicos Ebro, 1964.
- QUIROGA CLÉRIGO, Manuel: "La colección Alamo: Obras de Luis Rosales, Miguel Fernández, Mahmud Sobh.", Cuadernos Hispanoamericanos, No.331, págs. 156-163.
- RAFFUCCI de LOCKWOOD, Alicia M.: Cuatro poetas de la Generación del 36 (Miguel Hernández, Serano Plaja, Rosales y Panero). Río Piedras, Puerto Rico University Press, 1974.
- RAMÍREZ, Helios Jaime: "Tiempo y espacio en la obra poética de Luis Rosales.", La Estafeta Literaria, No. 643-644 (sept. 1978), págs. 14-19.
- RIDRUEJO, Dionisio: Hasta la fecha. Madrid, Aguilar, 1961.
- RODRIGUEZ, Victorino C.: "Luis Felipe Vivanco: Poeta de la insistencia.", Dissertation Abstract International 34:6656A (So. Calif.), 1973.
- RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS, Julio: "Miguel Hernández, poeta y revolucionario.", Mester, Vol.4, No.II, págs 128-135.
- ROGERS, Timothy J.: "Tensive Language and the Paradox of Love in Miguel Hernández's El rayo que no cesa.", Hispania, No.62, págs. 647-654.
- ROSALES, Luis: Rimas y La Casa Encendida. Madrid, Doncel, 1971.
- Canciones. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1973.
- Como el corte hace sangre. Caceres, La Encina, 1974.

----- Diario de una resurrección. México, Madrid, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1979.

----- "Testigo póstumo.", Cuadernos Hispanoamericanos, No.311 (1975), págs. 283-286.

RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge: "Para una lúcida meditación.", Cuadernos Hispanoamericanos, No.274, págs. 173-178.

RUBIO, Fanny: "La poesía española en el marco cultural de los primeros años de posguerra.", Cuadernos Hispanoamericanos, No.276, págs. 441-467.

SAINZ de ROBLES, Federico C.: Historia y antología de la poesía española del siglo X al XX. Madrid: Aguilar, 1964.

SCHWARTZ, Kessel: "The Pueblo, the Intellectuals, and the Spanish Civil War.", Kentucky Romance Quarterly, No.14 (1967), págs. 299-310.

TORRE, Guillermo de: "La Generación de 1936..., por segunda vez.", Ínsula, No.224-225 (julio-agosto, 1965), págs. 1 y 26.

VALENTE, Miguel Ángel: "Miguel Hernández: Poesía y realidad.", Ínsula, No.224-225 (1965), pág. 10.

VALVERDE, José María: "Rafael Alberti and Luis Felipe Vivanco.", Malahat Review: An International Quarterly of Life and Letters. No.47 (1977), págs. 62-64.

VIDAL, Alejandra: Homenaje a Dionisio Ridruejo: Retratos de amigos por Alejandra Vidal. Madrid, Labor & Moneda y Crédito, 1977.

VILANOVA, Manuel: "Luis Rosales y su templo del tiempo." Cuadernos Hispanoamericano, No.302 (1975), págs. 440-446.

VIVANCO, Luis Felipe: Memorias de la Plata. Madrid, Rialp, S.A., 1958.

----- Lecciones para el hijo. Madrid, Aguilar, 1961.

----- Los Caminos. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1974.

----- Introducción a la poesía española contemporánea.
Tercera edición. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1974.

----- "Las Nanas de la Cebolla.", En torno a Miguel Hernández, ed. Juan Cano Ballesta. Madrid: Castalia, 1978, págs. 136-141.

"Why and When and Whether to Confess.", Time, Vol.117
(May 18, 1981), pág. 91.

ZAPATA, Celia: "El trascender cristiano en la poesía de Leopoldo Panero.", Dissertation Abstract International, 32: p. 4033A (Calf. Irvine).

----- "El tema de Dios en Leopoldo Panero.", Explicación de Textos Literarios, Vol.4, No.ii, págs. 134-142.

----- "Ecos de Antonio Machado en Leopoldo Panero.",
Cuadernos Hispanoamericanos, No. 275, págs. 385-397.

ZARDOYA, Concha: "Imagen de la sangre en la poesía de Miguel Hernández.", Revista de Occidente, No.139,
(1974), págs. 115-135.

----- "El mundo poético de Miguel Hernández.", Ínsula,
Año XV, No.CLXVIII, págs. 1 y 14.

----- "La técnica metafórica de la poesía española contemporánea.", Cuadernos Americanos, Año XX, No.CXVI,
págs. 258-281

----- Poesía Española Contemporánea. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1961.

----- Poesía española del siglo XX. Madrid, Gredos,
1974.

ZUPANCHICH, María: "Two Moments in the Life and Poetry of Dionisio Ridruejo.", Romance Notes, No.10
(1969), págs. 218-225.